



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**ELTON JOHN DA SILVA FARIAS**

**CAPTAIN FANTASTIC AND THE BROWN DIRT COWBOY:**

**UM CAPÍTULO DE HISTÓRIA DA FAMA (1975)**

**CAMPINA GRANDE – PB**

**MARÇO DE 2011**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**ELTON JOHN DA SILVA FARIAS**

**CAPTAIN FANTASTIC AND THE BROWN DIRT COWBOY:**

**UM CAPÍTULO DE HISTÓRIA DA FAMA (1975)**

**Dissertação de Mestrado  
apresentada ao Programa de  
Pós-Graduação em História  
da Universidade Federal de  
Campina Grande – PB como  
requisito para a obtenção do  
título de Mestre em História,  
na Linha de Pesquisa Cultura,  
Poder e Identidades da Área  
de Concentração em História,  
Cultura e Sociedade.**

**CAMPINA GRANDE – PB**

**MARÇO DE 2011**

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL DA UFCG

F224c Farias, Elton John da Silva  
Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy: Um Capítulo de  
História da Fama (1975) / Elton John da Silva Farias. — Campina  
Grande, 2011.  
343 f. : il. ; col.

Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de  
Campina Grande, Centro de Humanidades.

Referências.

Orientador: Prof. Dr. Alarcon Agra do Ó.

1. Música - Elton John & Bernie Taupin. 2. Fama. I. Título.

CDU – 78.02:929 ”70”(043)

**ELTON JOHN DA SILVA FARIAS**

**CAPTAIN FANTASTIC AND THE BROWN DIRT COWBOY:**

**UM CAPÍTULO DE HISTÓRIA DA FAMA (1975)**

**Banca Examinadora:**

---

**Professor Doutor Alarcon Agra do Ó (Orientador)**

---

**Professor Doutor Gervácio Batista Aranha (UFCG)  
Examinador Interno**

---

**Professora Doutora Elisa Mariana de Medeiros da Nóbrega (UEPB)  
Examinadora Externa**

---

**Professor Doutor Iranilson Buriti de Oliveira (UFCG)  
Suplente Interno**

---

**Professor Doutor Lemuel Dourado Guerra Sobrinho (UFCG)  
Suplente Externo**

**CAMPINA GRANDE – PB**

**MARÇO DE 2011**

# RESUMO

19 de Maio de 1975. Mais de um milhão de pessoas aguardavam ansiosas, apenas nos Estados Unidos, o lançamento de um disco. Nesse dia todas elas compraram o novo álbum de Elton John. Adianta-se que não era um disco corriqueiro, pois se tratava de uma obra musical que tentava contar a história de vida de seus próprios criadores. Assim, esta pesquisa investiga como o álbum *Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy*, lançado pelo cantor/compositor Elton John e pelo letrista Bernie Taupin, produziu alguns sentidos acerca do passado da dupla, pois ao passo que eles puseram à disposição do público imagens de si próprios, traçaram uma via de acesso para o que vivenciaram que sugere incitar o pesquisador à interpretação, ao desvio e ao relativo. Discute também se o álbum seria uma *escrita de si*, uma *autobiografia* ou um *relato autobiográfico*, levando em consideração a construção da historicidade das vidas dos dois, sua relação com o contexto artístico-musical de fins da década de 1960 até meados da seguinte e a produção de um sentido de fama nesse ensejo. Discute ainda como a capa do álbum reforça a idéia “contracultural” das primeiras composições da dupla, a partir de imagens que chocam o olhar e emanam ao espectador uma diversidade de informações que estão atreladas à vivência de John/Taupin a partir dos enunciados “libertários” de suas primeiras canções como uma porta para *a fama como modo de vida*. Apresenta e problematiza, portanto, a relação possível entre a obra da dupla, o gênero musical *Glam/Glitter Rock*, o *sistema do estrelato* e a *cultura da personalidade* de modo que se possa entender como se produziu um sentido para o “ser famoso” na década de 1970, avaliando os usos do sistema do estrelato, da fama e do palco enquanto lugares de “performance pós-moderna”.

**Palavras-Chave:** Elton John & Bernie Taupin; Década de 70; Fama.

# ABSTRACT

May 19, 1975. More than one million people uneasily expected, only in the United States, the release of a record. On that day each one of them bought the new Elton John album. Beforehand I can say that it was not a current record, because it dealt about a musical opus that tried to tell the life story of its own creators. So, this research investigates in what degree the album *Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy*, released by singer/songwriter Elton John and by lyricist Bernie Taupin, produced some senses about the past of the due, because by the way they put images of themselves at the disposal of the public, they delineate one way of access to the things they lived together that suggest to incite the researcher for interpretation, for deviation and for the relative. Also discuss if the album would be a *self writing*, an *autobiography* or an *autobiographical report*, considering the construction of the historicity of their both lives, their relation with the musical-artistic context at the end of the 60's until the middle of the next decade and the production of a sense of fame in this opportunity. Argues, just as well, how the cover of the album reinforces the "countercultural" ideas of the first compositions of the due, using images that awes the look and emanates to the spectator a sort of information that are hitched to the existence of John/Taupin from the "libertarian" enunciations of their first songs as a door for *fame as a way of life*. Presents and puts in question hence the possible relation between the due's opus, the *Glam/Glitter Rock* musical gender, the *star system* and the *culture of personality* to say how was produced a sense of "being famous" in the 70's, appraising the uses of star system, fame and stage as places of "postmodern performance".

**Keywords:** Elton John & Bernie Taupin; 70's; Fame.

# DEDICATÓRIA



Esta Dissertação é dedicada a *Maria Ferreira da Silva* e a *Eustaquilino Evangelista da Silva* (ambos *In Memoriam*).

Minha vida nunca teria sido tão boa sem vocês...

# AGRADECIMENTOS

*Campina Grande, Março de 2009.*

*Início dos Ensaios...*

A Dissertação de Mestrado, intitulada *Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy: um capítulo de História da Fama (1975)* é a realização de uma etapa da vida do historiador Elton John da Silva Farias. Ele, portanto, sente-se honrado em poder agradecer a pessoas que o acompanharam no decorrer de dois anos de um curso de pós-graduação. Uma aventura, uma música: todas essas pessoas compartilharam isso com ele. Todos foram grandes *Amigos*:

*I hope the day will be a lighter highway*  
(Eu tenho esperança de que o dia será uma rodovia iluminada)  
*For friends are found on every road*  
(Por amigos encontrados em cada estrada)  
*Can you ever think of any better way*  
(Você jamais pensaria em outro caminho melhor)  
*For the lost and weary travellers to go*  
(Para a longa e cansativa jornada que temos a frente)

*Making friends for the world to see*  
(Fazendo amigos para o mundo ver)  
*Let the people know you got what you need*  
(Deixar as pessoas saberem que você tem o que precisa)  
*With a friend at hand you will see the light*  
(Com um amigo à mão você verá a luz)  
*If your friends are there then everything's all right*  
(Se seus amigos estiverem por lá então tudo ficará bem)

*It seems to me a crime that we should age*  
(Parece-me que este é um crime que deveríamos levar conosco)  
*These fragile times should never slip us by*  
(Esta época frágil jamais deveria nos derrubar)  
*A time you never can or shall erase*  
(Um tempo que não podemos timidamente apagar)  
*As friends together watch their childhood fly*  
(Como amigos que juntos assistem sua infância escapar)

Agradeço desde já a:

Deus. A força e a coragem, o suporte e o alívio. A vida. Devo tudo isso a Ele.

Minha família. Minha relação com meu pai, Marcos Antônio de Farias, pode não ser o ideal que se espere por aí, mas, mesmo assim, reconheço a necessidade de oferecer a ele um lugar neste espaço, pois, quer queira quer não, ainda foi sua intenção de me conferir uma boa criação e no aprendizado digno que me trouxe até aqui e que me fez em parte do jeito que sou.

Minha Mãe. Dentro de suas possibilidades, ela sempre lutou por uma boa condição de vida para a minha pessoa e para meu desenvolvimento. Preciso saber que ela está por perto e que está bem. Portanto, a presença de Maria Evangelista da Silva (ou Edilene) sempre foi o *pièce de résistance* da minha formação social e das minhas convicções enquanto ser humano.

Meus avós maternos (*In Memoriam*). O exemplo de vida que carrego. A suavidade, a convicção e o poder de persuasão de minha avó Maria Ferreira da Silva, aliados à sua atenção serena e seu cuidado, fazem dela uma peça indispensável no tabuleiro de minha formação pessoal. Foi ela quem me criou por alguns anos e dela recebi alguns trejeitos de personalidade. Por outro lado, a sabedoria, a calma, a destreza e a dignidade de vida de Eustaquilino Evangelista da Silva completam o outro lado da minha moeda *personal*. Todos me conhecem pela lentidão e calma. Estas características vieram, sem dúvida, de “*seu Eustáque*”...

José Gutemberg Costa. Amigo, companheiro, “primo”, irmão. Com ele aprendo a ser mais adulto, a entender os vários obstáculos da vida e a encará-los sempre com uma brincadeira, com uma “tiração de onda”; como um grande desafio que deve ser encarado com o maior dos sorrisos.

A minha tia Francisca Ferreira da Silva (ou Eliene) e a seu marido (e tio também) Humberto Evangelista pela presença e pelo suporte quando este se fez necessário. Aos primos Fernando e Felipe Evangelista que sempre foram a maior graça e a maior simpatia. Devo muito a estes quatro que, apesar de estarem distantes por linhas territoriais ao morarem em Diadema – São Paulo, fazem-se mais presentes do que muitos dos parentes que moram em Campina Grande ou em cidades vizinhas.

A meu tio Antônio Ferreira Neto. Mesmo com que estejamos tão próximos, ele é aquele que parece muito me respeitar. Fazemos aniversário no mesmo dia e somos fisicamente parecidos. Lembro-me de ter sempre ali, em algum momento da memória de minha existência, a presença dele. Também a sua esposa Rosileide pela simpatia e pelos conselhos e ao priminho Gabriel pela irreverência.

À CAPES. De 2009 a 2011 fui financiado por esta instituição com uma bolsa de estudos. Para tê-la tive que me submeter a um processo seletivo através de um prova escrita onde apenas o primeiro colocado seria agraciado com o investimento. Aprovado, tive que realizar atividades de *Assistência Ao Ensino* na disciplina de Teoria da História na Graduação; também tive que coordenar, junto com o professor Gervácio Batista Aranha, o Grupo de Estudos em *Teoria e História da Historiografia*, o que enriqueceu bastante minha vida de historiador.

À banca avaliadora de meu trabalho. Ao meu querido amigo e orientador Alarcon Agra do Ó. Sem o apoio dele esta Dissertação nunca teria sido possível. Ele foi inicialmente, talvez, o único que compreendeu que este trabalho tinha um grande potencial. Ele, com sua alegria contagiante, aceitou orientar esta pesquisa e fazê-la se tornar uma realidade possível. Agradeço à sua extrema paciência e compreensão para com alguém de ego inflado como eu. Espero ter atendido às suas expectativas e ter feito se sentir orgulhoso do trabalho que orientou. Agradeço a este meu *guru acadêmico* por todas as explicações e orientações para a Universidade e para a vida que este grande intelectual soube me conceder.

Ao grande amigo Gervácio Batista Aranha. Poucas vezes na academia, e em qualquer lugar, me identifiquei tanto com a inteligência de alguém. Admiro e invejo a capacidade que Gervácio possui para o discernimento de questões de cunho teórico. A verve teórica desta Dissertação é, em grande medida, uma aspiração à intelectualidade desse homem e uma vontade de seguir alguns de seus passos. Compreensivo e atencioso, Gervácio é um verdadeiro *gentleman* quando se trata de História & Teoria; um grande ser humano e um excelente brincalhão quando se trata do cotidiano. Quem sabe eu ainda leia um romance de três mil páginas algum dia...

A Elisa Mariana de Medeiros da Nóbrega. Fico muito grato de tê-la na Banca Avaliadora de minha Dissertação e tenho certeza de que estou em contato com uma grande intelectual. Seus discursos e suas sugestões na etapa da Qualificação foram de grandioso valor para a feitura deste trabalho como aqui está. Elisa veio na hora certa para dar à pesquisa um aspecto mais leve e contagiante. Muito obrigado.

A Iranílson Buriti de Oiveira por me acompanhar, direta ou indiretamente, desde o ano de 2006. Conselhos, ajudas mútuas, boas risadas e a certeza de que posso sempre contar com sua consideração, assim como ele pode contar com a minha. Ele foi o primeiro orientador que eu já tive e seu impacto ainda ressoará muito sobre minha escrita.

A Lemuel Dourado Guerra Sobrinho. Grande pesquisador na área de música e figura importante no meio acadêmico, este sociólogo, musicólogo, Diretor de Centro e tantas funções mais com certeza fez parte de minha jornada, especialmente na Graduação, quando do apoio para participações em congressos e eventos acadêmicos. Agradeço à sua simpatia irradiante.

Aos professores do PPGH – UFCG. Ao eterno professor Fábio Gutemberg Ramos Bezerra de Souza. Sem ele, muitas das idéias que desenvolvi não teriam sido concluídas, já que muito provavelmente o Projeto que deu origem à pesquisa nunca tivesse sido feito: foi Fábio quem me incentivou a não mudar de tema e a continuar desenvolvendo este trabalho sobre o músico Elton John. MUITÍSSIMO obrigado Fábio, onde você estiver.

A Severino Cabral Filho por ter me concedido várias leituras importantes para o desenrolar deste trabalho. Obras valiosas me foram apresentadas, especialmente no campo de História & Imagem, por este grande pesquisador. Obrigado pela atenção Cabral.

Também agradeço à nossa carismática Coordenadora Juciene Ricarte Apolinário por ser compreensiva em momentos de tensão; a Roberval Santiago pelos incentivos de ânimo e pela grande consideração; a Luciano Mendonça de Lima pelas conversas e pelo apoio ao meu trabalho; a João Marcos Leitão Santos pela irreverência e simpatia; à amizade e ao companheirismo de Antônio Clarindo Barbosa de Souza.

Aos colegas e amigos feitos na disciplina *TE Poder: Cultura, Linguagens e Práticas*, paga antes mesmo de eu ser aprovado no processo seletivo do Mestrado. Primeiramente à professora ministrante, Regina Coelli Gomes Nascimento, pelo valioso incentivo e por ter me acompanhado de perto naquele momento. A Júnior Cordeiro (pelas discussões polêmicas em sala de aula), a Roberto Muniz, Daniela Medeiros da Silva Muniz, Janielly Souza dos Santos, Elane Cristina do Amaral e a todos que tenham pagado a disciplina. Também a Maria Auriane de Sousa Ferreira pela amizade e pelas leituras que compartilhamos sobre Michel de Certeu e Michel Foucault para a Seleção de 2009 que muito me ajudaram a ser aprovado.

Aos valiosos amigos que fiz na turma do Mestrado em 2009. Geralmente turmas de pós-graduação são compostas por pessoas que, ou pelos rumos da vida ou pela vaidade e egocentrismo, não se entrosam uns com os outros, que se fecham em seus próprios mundos intelectuais. Com esta turma essa regra cai por terra. Agradeço muito aos amigos que fiz, às leituras e discussões que compartilhei, aos intermináveis

momentos de descontração. Agradeço muito aos grandes amigos Danilo Linard Teodoseo, Deuzimar Matias de Oliveira, Josinaldo Gomes da Silva, à minha “parente” Michelle Wadja da Silva Farias, a Fátima de Paula Albuquerque, Amanda Peixoto de Carvalho e Mirella Cândido Burity de Oliveira; aos momentos de eterna descontração e de grande profundidade teórica que tínhamos em mesas de bar e lanchonetes, às melhores companhias que uma turma de mestrado poderia me dar: Marco Aurélio Dantas Nepomuceno, Elane Cristina do Amaral, Luiz Francisco da Silva Júnior (o “Lula”), Marcos Felipe Vicente (o “Markin”), ao “caba quente” Ossian Soares Landim, Wlisses Estrela de Abreu e ao grande intelectual da turma, Leonardo Bruno Farias. Ainda agradeço a Rivaldo Amador de Sousa, Thaisy Lanny de Albuquerque e a José Elson Carvalho Lira.

Aos amigos que fiz no Grupo de Estudos em *Teoria e História da Historiografia*. Além de nosso “tio Gerva” (professor Gervácio Batista Aranha), agradeço imensamente a André Luiz Almeida Ouriques, Allison Luna Matias e Flávio André Alves Britto pelas conversas longas, hilárias e demoradas que tínhamos na sala de Gervácio/Luciano. A Josinaldo Gomes da Silva pelo grande companheirismo, a Adjefferson Vieira Alves da Silva pelos debates promovidos e a presença de Vanessa Bezerra de Almeida, Gabriela Barbosa de Souto e Raíssa Barbosa da Costa. À grande contribuição intelectual dada por Faustino Teatino Cavalcante Neto e José Luciano de Queiroz Aires nestes últimos semestres.

Aos funcionários Rafael, Manuel, Socorro e Wellington (UAHG), Rosa, Vera e Ana (Coordenação da Graduação), Arnaldo, Felipe e Maressa (PPGH). A todos vocês muito obrigado por tudo.

Agradeço também ao pessoal do Cursinho Pré-Vestibular Solidário da UFCG. Ao grande mestre Prof. Paulinho (Paulo de Medeiros) e ao grande amigo Ulisses. A todos os professores de História (antigos e atuais): Paulo Eduardo, Denílson Rocha, Glayds Richeles, Eva Ryan, Cristiane Raposo, Lívio Leslyer, Maxwell Rangel, Aluska Targino, Mayra Lira, Thales Nascimento, Wellington Dantas, José Valmi, Fabiano Badú e Bruno; também a Williams Bartolomeu, Herry Charriery, Hilmaria Xavier e Rômulo Henrique. Agradeço ao atual corpo docente: André Ouriques, Allison Luna, Allan Kardec, Jéssica Sobreiro, Adjefferson Vieira, Hugo Paz, Naiara Araújo, Jean Paul Gouveia, Suzana Cristina, Yury Soares, Lucas Herculano, Harriet Cristina, Alisson Pereira, Ewennye Rhoze e Deuzimar Matias. Agradeço imensamente pela amizade com

a atual Coordenadora de História, Anne Gama que me ajudou bastante a tocar as atividades enquanto coordenador.

Aos Amigos que fiz na Graduação e que permaneceram (alguns um tanto distantes) mesmo com o Mestrado: Ludemberg Gomes, Aline Meira, Vanessa Macedo, Evangley de Queiroz, Anglebson Barros, José Valmi, José Jâmerson, André Felipe Bandeira, Cláudio Costa. Aos amigos e colegas feitos no *Grupo de Estudos Culturais*: Rômulo Henrique, Gilmária Saviano, Camila Martins, Jean François, Ivone Agra, Robson Victor, Michelly Pereira, Lauricéia Galdino, além de nossa querida amiga e professora Marinalva Vilar de Lima.

Também aos colegas que não sairão da lembrança: Bruno Gaudêncio, Brinell Silva, Hilma Carmem, Lyndon Johnson, Paula Rejane, Maria Direma.

Aos grandes amigos que fiz e nunca vou esquecer. Lembro:

De Hilmaria Xavier por todo o carinho, atenção, suplica, desentendimento, perdão, brincadeira e gosto pela vida que essa menina tem. Adoro demais a sua presença e muitos momentos foram inesquecíveis ao lado da minha irmãzinha de DR's...

Dos irreverentes Abel Domingos e Aliandra Vieira. Por todos os dias que ele me convidou para acompanhá-lo em jogo de PS2 ou XBOX e pela sinceridade de suas palavras. Por todos os dias em que ela reclamou de mim e também dos cartões que levou. Dois ótimos amigos que guardo no peito.

De Denílson Rocha pelas longas conversas sobre música, cinema, literatura, filosofia, história... Agradeço imensamente por um tempo que foi um dos melhores que já vivi. Ao quarteto fantástico Ana Lúcia, Cléber, Washington e Gleidson.

De Rômulo Henrique pelas vezes que passamos muito tempo com boas conversas pelos corredores da UFCG. Não esquecendo a simpatia de sua noiva Lívia Carneiro.

De Aline Meira, uma das minhas amigas mais antigas. Desde os tempos de ensino médio eu me deparo com essa maravilha da sinceridade humana. Adoro-te “beu abor”!

De Giscard Agra e Paloma Oliveira. Grandes amigos, seja para debates acadêmicos, almoços demorados ou caronas inesperadas. Enfim, os guardo comigo.

De Chyara Charlotte e Wagner Geminiano pelos vários conselhos acadêmicos e pessoais que recebi, tanto desta pequena grande historiadora quanto deste grande historiador...

Da irreverente Débora Raquel. Amiga minha desde os primórdios de 2003, ela sempre terá um lugar especial na minha lembrança. Por sua agonia, por seu talento ou por sua sinceridade. Aquela que se aproximou de mim sem notar é uma das mais queridas pessoas do meu convívio.

De Jefesson Franciarlly pelas conversas em tempos bons e ruins e pelo incentivo em minhas antigas tentativas de montar uma banda. Também de José Jâmerson pelo incentivo em dar continuidade à pesquisa no campo de em História & Música.

De Luciana Estevam. Pelos conselhos e conversas, ela estará sempre aqui.

De Paloma Porto. Irmã, amiga, conselheira, parceira de academia e tudo de bom que uma amizade pode proporcionar. Já caímos de moto juntos, já fizemos trabalhos juntos, já fomos a congressos juntos. Um “porto seguro” para minha vida na academia. Aos amigos George e Adriano que conheci através dela.

Do mestre Macio Grez que não poupa esforços para ver os amigos de bem com a vida...

De Priscila Bezerra, uma das amigas mais verdadeiras que já tive. Ela e Surama Rocha são amigas que sempre estarão na memória de um bom abraço, uma ótima risada e uma conversa irresistível. Priscila, inclusive, me deu um dos melhores presentes de minha vida: minha primeira participação em uma banca avaliadora de um trabalho acadêmico.

De Vanessa Costa, que sempre me ajudou e esteve presente. Rir sempre foi sua primeira grande marca e tal característica muito me fez bem por diversas vezes; a outra é a sinceridade: e não tenho dúvida nenhuma de sua amizade.

De Rosângela Maria Kretschmer que, apesar da longa distância, é uma das melhores pessoas que já conheci; sua atenção e carinho foram cruciais e me fizeram bastante bem.

De Leandra Kelly Dantas Bonifácio. Sua amizade de mais de 12 anos sempre foi uma referência, mesmo que fiquemos distantes por longos períodos, ela está sempre por aqui.

De Bruno Rodrigues Campos e sua amizade de mais de 14 anos. Por tudo que ele fez e não fez, por todas as vezes com quem desabafei e tive um ombro amigo para me acompanhar. Nunca me esquecerei de tudo o que foi dito e feito durante todo esse tempo. Sua esposa e amiga Raquel complementa todo o apoio e amizade possíveis, além de ser mãe da linda Lorena que é uma menininha especial.

De Marcus Thiago que já é meu amigo há quase 10 anos. Sua sinceridade é única. Sua amizade é valiosa e me faz sentir bem.

De Edvaldo e Marli Castro. Por terem me acolhido tão bem nestes últimos anos, por terem sido tão presentes e tão importantes para o que vivo no momento. São peças-chave para um lugar de conforto. Também a meus cunhados Jean, Júnior e Jefferson. Ainda a Rossana e Fernanda pela simpatia.

De Dona Marluce, Nilvauro (“Dau”), Nilmara e Nilson pela hospitalidade e pela alegria. Muito obrigado.

De Janiery da Silva Castro. A pessoa mais doce que já conheci. Linda, poderosa e gentil. Ela é tudo o que eu podia esperar, ela é a paz que me acalma. Cada palavra que ela disse, cada gesto me faz sentir leve, feliz e amado. Ninguém nunca foi tão sincera comigo e quero levar isso para o resto de meus dias. *My Elusive Drug*, Te Amo mais do que tudo:

*I'm not the same as I used to be*  
(Não sou o mesmo que eu costumava ser)  
*All the things you've heard seem hard to believe*  
(Todas as coisas que você ouviu parecem difíceis de acreditar)  
*Haven't always been good, never really been bad*  
(Nem sempre fui bom, nunca fui realmente ruim)  
*Most times I've been happy, yea sometimes I've been sad*  
(Muitas vezes fui feliz, mas, é, às vezes fiquei triste)

*Sure I've made mistakes, haven't we all?*  
(Claro que já cometi erros, não erramos todos?)  
*I've been loose as a cannon and dumb as a wall*  
(Já fui livre como uma bala de canhão, estático como um muro)  
*Haven't always been sober in counting my ducks*  
(Nem sempre estive sóbrio em contar com meus colegas)  
*And if I look back now I've had my share of luck*  
(E se eu olhar para trás agora eu tive meu punhado de sorte)

*But the change didn't come over night*  
(Mas a mudança não caiu como a noite)  
*I've been searching for you all my life*  
(Tenho procurado por você a minha vida inteira)  
*All the habits that I couldn't handle*  
(Todos os hábitos que eu não conseguia controlar)  
*I've swept them under the rug in exchange for the sweetest addiction*  
(Eu os varri para debaixo do tapete em troca de meu vício mais doce)  
*You, my elusive drug*  
(Você, minha droga evasiva)

*I'm going to stay now, I really like it here*  
(Vou ficar agora, eu realmente gosto daqui)  
*I may paint your picture, and I might grow a beard*

(Eu posso pintar um quadro seu, eu posso deixar a barba crescer)  
*There were times I was crazy couldn't handle my life*  
(Houve épocas em que eu estive doido e não sabia lidar com minha vida)  
*Don't think you'd have liked me not at any old price*  
(Não acho que você gostaria de mim, não do jeito qualquer que eu era)

*And I've taken the pills, I got burnt out and chilled by the cold*  
(E eu tomei pílulas, eu me queimei e eu me tremi de frio)  
*But I've no regrets and that being said*  
(Mas não me arrependo e isto sendo dito)  
*You know cheap thrills can get pretty old*  
(Sabe, emoções baratas só tendem a envelhecer)

*But the change didn't come over night*  
(Mas a mudança não caiu como a noite)  
*I've been searching for you all my life*  
(Tenho procurado por você a minha vida inteira)  
*All the habits that I couldn't handle*  
(Todos os hábitos que eu não conseguia controlar)  
*I've swept them under the rug in exchange for the sweetest addiction*  
(Eu os varri para debaixo do tapete em troca de meu vício mais doce)  
*You, my elusive drug*  
(Você, minha droga evasiva)

Aos amigos recentemente adquiridos: os casais Marcelo e Emmanuela (“Manu”), Josy e Edmilson (e seu filhinho Vinícius), e as simpáticas Fernanda Fragoso (e sua filha Lívia Fragoso) e Ísis Oliveira por todos os bons momentos de lazer, de conversa, de rodízios de pizza, de companhia. Sair do estresse da produção da Dissertação é necessário e essas pessoas proporcionaram momentos assim. Por grandes momentos como esses também não posso me esquecer de Wagner Guinas nem de sua namorada Poliana.

Ao casal Iane Caroline e André Felipe Bandeira. A ela por ter estado comigo desde o momento em que pensamos em concorrer à seleção do Mestrado; fomos para Natal, não conseguimos, mas ficou a certeza de que tivemos uma semana muito legal. Agradeço por ser muito minha amiga desde então. A André por ser sempre uma pessoa atenciosa e legal quando podemos nos ver (isso ocorre geralmente quando Abel nos chama para sair...).

A uma pessoa que não conheço pessoalmente, apenas por meios virtuais. Devo muito à historiadora Valéria de Castro Santana, de Uberlândia/Montes Claros – Minas Gerais, por ter confiado em meu trabalho e enviado uma cópia de sua dissertação de mestrado para que eu pudesse trabalhar na referida temática.

Agradeço imensamente à comunidade ELTON JOHN FOREVER, em especial ao pessoal que foi para o show de Elton em São Paulo em 2009... Devo eternas

gratidões a Izabel Salvati e a seu marido Antônio Salvati, de São Paulo, por terem confiado em um desconhecido da Paraíba que manda um e-mail maluco pedindo um livro que já era raridade desde seu ano de lançamento, mas que mesmo assim eles confiaram em enviar. A Eliane pela imensa simpatia e por também ter me concedido um grande material, e a todos da EJM (Marília, Rodrigo, Sandra, Marli, Dora, Giselle, Érika, André e a todos mesmo - peço perdão aos não mencionados); aqueles dias de pré e pós-show de 2009 estarão para sempre comigo... Gostaria de agradecer também ao pessoal dos *Eltonmaníacos* de Pernambuco (Chico Carlos, Wolfran, Nivaldo, Eduardo e Cia.) pelo grande apoio e pela sincera atenção...

A mais alguém que eu não tenha lembrado por falta de tempo ou esquecimento mesmo, as minhas mais sinceras desculpas e os votos de que, em outra oportunidade, irei me lembrar. E a aqueles que contribuíram direta ou indiretamente para a realização deste trabalho.

# SUMÁRIO

<b>Versão Demo - Introdução</b> .....	01
1. Sobre o Tema.....	01
2. Sobre o Objeto.....	05
3. Sobre a Metodologia.....	14
4. Sobre os Capítulos.....	26
<b>(Faixa I) Capítulo I: <i>Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy (1): uma narrativa de duas vidas</i></b> .....	28
1. Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy.....	32
2. Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy: a faixa-título.....	42
3. Bitter Fingers: um relato amargo de um desejo.....	72
<b>(Faixa II) Capítulo II: <i>Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy (2): escrita de si, autobiografia ou relato autobiográfico?</i></b> .....	104
1. Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy: emergem dois compositores... Writing: a construção de um amor fraternal.....	105 108
2. Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy: até que ponto uma <i>escrita de si?</i> .....	141
3. Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy: <i>autobiografia</i> ou <i>relato autobiográfico?</i> .....	150
<b>(Faixa III) Capítulo III: <i>Painting Worried Faces with a Smile (1): uma artcover desenhando uma obra “contracultural”</i></b> .....	168
1. Alan Aldridge: a idealização da <i>artcover</i> .....	169
2. Captain Fantastic: como dizem os jornais, surge um <i>astro</i> .....	184
3. Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy: a idéia de “ <i>Contracultura</i> ” na obra de Elton John e Bernie Taupin.....	202
“ <i>Contracultura</i> ” na obra de Elton John?.....	205

<b>(Faixa IV) Capítulo IV: <i>Painting Worried Faces with a Smile (2): uma artcover</i></b>	
<b><i>desenhando um mundo artístico de fama</i></b> .....	237
1. <i>Glam/Glitter Rock: da fama como um modo de vida</i> .....	237
<i>Celebridade: uma invenção moderna</i> .....	240
<i>O Glam/Glitter Rock e os Anos 70 reinventando a Celebridade</i> .....	248
2. 1975: o “auge” do <i>Homem de Oito Milhões de Dólares</i> .....	274
<i>The Brown Dirt Cowboy: uma crítica à fama como modo de vida</i> .....	298
<b>Coda – Considerações Finais</b> .....	317
<b>Referências</b> .....	325
<b>Apêndice – Discografia Básica</b> .....	331

## VERSÃO DEMO - INTRODUÇÃO:

“É curioso como alguns fenômenos cotidianos podem chegar a ser tão importantes e significativos, para cada um de nós, permanecendo invisíveis. São vários os escândalos desse tipo: o esquecimento paradoxal do que é decisivamente relevante. A fama é um desses mistérios. Atravessa a vida coletiva das sociedades complexas, em que prosperam a indústria cultural e a comunicação de massa, quase como o ar que se respira. Invejamos a fama dos ídolos ou os amamos projetando sobre eles nossas fantasias, identificando-nos com eles.”

**Luiz Eduardo Soares<sup>1</sup>**

### 1. Sobre o Tema

Com a epígrafe acima anuncio meu tema de pesquisa historiográfica: a fama. Fenômeno histórico-social que não tem tido a relevância que poderia ter por parte dos historiadores, nem mesmo pelos cientistas sociais como um todo, talvez até menos por aqueles que o vivenciam. Apesar de este ser um assunto assíduo nas diversas esferas dos meios de comunicação, sejam elas a televisão, o rádio, o jornal impresso ou eletrônico ou mesmo a *internet*, “a fama tem sido, de modo geral, negligenciada como objeto de pesquisa e reflexão sociológica”<sup>2</sup>. Mesmo presente nos locais mais rotineiros, o tema – que é motivo (in)voluntário para que as pessoas “joguem conversa fora”, dialogando acerca daquela fofoca que ganhou destaque nas capas das revistas, daquele escândalo que rodeou a vida de uma *personagem famosa*, da *glória* obtida por um desportista que quebra um recorde, da *reputação* daquela *celebridade* que está no topo roubando a cena, da *estrela* que ganhou um prêmio significativo pelo destaque de seu ofício, da *notoriedade* daquele sujeito que cometeu um crime hediondo, daquela figura desconhecida que teve uma oportunidade e desfrutou seus minutos de fama – nenhuma destas discussões consta na lista daquelas prediletas por parte dos artesãos de Clio.

---

<sup>1</sup> SOARES, Luiz Eduardo. “Prefácio”. In: COELHO, Maria Claudia. *A Experiência da Fama*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999, p. 13.

<sup>2</sup> Idem.

Quando escrevo que a *fama* não tem tido a visibilidade e a presença nas produções acadêmicas que poderia ter, abro espaço para a discussão proposta por alguns pesquisadores que, mediante sua aparente condição “isolada” dentre um *hall* imenso de intelectuais das ciências humanas (“ciências do espírito” – como já foram conhecidas), nos fazem perceber o quão importante é olhar para os sujeitos famosos para compreendermos, explicarmos, inventarmos ou elaborarmos discursivamente (o termo depende da perspectiva teórica escolhida) as experiências que dão sentido a essas vidas que, direta ou indiretamente, experimentam o *prestígio* e/ou a singularização. No contexto daquilo que chamam de “pós-modernidade”, “modernidade tardia”, “hipermodernidade” ou simplesmente “mundo contemporâneo”, tal discussão parece estar na ordem do dia.

Assim sendo, todos os nomes que destaquei nos parágrafos acima tem a ver, de um modo ou de outro, com as maneiras de se entender a fama e suas adjacências conceituais. Todas são marcas sensitivas de uma codificação mais geral: o *renome*. Esta, construída sob o signo da aparência, se constitui como um sentimento relacional que promulga um diálogo de um *si próprio* (famoso) que divide e troca experiências diversas, discursivas ou não, com os *outros* (com outros famosos ou com “pessoas comuns”): “a construção da auto-imagem pela projeção de uma imagem para os outros”<sup>3</sup> parece uma condição presente nas relações cotidianas, mesmo que só seja desfrutada por alguns poucos.

Contudo, não pretendo efetuar um exercício exaustivo de descrição e análise de cada uma destas categorias conceituais ou dos autores que as propuseram/discutiram. Meu intuito aqui é outro: demonstrar como é possível problematizar o tema, vendo-o enquanto uma *produção de subjetividade*, da qual irei tecendo definições ao decorrer de todo o trabalho. O que me interessa apresentar agora, para deixar o leitor mais familiarizado com esta conceituação, é afirmar que a subjetividade, da maneira como a entende Félix Guattari, “está em circulação nos conjuntos sociais de diferentes tamanhos: ela é essencialmente social, e assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares”<sup>4</sup>. A fama, vista desta maneira, pode ser entendida como um conjunto de práticas históricas que obedecem a racionalizações próprias e localizadas que buscam a produção de um desejo, desejo este que corresponde a “uma

---

<sup>3</sup> COELHO, Maria Claudia. “Os Nomes do Renome”. In: Op. Cit., p. 23.

<sup>4</sup> GUATTARI, Félix & ROLNIK, Suely. “Subjetividade e História”. In: *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986, p. 33.

multiplicidade de processos de produção maquínica, a mutação de universos de valor e de universos históricos”<sup>5</sup>. Estas três instâncias e seus desdobramentos serão apresentados ao longo de todo o trabalho.

Mas para dizer que a fama é uma *subjetividade*, faz-se necessário levar em conta que esta denominação só se torna possível caso consideremos que ela é praticada por sujeitos localizáveis historicamente, pertencentes tanto a uma temporalidade quanto a uma espacialidade específicas. Quando considerado isso, o sujeito torna-se um *agenciamento coletivo de enunciação* que estabelece redes de interconexões, que absorve as imposições do coletivo (seja dos grupos, das classes ou do Estado), transformando as chamadas “combinatórias de operações” que constituem uma determinada “cultura” através de suas maneiras de empregar as determinações de uma ordem estabelecida. Efetuando uma produção astuciosa e dispersa, esse agenciamento subverte a ordem, sem rejeitá-la, utilizando-a da maneira que bem o convier, produzindo assim seu *ato enunciativo*: este conduz as relações entre uma “operação”, uma “apropriação” e um “contrato com o outro” que se estabelecem na confluência de um sujeito quando este se permite enquanto agenciamento. No caso de uma pessoa famosa, esta opera os códigos linguísticos intrínsecos ao “mundo da fama” e aos seus espaços de diálogo (Indústria Cultural, imprensa, fãs, autoridades, etc.), utilizando-se de uma apropriação de seus *establishments* (regras, leis, tendências, modas, atividades de massa) para assinar um contrato com aqueles que estão à sua volta e que circulam por seu nicho social (outros famosos, jornalistas, *paparazzi*, empresários, produtores, etc.), primando por uma *conveniência* que sugere certa ordem entre estes sujeitos, mesmo que esta ordem possa ser momentânea e mudar de acordo com as circunstâncias.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Ibidem, p. 32.

<sup>6</sup> O diálogo que aqui se estabelece faz-se valer dos já citados Félix Guattari & Suely Rolnik, além do historiador-teólogo francês Michel de Certeau. Pensar o sujeito como um *agenciamento coletivo de enunciação* é uma iniciativa dos dois primeiros, especialmente de Guattari, quando dizem que a subjetividade individual “resulta de um entrecruzamento de determinações coletivas de várias espécies, não só sociais, mas econômicas, tecnológicas, de mídia, etc.”. Já quando se sugere o sujeito como produtor de um *ato enunciativo* tem-se em mente a perspectiva de Certeau quando este dá ênfase aos modos de proceder da criatividade cotidiana, às suas “artes de fazer”. Também vem do pensamento deste último a noção de *conveniência*, neste caso, a partir da leitura feita por Luce Giard de que a mesma “impõe uma justificação ética dos comportamentos, que se poderia medir intuitivamente, pois os distribui em torno de um eixo organizador de juízos de valor: a ‘qualidade’ da relação humana tal como ela se desenvolve nesse instrumento de verificação social que é a vizinhança não é qualidade de um “know-how” social mas de um ‘saber-viver-com’”. Para ler mais a respeito do primeiro conceito Cf. GUATTARI, Félix & ROLNIK, Suely. “Subjetividade e História”. In: *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986, p.p. 30-45; para ter um aprofundamento do segundo Cf. CERTEAU, Michel de. “Introdução Geral” & “Um Lugar Comum: a linguagem ordinária”. In: *A Invenção do Cotidiano. 1. Artes de Fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994, p.p. 37-53 & 57-74. Já para ter acesso ao último dos conceitos aqui discutidos Cf. GIARD, Luce. “A Conveniência”. In: CERTEAU, Michel de;

Como já tento mostrar, vários nomes podem ser ditos para se pensar em definir o *renome*. Honra e glória figuram entre os mais convencionais na sociedade, na história ou na sociologia. A *fama* também é um deles, mesmo parecendo ser um pouco negligenciada, tendo apenas algumas “menções causais” em trabalhos acadêmicos, como diria Claudia Coelho. Por ser este meu tema de pesquisa, portanto, gostaria de apresentar algumas definições propostas por estudiosos acerca dos modos como a fama/celebridade se expressa nos sujeitos que a vivenciam e das próprias definições atribuídas aos sujeitos ou “tipo social”, como preferem os sociólogos, que mais comumente irão aparecer neste trabalho como integrantes e/ou praticantes dos modos de fama apresentados – em suma, a *celebridade*.

Pode-se dizer, pois, que “a fama opõe-se ao anonimato”. Essa expressão é chave para que se entenda historicamente o fenômeno em questão. Parece-me que, mesmo com a particularidade de cada época e de cada sujeito envolvido, essa frase sintetiza a matriz primeira da formação discursiva da Fama. Mesmo que os enunciados sobre a mesma e as suas condições de possibilidade mudem de época para época e envolvam práticas distintas, “ser famoso” implica ganhar destaque em relação aos outros e ser lembrado por uma quantidade significativa de pessoas: “retira o indivíduo de sua condição anônima, singularizando-o em relação à massa de indivíduos iguais”. Além disso, “o sujeito famoso pode prescindir de estratégias que visem ao reconhecimento da identidade que garante privilégios.”<sup>7</sup>

Convém especificar, por assim dizer, a que tipo de fama estou me referindo. São, pelo menos, quatro os tipos de celebridades possíveis: *conferida*, *adquirida*, *atribuída* e *encenada*. Em Chris Rojek encontram-se as definições respectivas para cada conceito. Rapidamente, assim, poderia resumir cada uma delas: a) a fama da *celebridade conferida*, além de mais antiga, pode ser entendida como uma transmissão genética respaldada por um sistema histórico-cultural de manutenção do poder: monarquias são os melhores exemplos, já que reis e príncipes são (ou eram) as personagens mais comuns a se utilizarem desse tipo de sentimento enquanto fundamento de seu *status* predeterminado; b) a da *celebridade adquirida* “deriva de realizações do indivíduo observadas em competições abertas”<sup>8</sup> e tem nas esferas política democrática e artística seus principais focos de discernimento, pois ressalta a vontade individual de se

---

GIARD, Luce & MAYOL, Pierre. *A Invenção do Cotidiano. 2. Morar, cozinhar*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000, p.p. 46-69.

<sup>7</sup> COELHO, Maria Claudia. “Sobre Olhares que se Evitam – parte 2”. In: Op. Cit., p. 101.

<sup>8</sup> ROJEK, Chris. “Celebridade e Celetóides”. In: *Celebridade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008, p. 20.

sobressair, de alcançar singularidade através do reconhecimento de um trabalho bem feito, da admiração alheia de uma conquista elogiável e da conquista de admiradores através do talento: aqui não se discute a qualidade do material produzido, mas a popularidade alcançada pela obra; c) a da *celebridade atribuída* é a mais recente: depende das possibilidades subjetivas e materiais da chamada “cultura de massa”, já que pode ser vista como a produção de uma excepcionalidade através dos chamados “intermédios culturais”, dos meios de comunicação massiva – pessoas que se tornam célebres por um curtíssimo espaço de tempo, que chocam a opinião pública através de uma exposição pública arquitetada pela mídia (são os sujeitos contemporâneos conhecidos por seus “quinze minutos de fama”); d) já a da *celebridade encenada* é um tanto transversal: é comum a todas as anteriores, entendendo-se que ela “refere-se às tecnologias calculadas e estratégias de desempenho e autoprojeção destinadas a alcançar um status de monumentalidade na cultura pública”<sup>9</sup> – o mais substancial nessa condição é a intenção de ganhar “súditos”, “fãs” ou “admiradores”, dependendo de qual das três possibilidades de fama anteriores for relacionada ao sujeito (de fato, para haver fama encenada é necessário haver uma das outras anteriores).

Apresentado, então, o “termo-chave” da pesquisa, torna-se possível o foco para a apresentação de meu objeto de pesquisa...

## **2. Sobre o Objeto**

Em 29 de Abril de 2010, a revista norte-americana *Time Newsmagazine* publicou uma lista que apresenta as pessoas mais influentes do mundo nos últimos doze meses. Pessoas “marcantes”, significativas, celebridades que estariam mudando a face do mundo e fazendo idéias circularem, modos de vida a serem vistos e apreciados e modelos que deveriam ser seguidos ou negados. Como a própria revista diz “os nomes que mais afetam o nosso mundo” são pessoas mediadas pelas chamadas “correntes de atração”<sup>10</sup>: um intercâmbio político que promulga uma subjetividade comum a todos eles, a representação da mídia e a interação social que molda estilos, atitudes

---

<sup>9</sup> Idem. “Celebridade e Estetização”. In: Op. Cit., p. 131.

<sup>10</sup> “Hoje nenhuma celebridade adquire reconhecimento público sem a ajuda de intermediários culturais como diretores de cena da sua presença aos olhos do público”. As correntes de atração mantêm os célebres enquanto um encanto constante da vida pública e dos meios midiáticos. Cf. ROJEK, Chris. “Celebridade e Celestóides”. In: Op. Cit., p.p. 12-13.

incorporadas e fluência no discurso de que essas pessoas emanam sentimentos de desejo e aprovação.

A revista iniciou a publicação desse tipo de lista em 1999 quando projetou uma relação das 100 personalidades mais influentes do século XX. Um time de “autoridades” foi convidado para elaborá-la: o jornalista Dan Rather, o historiador Doris Kearns Goodwin, o político Mario Cuomo (então governador do estado de Nova York), a cientista política Condoleezza Rice, o publicitário Irving Kristol e o então editor-chefe da revista, Walter Isaacson. Escolheram os nomes, a lista foi publicada e a edição em que foi lançada tornou-se recorde de vendas.

A escolha das 100 pessoas é feita a partir de cinco grupos de personalidades que tenham influenciado o mundo em suas respectivas áreas, contribuindo para sua melhoria ou para seu retrocesso. A revista escolhe vinte pessoas de cada um dessas categorias: Líderes & Revolucionários, Construtores & Titãs, Artistas & Pessoas de Entretenimento, Cientistas & Pensadores, além de Heróis & Ícones. Apenas a partir do ano de 2004, a revista voltou a publicar essa lista, tornando-a anual.

Assim, neste ano de 2010, o grupo dos artistas mais influentes do mundo é encabeçado pela cantora norte-americana Stefani Joanne Angelina Germanotta, mais conhecida como Lady Gaga. Por seu sucesso instantâneo nas paradas de sucesso, pela aclamação popular e por seu impacto na mídia, a jovem cantora se tornou rapidamente conhecida entre os anos de 2009 e 10, passando a ser reconhecida como a artista que “mais bem representa nossa época”: “Lady Gaga’s art captures the period we’re right now”<sup>11</sup> (*a arte de Lady Gaga apreende o período que estamos neste momento*). Jovens urbanos que vivem em festas, baladas e boates, que adoram música dançante e eletrônica, que consomem a diversão desses espaços como quem necessita de água para beber. Bebem, ao invés disso, muita bebida alcoólica e, alguns deles, ingerem uma quantidade considerável de drogas e narcóticos. Mas esse é o público estereotipado da cantora. Ela vai além e consegue atingir um número de pessoas muito mais variado e heterogêneo, desde os jovens mencionados até pessoas com mais experiência de vida como Cindy Lauper. Com sua “incrível sensibilidade pop”, suas canções passam a fazer parte do cotidiano de milhões de pessoas mundo afora, tocando repetidamente nas rádios, em programas de televisão, na memória dos ouvintes. Afinal, quem nos últimos

---

<sup>11</sup> LAUPER, Cindy. “Lady Gaga – The 2010 Time 100”. In: *Time Newsmagazine*, April 29th. New York: Rockefeller Center, 2010. **Disponível em:** [http://www.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,1984685\\_1984940,00.html](http://www.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,1984685_1984940,00.html). **Acesso em:** 24 / 07 / 2010.

meses não ouviu “Poker Face”, “Bad Romance” ou “Just Dance”, mesmo que não tenha nenhuma intimidade com alguma dessas canções? Lady Gaga está construindo os pilares para sua fama como poucos têm feito nos últimos anos e ela cai como uma luva aqui em meus argumentos como uma ponte lógica com o presente.

A cantora é jovem (tem 24 anos) e lançou apenas dois álbuns. O que mais chama a atenção é a explícita iniciativa e inserção de sua auto-imagem no mundo da fama e das delícias e falcatruas que podem-se fazer ofertar para quem o experimenta. Os dois discos tratam literalmente do assunto (já que se intitulam *The Fame* e *The Fame Monster*) e a colocam como a cantora mais exposta à mídia desses últimos dois anos. Além de tematizarem a fama, os álbuns primam por influências musicais urbanas que atraem pela inovação e mesclam criatividade e reinvenção de gêneros musicais já consagrados (tais como música eletrônica, glam-rock, pop e disco music).

A cantora é um fenômeno, mesmo que pareça um tanto apelativo, comercial e até “descartável”. Mas por trás dessa aparência de volatilidade, há uma obra coerente que investe na imagem em tão larga escala (ou maior) quanto a música. Também destacada e conhecida pelas performances de palco e pelas vestimentas que escolhe para teatralizar suas canções e para aparecer em público, Lady Gaga conquistou esse vasto público com sua arte de chocar os olhos (às vezes mais que os ouvidos) dos espectadores e sua performance hipnótica acompanhada por toda a parafernália que é utilizada em seus shows. Com essa fórmula, ela ganhou prestígio, dinheiro, prêmios, conheceu e se envolveu com pessoas famosas, foi criticada e elogiada, e passou a conhecer mais intensamente a oportunidade de ser vista como um produto cultural, de ver a si mesma como uma pessoa influente, que pode ser alvo tanto de adoração e/ou desejo quanto de reprovação. Ver que seu nome é constantemente usado nas letras dos jornais, na boca dos “intermediários culturais”<sup>12</sup> e do público, na tela dos televisores e computadores através da *internet* parece algo que a fascina, que lhe dá a sensação de estar se realizando enquanto profissional, de que não há ninguém mais especial do que ela. Sentindo-se especial, ela apresenta suas idéias do mesmo modo, levando-a a achar que sua performance é sensacional. Estando certa ou não, e como diria Lauper, “ela é sua própria arte. Ela é a escultura” do que a fama se oferece a ser nesta década.

---

<sup>12</sup> Termo coletivo para “agentes, publicitários, pessoal de marketing, promoters, fotógrafos, *fitness trainers*, figurinistas, especialistas em cosméticos e assistentes pessoais”. Cf. ROJEK, Chris. “Celebridade e Celetóides”. In: Op. Cit., p. 12.

Se Gaga é a artista mais influente do ano de 2010, este mesmo posto pertencia a Elton John em 1975. Ninguém era mais famoso do que ele, principalmente nos Estados Unidos. Nenhum nome de nenhum outro artista era mais citado e aclamado que o dele. Pode parecer um tanto positivo de minha parte falar dessa maneira, mas mostrarei ao longo do trabalho que isso não é necessariamente uma mera interpretação livre, mas que sintetiza tudo aquilo o que se dizia e se via acerca da imagem do cantor britânico. 1975: este é o ano central de nosso recorte temporal. Como será visto mais adiante, far-se-á necessário adentrar em outros anos, em outros contextos que não o do ano em questão, mas toda a incursão que for feita será em prol da narrativa acerca de como se produzia discursiva e não discursivamente a idéia de uma *celebridade*, de um sujeito famoso na década de 1970.<sup>13</sup>

Aparentemente, com a ponte feita com a imagem da cantora Lady Gaga, pode parecer que o fenômeno da fama naquela década e hoje em dia é o mesmo: alguém que passa a ser conhecido por muitos em muitos lugares, geralmente por um curto espaço de tempo ou por um período alternado de evidência (pessoas que adquirem renome em um momento e após um longo hiato voltam à tona). No entanto, como hei de apresentar, naquela década não se pensava dessa maneira: ser famoso, além de divertido, parecia algo de mais disseminado e constante no sentido de que era mais excitante a sua busca. Mesmo que, no final das contas, a evidência de uma celebridade na mídia pudesse ser passageira como o é hoje, a sensação de continuidade e segurança, para as pessoas famosas que viveram aquela década, parecia maior e mais confortante.

Também é minha intenção defender uma tese surgida ao longo de todas as leituras que fiz e venho fazendo acerca dos anos 70: ao menos na área artístico-cultural, tudo o que se refere aos mesmos é *engraçado*, se visto com sutileza e atenção, aos olhos de hoje. Roupas coloridas, acessórios com um tanto de “exagero”, cabelos volumosos, homens e mulheres vestindo calças com cores fortes e/ou “boca de sino”, ambos com calçados salto altos plataforma; o pano de fundo de diversos ambientes, seja do cotidiano, da arte ou dos meios de comunicação, tinha nas cores fortes e chamativas a sua principal decodificação.

Nesse sentido, Elton John era o artista mais celebrado e mais exagerado do mundo. Suas roupas e suas apresentações ao vivo chamavam muito a atenção. Boa parte do foco da indústria fonográfica estava voltada para a expectativa em torno dos discos

---

<sup>13</sup> Sobre o que Elton John representou no ano de 1975, peço que o leitor preste bem atenção ao quarto capítulo desta dissertação. A partir daí, poderá entender melhor o porquê da comparação com Lady Gaga.

do músico e de seus shows. Ele, obviamente, também contribuía para a idéia aqui defendida, ao se apresentar de toda a sorte de roupas que exploravam o “ridículo”, o “esdrúxulo”, o “exagero”, a “extravagância”, provocando um interesse mútuo entre o artista e seu público, da vontade e do caráter de expectativa em torno da imagem do primeiro, já que a cada nova apresentação do cantor não se sabia com qual “excentricidade” ele iria se apresentar.<sup>14</sup>

Mas antes de ser criticado por esta interpretação, gostaria de explicar o porquê de tal escolha. Fui instigado a pensar dessa maneira a partir da leitura da obra *Os Dentes Falsos de George Washington: um guia não convencional para o século XVIII*, do historiador Robert Darnton. Lá, ele está convencido de que não há, na História, século mais “estranho” que o mencionado no título da obra, pelo fato de seus contemporâneos estarem constantemente em busca de uma razão que não lhes era nem próxima, nem íntima, ela ainda era uma pretensão. A vontade de dar um sentido à vida sempre direcionado para frente, para o futuro, com vias ao progresso e à própria razão, fez com que atitudes das mais “estranhas” fossem cometidas pelos mesmos.

Em prol de tal ideal, especialmente entre os *philosophes*, as pessoas viviam uma fé na razão e no cientificismo que extrapolou quaisquer fronteiras e limites até então vistas; mas essa fé muitas vezes não se materializava em experiências e os exemplos são dados por grande número de historiadores e sociólogos, entre eles: o próprio Darnton demonstra que “qualquer pessoa que passeia pelo século XVIII topa a todo o instante com a dor de dente”, já que nem mesmo os mais abastados estavam imunes a esse problema, que por si só parece tão “banal” hoje em dia; Richard Sennett descreve as relações que os camponeses mantinham com seus excrementos, bem diferentes e menos higiênicas se comparadas às que mantemos hoje, afirmando que “a sujidade incrustada na pele parecia natural”; Michel Foucault expôs que algumas instituições punitivas e regenerativas emergiram nesse período com o intuito de disciplinar os corpos, afetando primeiramente aqueles que, “não agraciados” pela razão, precisavam ser deslocados da sociedade e levados para locais “propícios” a sua correção, afastando-os dos olhares daqueles que gozavam dessa “plena razão”, para que a normalidade social pudesse vir a ser alcançada: manicômios, prisões, hospitais, todos com o intuito de separar os “anormais” do convívio social regular; ao mesmo tempo, Alain Corbin demonstra que,

---

<sup>14</sup> JASPER, Tony & TATHAM, Dick. “Lifestyle and Showmanship”. In: *Elton John*. Hong Kong, China: Phoebus Publishing Company Limited / London, England: Octopus Books Limited, 1975/1976, p.p. 68-75.

mesmo que já houvesse certa repugnância (principalmente por parte das elites) ao odor exalado pelo acúmulo de lixo nas ruas das grandes cidades, ao hábito de expelir as necessidades fisiológicas a céu aberto ou às exalações corpóreas das pessoas que quase nunca tomavam banhos, tais práticas ainda teimavam em perdurar e a fazer parte do cotidiano das pessoas: o que hoje pode ser considerado “repugnante”, em termos higiênicos, para o século XVIII era algo rotineiro; e Darnton ainda conclui que os textos literários básicos e de conhecimento geral, especialmente na França e diferente do que se pensa, eram as chamadas “pornografias filosóficas” que recheavam a imaginação das pessoas que viveram na Europa de então.

Por isso mesmo, ver o século XVIII como estranho não é dizer “que ele é estranho em si mesmo” ou que as pessoas que viveram esse tempo o entendiam de tal maneira; pelo contrário, justifica Darnton, “visite o século XVIII e você voltará com a cabeça rodando, pois ele é incessantemente surpreendente, inesgotavelmente interessante, irresistivelmente estranho”<sup>15</sup> para você que sai do conforto das oportunidades oferecidas pelo século XXI e vai se deparar com as diferenças de costumes vividas por lá.

De maneira semelhante ocorre com os anos 70 do século XX. Se você assistir a um show de Elton John gravado no período você entenderá o que quero dizer. E quando se diz que fazer esse percurso é algo de engraçado, não quero ser pejorativo ou aconselhar que alguém veja a referida década com intenções ao escárnio; pelo contrário, digo que assistir a algum programa de TV, olhar para fotos de pessoas que lá viveram ou rever as apresentações de grande parte dos artistas mais expressivos da época é perceber um exagero de cores, uma lição de despojamento e moda e ter a oportunidade de viver uma verdadeira diversão rapsódica. Quando digo *engraçado*, digo simplesmente que revisitar tudo isso faz você ter a vontade de sorrir com essas imagens tão distantes e tão anticonvencionais para nós que estamos em outra temporalidade, em outras condições de possibilidade histórica. Digo, por fim, que em nenhuma outra década do século XX você encontrará tudo isso com tanta ênfase.

E, mais uma vez, Elton John estava, ao menos no mundo da música, no centro disso tudo. Ninguém vendeu mais que ele, nem teve tanta aclamação em torno da própria imagem. Fotos, flashes, capas de um sem número de revistas, manchetes, estrela na Calçada da Fama de Hollywood, dinheiro, muito dinheiro e a jactância de ser o

---

<sup>15</sup> DARNTON, Robert. “Introdução”. In: *Os Dentes Falsos de George Washington: um guia não convencional para o século XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 09.

“magnata do rock” com todo o luxo e despojamento que alguém em sua condição poderia desfrutar.

Assim, algumas fontes mostram-nos que a popularidade atingida pela música do cantor apenas pode ser comparada àquela de Elvis Presley, dos Beatles ou dos Rolling Stones. Segundo informações contidas no sítio de uma conceituada instituição nos Estados Unidos, criada para homenagear aqueles músicos que contribuíram para o “desenvolvimento histórico” do rock, o cantor “está entre os artistas de maior sucesso musical da era moderna”. Há ainda uma ressalva que a mesma instituição, o *Rock And Roll Hall of Fame*, faz ao lembrar que Elton re-elevou a função do piano em um tipo de música dominado pelas guitarras.<sup>16</sup>

Mesmo sendo equiparado a esses artistas, “Elton John não Fala por sua Geração” (“Elton John does not Speak for his Generation”) porque os críticos e “especialistas” em música consideram sua “comercialidade” muito além de sua produção artística. Seu apelo popular e a grande repercussão de suas canções, aliados ao despojamento “despreocupado” do cantor levou boa parte dos críticos, historiadores e sociólogos a minimizar sua obra ou a não dar tanta importância à mesma. “Psicólogos nunca analisam sua aparência nem os historiadores sociais consideram sua relevância. Sua influência nas tendências musicais têm sido mínima” (“Psychologists never analyse his appeal nor social historians ponder his relevance. His influence on musical trends has been minimal”)<sup>17</sup>. Chris Charlesworth fez essa observação em 1986, ano não muito distante do auge alcançado pelo cantor em 1975, já apontando a imensa falta de trabalhos que analisem ou possibilitem um estudo mais “acadêmico” acerca da obra do cantor. Se comparado a outros artistas da mesma estirpe, essa afirmação se torna consideravelmente importante: sobre essa questão ainda trarei mais considerações no tópico *Sobre a Metodologia* desta Introdução.

Portanto, atualmente Elton John ou não é reconhecido como músico dos mais relevantes do *rock* ou é reconhecido apenas pelas peripécias de sua vida conturbada ou de seus palcos enfeitados. Quase nunca por sua música.

É por isso que esta dissertação privilegia sua produção musical e suas relações com a Fama. Por isso mesmo, invisto esta pesquisa no seu décimo primeiro disco oficial e o primeiro pretensiosamente autobiográfico, intitulado *Captain Fantastic And The*

---

<sup>16</sup> O *Rock And Roll Hall of Fame* é um tipo de museu do rock que inseriu a figura de Elton John em seu *hall* no ano de 1994. **Disponível em:** <http://www.rockhall.com>. **Acesso em:** 22 / 12 / 2007.

<sup>17</sup> CHARLESWORTH, Chris. *Elton John*. London: Bobcat Books, 1986, p. 04.

*Brown Dirt Cowboy* (“Capitão Fantástico e o Pardo Cowboy Empoeirado”), lançado em 1975. Fruto do trabalho conjunto entre o cantor/compositor e o letrista Bernie Taupin, o álbum traz consigo a possibilidade de problematização de algumas (auto)imagens em um nível considerável: ao mesmo tempo em que o cantor se afirmava enquanto o “Capitão Fantástico” do rock, o *superstar* que comandava multidões e que dominava as paradas de sucesso e Taupin se mostrava como um cowboy poeta e bem sucedido, havia no disco também a necessidade de se contar uma história de uma época de suas vidas em que eles ainda buscavam toda essa fama (1967-70). Assim, “o LP conta a história de como Bernie e eu nos juntamos. (...). Há lances pessoais e também profissionais – como o nosso começo, ganhando uma micharia por semana”.<sup>18</sup>

Mas qual o motivo de estudar um disco autobiográfico se tenho por tema a fama? Essa pergunta só tem resposta se for possível concordar com Philippe Lejeune, no sentido de que “a caracterização da autobiografia realiza-se na medida em que a identidade entre autor e narrador, (...) realiza-se mediante um contrato implícito entre autor e leitor, sendo que aquele se compromete com a veracidade de sua narrativa e este garante acreditar nas revelações”.<sup>19</sup> Daí que se pode falar no “pacto” existente entre Elton John e Bernie Taupin (enquanto autores, narradores e personagens de si mesmos) com aqueles que dão alguma atenção à sua obra de arte (seus leitores – fãs e ouvintes): os relatos que ambos contam acerca de sua escalada rumo ao sucesso e das dificuldades e desafios vividos em seu cotidiano naqueles anos são narrados mediante as várias concepções de mundo que dão sentido às suas personalidades; ou seja, mesmo que seus relatos preconizem uma verdade dos “eus” que vêm à tona, essa verdade assimila e incorpora elementos formais da ficção em seu discurso.<sup>20</sup>

Tudo isso acontece por dois motivos básicos: primeiro porque um álbum musical se trata da tentativa do artista em elaborar uma obra de arte; sendo assim, há um caráter dúbio e paradoxal na produção de uma autobiografia como a que John e Taupin preconizaram, já que, além de ser uma memória de parte de suas vidas, o álbum é uma criação artística que produz sentidos diversos e propõe signos imaginários, metafóricos

---

<sup>18</sup> REVISTA POP. “Elton John, o Magnata do Rock”. Edição de 12 de Setembro de 1975.

<sup>19</sup> Para Lejeune, a autobiografia “permite prestar atenção em si e escutar o outro simultaneamente”. Cf. LEJEUNE, Philippe. “O Pacto Autobiográfico (BIS)”. In: *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 66; Para a citação no texto Cf. CHICHORRO, Fernanda Deah. “Autobiografia”. In: *Narrativa Autobiográfica e Memória: ficções do “eu” em Gabriel García Márquez*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, Dissertação de Mestrado em Estudos Literários, 2006, p. 06.

<sup>20</sup> AZEVEDO, Mail Marques de. “O Relato Autobiográfico na Literatura Norte-Americana: dos fundadores às minorias étnicas”. In: *Revista Signótica*. Curitiba: v. 16, n. 1, jan./jun. 2004, p.p. 97-118.

e ficcionais atrelados a certa “realidade” pessoal. O outro motivo, talvez seqüencial ao anterior, se dá pelo fato de um relato autobiográfico (ou autobiografia) ser feito a partir de uma retrospectiva que alguém faz de si próprio não apenas para contar seu passado, mas para construir e transformar seu momento de vivência de certas experiências: no caso, eles, além de traçarem uma trajetória de sonhos e dificuldades, buscam algumas respostas para as construções discursivas que a mídia da época elaborava acerca de sua imagem, com o intuito de atribuir sentido para aquilo que para eles era presente em 1975: a fama.

Elton John quis fazer um disco que contasse sua própria história na escalada rumo ao sucesso e de sua colaboração profissional com o letrista Bernie Taupin. Assim, o disco tem como recorte temporal preferencial os anos de 1967 a 1969, quando ambos ainda estavam buscando reconhecimento. O tema principal do álbum, além da vida dos dois, gira em torno das falcatruas da indústria da música e de como seus “homens de terno” manipulam o poder da mesma, utilizando-se de jovens artistas (como Elton e Bernie na época citada) para acumular muito dinheiro. Mas o mais interessante é que os dois não se colocam apenas enquanto “vítimas” dessa indústria: eles admitem terem feito uso dela para alcançarem seus objetivos, narram que cumprimentavam muitas pessoas desse meio apenas para manter as convenções e fingirem estar de acordo com as exigências. Em suma, foram *homens ordinários* tirando proveito de certas situações para conseguir algo na vida.

Há, então, pelo menos duas atmosferas distintas que circundaram o álbum: a) um lado obscuro, sombrio e severo da relação que há na indústria da música entre gravadoras e artistas. Nesse sentido, o álbum busca tratar tal relação com uma poética noção de tudo aquilo que se faz nos bastidores da vida de um músico como Elton John e mostra (como dizem os próprios autores) que “aqueles velhos reacionários da Rua Denmark [centro da indústria fonográfica britânica] começam a rir aos olhos ocos e espantados do pianista”; b) um lado mais brilhante, glamouroso, artístico das personalidades de Elton e Bernie, principalmente do primeiro. O álbum surge com a mistura de sentimentos sombrios e alegres, como duas versões distintas da vida de dois amigos no ano de 1975 quando o glam/glitter rock ainda estava em um período áureo de sua produtividade. A “aura” glam toma conta do disco na sua concepção e nas próprias canções que fazem uma mistura de *hard rock* com músicas *folk* e *country* norte-americanas. Todos esses gêneros musicais liderados pelo piano suave e agressivo de Elton John.

Outra questão ainda se faz necessária sobre este objeto de pesquisa: a aproximação de Elton John com o que chamo de Glam/Glitter Rock. O que se conhece por *Glam* ou *Glitter Rock* emergiu como um produto dos anos 70. Uma invenção anglo-saxônica que introduziu nos ambientes dos músicos e artistas famosos a ostentação do luxo, do deleite, da diversão. A própria semântica dos termos glam (originário de *glamour*) e glitter dá a entender isso: o primeiro significa charme, refinamento, encanto; já o segundo quer dizer brilho, luminosidade, lampejo. Juntos, passaram a definir um gênero musical que investiu intensamente na imagem e no corpo dos artistas para se consolidar.

Portanto, todas essas questões giram em torno da produção musical do cantor. Por isso, creio que um exercício precise ser feito para permitir ao leitor um maior entendimento de como pretendo analisar tal obra; em suma, é preciso demonstrar a importância que devo dar às minhas investidas historiográficas, já que, se pretendo trabalhar a fama a partir de uma análise de um produto musical, que o faça com o cuidado devido. Não é tão fácil trabalhar com música, fama e história e gostaria de deixar isso mais claro no ponto seguinte, explicitando ao leitor como proceder com a análise das canções do álbum *Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy* e como as orientações que proponho podem servir para outros estudos diversos que envolvam temáticas semelhantes.

### **3. Sobre a Metodologia**

Pretendo propor neste tópico um leque de questionamentos acerca das maneiras de como lidar com a canção popular em História. Mesmo que eu trabalhe com a Fama, estou me fazendo valer da história de vida de pessoas envolvidas com música: um astro famoso que conseguiu tal façanha através de seu talento musical. Assim sendo, não posso deixar de apontar quais as minhas opções em relação ao manuseio desse tipo de material e aos procedimentos que vou seguir.

Pois bem, pergunto-me como deveria tratar uma canção popular, como questioná-la, como interrogá-la? Diria que olhando para seus objetos de discurso com certa cautela, interpretando-a com o máximo de cuidado para que se evitem as conclusões apressadas, os deslizes de análise, as interpretações soltas. Nesse âmagô, proponho alguns pontos de discussão teórico-metodológica que, a meu ver, tornam mais

dinâmica a pesquisa. Assim, inspirando-me em um debate realizado por Michel Foucault<sup>21</sup> e nas orientações de Marcos Napolitano, gostaria de instigar os historiadores a se aterem mais a esse campo, provocando-os: *por onde começar?* Se em História, como disse Foucault, busca-se “explicar um fenômeno” que possui emergência numa época específica, o que pesquisar (inventariar/compreender) quando se diz que a canção popular “tem sido termômetro, caleidoscópio e espelho não só das mudanças sociais, mas sobretudo das nossas sociabilidades e sensibilidades coletivas mais profundas”<sup>22</sup>? De que história está se falando? Qual o principal referente (ponto de partida) ao se vasculhar certa canção, seu tema aparente ou o seu ano de lançamento? Pesquisa-se, assim, o que a canção quer (ou não) dizer ou o contexto ao qual ela se insere? O tema de uma letra está ligado necessariamente ao seu período de criação? Quanto à melodia, a temporalidade da produção artística requer para si o direito de ornamentar, estratificando, as maneiras como bases, notas e compassos são compostos? Quais os sentidos do contexto da canção nesse jogo?

Algumas respostas podem ser obtidas, mesmo que pensemos em tradições historiográficas distintas. Uma delas poderia ser obtida com Roger Chartier. Se Marcos Napolitano pensou a canção popular enquanto um caleidoscópio da sociedade, ele teve a história cultural francesa como pano de fundo teórico, já que esta “dirige-se às práticas que, pluralmente, contraditoriamente, dão significado ao mundo. Daí a caracterização das práticas discursivas como produtoras de ordenamento, de afirmação de distâncias, de divisões”<sup>23</sup>. Mudanças de percepção constantes que se mantêm inseridas em um contexto amplo, na continuidade metamorfoseada de tradições que foram utilizadas, interpretadas e resignificadas. O que isso quer dizer se pensarmos em contar uma história com, de e/ou a partir de uma canção popular? Quer dizer, para essa perspectiva, que se almeja pesquisar a pretensa construção/relação de uma imagem presente com um objeto ausente. Sua idéia de *representação* visa, inicialmente, delimitar a proximidade ou a distância entre as *configurações intelectuais múltiplas* pretendidas por uma autoria artística qualquer e a maneira como a coletividade percebe tais configurações: assim sendo, o estudo das estratégias de elaboração do tema norteador da letra de uma canção,

---

<sup>21</sup> FOUCAULT, Michel. “A Poeira e a Nuvem”. In: *Michel Foucault: estratégia, poder-saber*. Organização e seleção de textos de Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p.p. 323-334 (Coleção *Ditos e Escritos IV*).

<sup>22</sup> NAPOLITANO, Marcos. “Para Uma História Cultural da Música Popular”. In: *História & Música, história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 77.

<sup>23</sup> CHARTIER, Roger. “Introdução: por uma sociologia histórica das práticas culturais”. In: *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL / Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1988, p.p. 27-28.

acompanhado e aprimorado por seu pano de fundo musical, parece ter muito mais valia do que a tentativa de afirmação de que a forma-canção em si “traduz” a época em que foi produzida e lançada; muito mais que um mero reflexo, ela é multiplicidade.

Daí a resposta para outro questionamento: as canções podem “exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar um estatuto e uma posição”<sup>24</sup>, desde que a análise do historiador não tente encerrar ou definir o sentido da existência de seu objeto a partir da leitura que ele considere mais apropriada. O contexto histórico não dimensiona ou determina a existência ou a “essência” das coisas e não significa dizer que porque uma canção foi produzida em determinada época ela precise *representar* sua temporalidade fielmente; sabe-se, no entanto, que tal existência perderia seu sentido se estivesse fora de um contexto próprio. Por isso, é preciso identificar as condições de possibilidade de sua existência e as eventuais relações com a época em que foi produzida.

Desse modo, mesmo se levarmos em conta as várias distâncias entre ambos, se Napolitano entende que a canção popular é “caleidoscópio e espelho” da vida, há algo em comum em sua escolha com a discussão que Foucault faz no texto *A Poeira e a Nuvem*. O caleidoscópio enquanto um aparelho óptico enfatiza a metáfora da sucessão rápida, cambiante e embaralhada da percepção das subjetividades e dos acontecimentos históricos; já o espelho distorce o que se vê e vira às avessas as imagens que temos do passado para que a nós, historiadores, seja permitido um novo olhar, um novo entendimento das questões que queremos colocar para a sociedade. O historiador, ao trabalhar com música, deve usar-se do caleidoscópio, já que as sensações visuais que este provoca são, geralmente, agradáveis e tentam aprimorar a perspectiva de quem vê.

Foucault propõe uma alternativa semelhante a essa metáfora de Napolitano, pois ele acredita que poderíamos, enquanto historiadores, identificar as “maneiras de pensar”, os “conceitos e teses” que deram sentido a uma prática (no caso do autor, a razão punitiva), os modelos de condutas que foram privilegiados e aqueles que foram marginalizados, as regras de comportamento e as “desordens e prejuízos” de tudo isso. Mesmo que, na prática, Foucault tenha permanecido na segurança sutil das nuvens filosóficas e não tenha tido a intenção de esmiuçar a poeira dos microacontecimentos histórico-sociais, ele legou aos historiadores a possibilidade de olhar para tais acontecimentos com um olhar sempre renovado, relativo, compreensivo e inventivo no

---

<sup>24</sup> Ibidem, p. 23.

tocante àquilo que de instrumental as fontes querem nos dizer. Diferente de muitos historiadores, Foucault não repete definições, subjetividades e julgamentos históricos que se perpetuam como sólidos, invariáveis e absolutos; não resgata tradições – traça-lhes novas perspectivas de entendimento – nem consolida discursos que se querem mais verdadeiros que outros e, além disso, dá a cada qual seus devidos lugares de condução e produção históricas.

Assim, em se tratando da história de canções populares e músicos, elaboramos uma releitura da intenção de autoria desse tipo de arte (no caso, certas intenções de Elton John / Bernie Taupin), pois “toda obra de arte é produto do encontro de diversas influências, tradições históricas e culturais, que encontram uma solução provisória na forma de gêneros, estilos, linguagens, enfim, na estrutura da obra de arte”.<sup>25</sup>

Por isso, pelo fato de a solução historiadora ser provisória, não se pode alcançar o *real*. E quando digo “alcançar” faço menção a uma insuficiência e não a uma impossibilidade. Como diz Foucault, encontra-se “algo do real, mesmo se isso não pretende ser a própria ‘realidade’”.<sup>26</sup> O álbum de John e Taupin em questão não devolve aos autores, muito menos aos ouvintes, a falsa oportunidade de “voltar ao passado” tal como foi por eles vivido ou a contar histórias “mais reais” do que outras em suas vidas; sua intenção é outra: possibilita um lapso, um fragmento, um pedaço, um panorama incompleto, uma tentativa de expor para os outros um “eu” que é interessante publicar, oferecendo uma parcela daquilo que eles viveram, parcela esta que pareceu a mais interessante para ser exposta em 1975 para milhões de pessoas. Aqui não se nega o real de suas vidas, de suas experiências, de suas memórias ou de seus esquecimentos; apenas defende-se que o disco é a tentativa mais sincera que eles puderam elaborar para contar suas histórias, mas que foi apenas uma tentativa, um “era uma vez...” deles mesmos através de seu maior talento: a música.

E todo esse movimento se faz através da análise das formas-canções contidas no disco e dos dois parâmetros básicos de cada uma: a poética, os motivos de sua elaboração, as categorias simbólicas e as possíveis figuras de linguagem que compõem os parâmetros verbos-poéticos e a melodia, a interpretação e as simbólicas que integram os parâmetros musicais de criação. Todas as canções serão investigadas levando, ao menos, esses princípios como necessários para uma pesquisa que se comprometa com a relação História-Música-Fama.

---

<sup>25</sup> NAPOLITANO, Marcos. “Para Uma História Cultural da Música Popular”. In: Op. Cit., p. 79.

<sup>26</sup> FOUCAULT, Michel. “A Poeira e a Nuvem”. In: Op. Cit., p. 329.

Por isso todo esse espaço se preenche com tantos questionamentos teórico-metodológicos. Três inquietações me fizeram elaborar este exercício a partir da identificação de alguns “problemas” que parecem rodear parte das pesquisas mais significativas que envolvem História & Música, no tocante às canções populares, e os quais eu gostaria de classificar e expor, dando exemplos de obras que realizem estudos, geralmente sobre rock, que confirmem as leituras realizadas.

Assim seriam esses três os grandes “problemas” de significativo número de pesquisas que repousem sobre o campo de pesquisa em História & Música, a saber:

a) de *caráter analítico* – quase sempre, historiadores e acadêmicos em geral privilegiam uma das duas grandes estruturas apolíneas contidas em uma canção popular: ou a letra ou a melodia. Estudam-se “temas históricos” contidos nas letras das canções, deixando-se de lado as possíveis dizibilidades melódicas, as similitudes e metáforas da linguagem musical, os sentidos que foram (ou puderam ser) produzidos pela escolha de certa linha rítmica para a canção. Ou, então, estudam-se as simetrias estéticas melódicas e as técnicas musicais sem prestar-se o devido cuidado à letra. Em História, a primeira opção é a mais recorrente e as principais obras que se enquadrariam neste grupo são oriundas de pesquisas desenvolvidas no âmbito acadêmico.

Citaria duas produções a título de exemplo: as dissertações de mestrado de Luciano Carneiro Alves, *Flores no Deserto – A Legião Urbana em seu Próprio Tempo* e a de Valéria de Castro Sant’Ana, *Children Of The Revolution: o Glitter Rock de Elton John (a obra, os artistas, o público)*.

A dissertação de Luciano Alves, defendida no ano de 2002, almejou analisar os quatro primeiros álbuns da banda brasileira Legião Urbana, instituindo um lugar-comum para a produção artística do grupo: o abandono de uma perspectiva *punk* para uma poética humanista e universal, na qual seria possível identificar a “harmonia do amanhã” e a crença no futuro; ainda objetivou questionar o que ele chama de “pressupostos pós-modernistas” quando estes impulsionaram análises da obra da banda partindo de um pressuposto de “desilusão e desesperança”. O que nos interessa, no entanto, é sua investida metodológica: o autor diz que lançou “um olhar particularizado sobre as canções” da banda e esse olhar deteve-se à construção da poética das letras e esqueceu-se que ela se complementa com o que ele gostaria de estudar: a canção enquanto produto histórico. Para isso, faz-se necessário observar letra e melodia, pensando-as numa interconexão, pelo simples motivo que uma completa o sentido da outra e faz com que haja interação contextual, subjetiva e sensitiva entre ambas. Mesmo

que seja possível dizê-las separadamente, a riqueza historiográfica do que for dito será bastante reduzida.

Já o trabalho de Valéria de Castro Sant’Ana analisa as concepções artísticas e musicais que rodearam a tendência Glam/Glitter em meados da década de 70. A autora também mostra como há grande “escassez de uma documentação pertinente que faz com que ele [o Glam/Glitter] permaneça um mistério para muitos jovens fãs de rock”<sup>27</sup>.

Essa pesquisa foi uma grande porta aberta para o estudo do Glam/Glitter rock na academia. A autora teve bastante coragem ao inserir em seu trabalho fontes de pesquisa ligadas a grupos de encontro e conversação virtual na *internet*. A análise que ela fez das opiniões de fãs de Elton John do *Audiogalaxy Message Board* constitui um rico material de pesquisa que não deixa de ter seu caráter inovador para o ano de 2001 (ano em que ela desenvolveu o trabalho). Se atualmente ainda é difícil a um historiador obter fontes virtuais aceitas (ou bem vistas) na pesquisa acadêmica, imaginem vocês como deve ter sido há dez anos.

Em outras passagens da dissertação, a autora mostra a diversidade de temáticas que os cantores Elton John e Marc Bolan exploram em suas canções, temáticas essas que estão quase sempre relacionadas ao período histórico em que ambos viveram e, no caso do primeiro, ainda vive. Bolan muito ligado à mitologia e ao dandismo e John às experiências cotidianas e sociais. No entanto, comete o mesmo equívoco de Luciano Carneiro: não se preocupa com a relação entre letra e melodia, não enfatiza seu encontro e apresenta as letras das canções de John e Bolan como se elas falassem por si mesmas, independentes da musicalidade inerente.

b) de *caráter cronológico* – poucas são as vezes que um trabalho que envolva música delimita uma temporalidade específica ou um recorte, seja espacial ou conceitual, bem definido; a duração dos eventos é relativamente rápida, sequencial, sucessivamente mecânica com a qual eventos, pessoas e nomes aparecem e desaparecem como em passe de mágica, submetidos à ação do tempo, padecendo inertes a seu poder. A vontade que se tem de representar um período com determinado gênero musical ou canção se configura como um ato que elege preferidos, excluindo os “não-importantes”, que clama pela tirania da memória, pela cristalização dos vencedores. Nesse universo de escrita, o passado é usado como algo dado, como *aquilo que não é*

---

<sup>27</sup> SANTANA, Valéria de Castro. “Rock ‘n’ Roll Man: Elton John”. In: *Children Of The Revolution: o Glitter Rock de Elton John (a obra, os artistas, o público)*. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia – Campus Santa Mônica, Dissertação de Mestrado, 2002, p.p. 62-63.

*mais*, como um diferente, um exótico, como um cometa que nos visitou e foi embora para os confins da galáxia, deixando seus vestígios para trás, tornando-se um referencial para a nostálgica percepção dos artistas e canções que representaram uma época, de noções que configuram e estereotipam imagens, sons e crenças para certos grupos, para algo ou alguém. Tentarei mostrar que o álbum que estudo é um acontecimento histórico-discursivo por si mesmo que se envolve com outros tantos.

Quanto a exemplos de obras nessa perspectiva, diria que os livros *Rock and Roll: uma história social*, de Paul Friedlander, e *O Que é Rock*, de Paulo Chacon, ambos historiadores, trazem uma amostra prática dessa metodologia:

O primeiro, membro da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, costuma costurar as grandes eras históricas do que ele chama de “pop/rock”, ou seja, o autor monta um esquema de trajetórias musicais para aqueles artistas (para ele, “importantes”) que conseguem alcançar o *status* Roseburg<sup>28</sup>, marcando determinada época e instaurando suas influências sociais e populares, a partir das revoluções rítmicas do “grande gênero” rock. Para ele, se pensarmos no objeto da pesquisa desta dissertação, os anos 1970 são periféricos demais para terem muita importância: enquanto as décadas de 50 e 60 são motivos para a escrita de 13 capítulos (4 para a de 50 e 9 para a de 60) de seu livro, às décadas de 70 e 80 o autor só dedica, para cada, 1 (um) mísero capítulo de seu trabalho. No que se refere ao capítulo dos anos 70, de 24 páginas, o autor dispõe 12 unicamente à banda de *hard rock* Led Zeppelin, por considerá-la a “terceira explosão do rock”. Todos os demais grupos e artistas são espremidos em 8 páginas, já que 4 foram dedicadas à contextualização do período e à saturada conotação existente entre a década e a explosão da indústria fonográfica. Por sinal, os anos 70, para ele, passaram por uma rápida transformação até diluírem-se, ou seja, tornarem-se mais “fracos”, menos concentrados em algo “contracultural” sólido. Como ele diria, “o rock [dos anos 70] fazia parte da cultura oficial”. Nesse sentido, para Friedlander não há nada de interessante nisso. Não creio, entretanto, que o rock realmente tenha feito tão intimamente parte do que ele chama de “cultura oficial”, já

---

<sup>28</sup> “Há uma diferença definitiva entre sucesso artístico (o julgado por críticos e ouvintes) e sucesso comercial (aceitação popular em massa com base nas execuções no rádio e venda nacional de produtos). Aqueles artistas com um nível suficiente de penetração de massa são ditos artistas que alcançaram o *status* Roseburg. Roseburg, uma cidade no oeste de Oregon, tinha aproximadamente 20 mil habitantes e uma estação de rádio que tocava as 40 músicas de maior sucesso nas paradas durante os anos 60. Nós elaboramos uma hipótese que, se uma canção fosse tocada na rádio em Roseburg, ela teria penetrado suficientemente no mercado comercial para estar disponível para os ouvintes e compradores do resto dos Estados Unidos”. Cf. FRIEDLANDER, Paul. “Se estivesse lendo sobre Rock, eu gostaria de ter em mente...”. In: *Rock and Roll: uma História Social*. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 21.

que as possibilidades foram múltiplas. Há ainda um capítulo inteiro dedicado ao “movimento” *punk rock* (que é relacionado aos anos 70), pelo motivo simples do *punk* ser entendido como uma revolução musical “pauleira” que enxergava na “política de choque” a transformação da sociedade turbulenta e corrupta de meados da década, principalmente na Inglaterra.

Já o segundo pesquisador se prontificou a escrever um livro intitulado *O que é Rock* para a coleção *primeiros passos*, da editora brasiliense. Coleção que tem por intuito apresentar as primeiras noções sobre um determinado conceito para leitores iniciantes. Na obra, o autor se pretende bastante gabaritado para definir o que “é” esse gênero tão diversificado. Ele acreditou, em 1982, que poderia definir o termo *rock* em apenas 80 páginas. Ledo engano, eu diria. Ele conceitua *rock* como “uma maneira de ser, uma ótica da realidade, uma forma de comportamento” e ainda complementa dizendo que “o *rock* é e se define pelo seu público”.<sup>29</sup>

Oscilando, não assumidamente, entre os conceitos de “ouvinte ativo” e “subcultura”, o autor tenta nos passar a idéia de que a arte musical é composta por elementos que transcendem à sua produção, aos seus apelos inventivos, de capacidade criativa. Para ele, é o ouvinte quem a “define”, quem a rotula, quem a dá voz e rosto. Como se a categoria “ouvinte” fosse uma arbitrária homogeneidade de pessoas que se condensam, sendo rotuladas, agrupadas, como se não tivessem vontade própria. Definições de “estilos musicais” que estigmatizam pessoas, geralmente os *jovens*, são feitas valer, já que, como pré-requisito para se entender o *rock* enquanto aspecto sócio-cultural, seria necessário estudá-lo tendo em vista as percepções de mudanças e adaptações “no tempo e no espaço em função do processo de fusão (ou choque) com a cultura local e com as mudanças que os anos provocam de geração a geração”.<sup>30</sup> Trocando em miúdos, as “modificações” estruturais de estilos e gêneros que se sucederiam no tempo e no espaço com o adicional da atitude do ouvinte como participante ativo nas concepções sociais de um tipo de música. Na perspectiva de Chacon há muita discussão filosófico-narrativa, mas há a nomeação de uma “época-ouro” da história do *rock* e daqueles que, para ele e certa tradição que se considera engajada e “contracultural”, merecem estar no Olimpo da memória desse gênero musical.

---

<sup>29</sup> CHACON, Paulo. “O Conceito de Rock”. In: *O que é Rock*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982, p. 18.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 19.

c) de *caráter filosófico-narrativo* – a dificuldade da abstração (ou talvez a falta intencional desta) e a ausência da discussão do tema a partir de problematizações conceituais e de certas concepções de pesquisa, respaldadas por um ou outro aporte teórico-metodológico que fundamente as argumentações de uma obra, são outros dois grandes problemas das narrativas elaboradas para as histórias que envolvam música popular, em especial o *rock*, principalmente entre aqueles trabalhos que ganharam maior notoriedade e maior divulgação entre o mercado comercial de livros e publicações. Narrativas descritivas, que almejam a precisão dos fatos, que englobam nomes, acontecimentos e momentos catalisadores de seus enredos são comumente elaboradas, pois se atrevem a dizer o que artistas fizeram de maneira superficial, sem grandes perguntas ou discussões, sem deixarem transparecer a criatividade de um pesquisador movido pela curiosidade de se interrogar quanto às enunciações que documentos e obras possam trazer ao lume das práticas e ações cotidianas dos sujeitos envolvidos.

Poderíamos citar os exemplos dos *sociólogos* Antônio Carlos Brandão e Milton Fernandes Duarte, em *Movimentos Culturais de Juventude*, e do jornalista Arthur Dapieve, em *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*. Nestas obras, há a estruturação do texto em divisões temporais retilíneas que definem projeções e percepções demasiadas estruturais e tentam classificar determinado período (geralmente, as décadas) de acordo com algumas de suas características mais “visíveis” e intrínsecas. Para ser mais claro, há uma tentativa por parte desses autores em se construir “toda a história” do rock, seja “Geral”, seja do Brasil, desde seu “surgimento” até as épocas mais recentes, de modo a englobar tudo aquilo que de “mais importante” aconteceu em sua trajetória.

Mesmo que os sociólogos em questão proponham dar “destaque apenas aos movimentos que se opuseram e se opõem aos padrões conservadores da sociedade”<sup>31</sup> e a tais “movimentos” expressos na música rock e o jornalista citado queira construir uma atmosfera que tenta confirmar que o gênero, aqui no Brasil, apenas teria se solidificado e conquistado “de fato e de direito, a cidadania brasileira” com o advento dos anos 1980, ambas as obras (e outras semelhantes), quando vistas com atenção, parecem verdadeiros livros didáticos de História. A pretensa montagem de esquemas para cada época histórica, de modo que os anos e as realizações mais “influentes” e que mais se “destacaram” possam ser canonizados, elabora percursos sonoros rígidos, retilíneos e saturados para o rock. As constantes mudanças seriam conseqüências de uma

---

<sup>31</sup> BRANDÃO, Antônio Carlos & DUARTE, Milton Fernandes. “Introdução”. In: *Movimentos Culturais de Juventude*. São Paulo: Moderna, 2004, p. 08 (Coleção Polêmica).

“revolução” lírico-musical dos perfis predominantes em cada década; a partir disso, teríamos então sucessões temporais contínuas e um novo momento que romperia “totalmente” com os períodos anteriores e apresentaria as novas personagens que, em suas óticas, dominaram a “cena” do período histórico em questão.

Com toda essa exposição de problemas, insisto: *o que se deve estudar?* Estudam-se, nesse caso, as nuances discursivas que envolvem a produção artística em questão, em uma época específica, procurando vasculhar influências, matizes e vicissitudes que (co)moveram o músico ao seu produto complexo (a “forma-canção”) e às diversas intencionalidades da composição (ou da interpretação, caso o artista não tenha composto a canção ou o disco). Deve-se realizar um exercício que não fuja da responsabilidade de reconhecer “a natureza polissêmica (que possui vários sentidos) e complexa de qualquer documento de natureza estética”, evitando “uma abordagem puramente descritiva da obra, do contexto ou da biografia dos autores”.<sup>32</sup>

Assim, proponho que o pesquisador que se envolva, da maneira que for, com música, não deixe de levar em consideração os *tempos fortes de sua análise*, daquilo que a canção propõe enquanto temática, das transições e (des)encontros cronológicos de uma narrativa poética e melódica. Estudar-se-iam, entenda-se, as provocações líricas e musicais entoadas pelo artista, as possíveis noções acerca daquilo que foi escrito sem uma necessidade clara de rigor cronológico. O historiador deveria, nesse sentido, buscar um entrecruzamento dos possíveis tempos históricos de uma canção que, por si só, já possui uma história e permite que se navegue pelas narrativas de uma outra, traçando um enredo (des)ordenado e, muitas vezes, intrigante. Assim entendo a temporalidade em uma “forma-canção”, já que seu fazer “apresenta uma sucessão assimétrica e irregular de projetos hegemônicos para cada área da vida social que dão forma a uma estrutura social também instável e de movimento e ritmo irregulares”.<sup>33</sup>

Tendo tais considerações como base, vou voltar o olhar para o que se imagina de uma canção: o que ela conta? Uma história da época ou de um conteúdo que por ventura ela venha a tematizar ou do período em que foi lançada? Onde o historiador intervém quando faz sua leitura? Parece-me simples afirmar que uma canção tem uma temática clara e viva aos ouvidos de todos que a possam escutar. Mas não é bem assim, principalmente quando se fala de um ouvido atento. Por isso, cada historiador dará sua resposta singular, sua opinião sobre o que pode vir a ser um tema em determinada

---

<sup>32</sup> NAPOLITANO, Marcos. “Para Uma História Cultural da Música Popular”. In: Op. Cit., p. 78.

<sup>33</sup> Ibidem, p. 91.

expressão musical. Desde que haja fontes suficientes para respaldar seu discurso, o historiador poderá inventariar certos sentidos e escrever outros para uma canção, um grupo ou um artista em sua investida historiográfica, sem perder de vista os já inventados e consolidados; ele busca não o que “está evidente”, mas o que ele procura evidenciar, o que ele quer dar visibilidade, não significando que, com isso, se possa dizer tudo acerca de uma canção ou de seu compositor/intérprete ou menos ainda de um tema ou contexto histórico como a fama, por exemplo.

Nesse âmbito, o que o historiador traz à tona é um conjunto de dizeres que foram elaborados acerca da indumentária de certa produção musical, pondo-os em uma linha de fogo que não terá vencedores ou vencidos no sentido valorativo do discurso. Pô-los em xeque, interrogá-los, não aceitá-los como evidentes ou lógicos porque “nada é evidente em si mesmo”. A convivência social nos impele à autoconstrução de nós mesmos, o que também inclui os artistas nesse paradigma, já que vivemos todos em um jogo de convenções e regras a serem seguidas e também burladas; sendo assim, analisar uma canção e os sujeitos que a fizeram é buscar a “construção de uma forma de ver”, tentando ser o mais justo possível com aqueles sujeitos alvos das palavras e dos conceitos, pois a música (como qualquer expressão humana) é uma forma de enunciação que constrói evidências e realidades distintas, por vezes díspares de outros produtos culturais de sentido semelhantes ou que compartilhem certa proximidade temporal. Portanto, enquanto temática ou objeto de análise, as canções trazem consigo certas “operações políticas de sentido”<sup>34</sup>, narrativas que estão encobertas talvez pelos timbres mais imperceptíveis do conjunto musical e que não deixam de obedecer a certas intencionalidades, certos propósitos, certas emoções que são projetadas pelo compositor e/ou intérprete. O historiador que estiver ciente disso vai dedilhar tranqüilo as mais difíceis teclas do piano que decora o salão da História, já que ele terá o conforto de saber que terá “indiferença para a obrigação de tudo dizer!”<sup>35</sup>

O que o historiador faz então? Acho que ele deva contar um capítulo de uma história cultural (no meu caso, da fama), seja ela relacionada a qual gênero musical ou a qual artista for, enquanto uma prática ancorada por certas delimitações subjetivas, certas razões que produzem maneiras de viver, sensibilidades transmitidas a partir de uma produção maquínica que muda com o decorrer do tempo e que não se estratifica em uma

---

<sup>34</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. “Introdução – Da Terceira Margem Eu So(u)rrio: sobre História e Invenção”. In: *História: a arte de inventar o passado*. Bauru, SP: EDUSC, 2007, p.p. 25-26.

<sup>35</sup> FOUCAULT, Michel. “A Poeira e a Nuvem”. In: *Op. Cit.*, p. 326.

unidade. O pesquisador cartografa as emoções emanadas por certos “valores de apreciação” transformados em desejos musicais palpitantes que envolvem o músico/artista e, em parte, seus fãs e ouvintes. As “hierarquias culturais herdadas pela memória”<sup>36</sup>, sempre modificadas pelo artista, são transplantadas para uma “forma-canção”, pois continuam a compor boa parte das lembranças que dão sentido aos sonhos e à vivência do autor/intérprete, enquanto sujeito inventado por seu ofício, mas que também inventa este e apresenta-nos noções de si que circulam pela cadeia de práticas que compõe seu cotidiano.

Além de não se construir um quadro geral de “tudo o que se sabe” sobre um gênero musical, um artista ou uma música, já que eles não necessariamente se acorrentam, apesar de não se separarem, devem-se analisar quais aspectos podem ter sido levados em consideração no ato de elaborar certa canção pensando-se nas relações de poder estabelecidas entre artistas e produtores, gravadoras e público, na ação dos artistas enquanto seres de retórica e sua arte de alterar as regras sem modificá-las por inteiro, considerando-se suas sabedorias inexpugnáveis enquanto trampolinagem das práticas convencionais e da vivência a partir destas, dando-se visibilidade às bricolagens astutas e às metamorfoses intencionadas pelos sujeitos das diversas concepções artísticas, das ideologias e das lógicas que parecem a princípio normais, naturais, “dadas” no tempo e no espaço, tão rotineiras que por vezes não nos lembramos de questioná-las enquanto produção interessada e tendenciosa.<sup>37</sup> As “mil maneiras de caça não autorizada” entre os sujeitos podem ser analisadas pelo historiador, desde que haja fontes suficientes e vontade para isso, permitindo-o dizer aquilo que for possível.

Assim, ao longo da dissertação trabalho questões que podem envolver uma *escrita de si* (de um músico que se inventa em canções ou álbuns musicais), um *cotidiano construído* (tanto pelos escritos do artista quanto pelas fontes que venham a enfatizar a exploração de sua imagem – às vezes, ambos os discursos divergem), e um corpo determinado enquanto *espaço artístico de uma retórica da fama* (por sua obra, por suas performances e pela atuação da mídia impressa ou áudio-visual). Ou seja, pensar nos lugares de produção do cantor/compositor ou intérprete nas relações de interesses que levaram determinada obra a ser composta e, por fim, lançada aos olhos e

---

<sup>36</sup> NAPOLITANO, Marcos. “Para Uma História Cultural da Música Popular”. In: Op. Cit., p. 92.

<sup>37</sup> CERTEAU, Michel de. “Introdução Geral”; “Um Lugar Comum: a linguagem ordinária”; “Culturas Populares”. In: *A Invenção do Cotidiano*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994 [Vol. 1: *Artes de fazer*], p.p. 37-90.

ouvidos de uma platéia que não pode ser bem delimitada ou definida em termos de agrupamento social.

#### **4. Sobre os Capítulos**

Tendo apresentado o tema, o objeto e a metodologia da pesquisa, gostaria de introduzir cada capítulo da dissertação para o leitor. Dividido em duas partes, cada parte contendo dois capítulos, o trabalho discute,

1) no primeiro capítulo, a noção de que o disco em questão pode ser lido (e ouvido) enquanto uma narrativa autobiográfica. Como um livro, o disco tenta abrir páginas das vidas de Elton John e Bernie de modo que o leitor/ouvinte se sinta mergulhado no álbum. Sob o título *Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy (1): uma narrativa de duas vidas*, sua intenção é discutir como essa história de si mesmos de Elton John e Bernie Taupin é um recurso interessante para o estudo de um capítulo da História da Fama, já que a dupla tenta mostrar constantemente sua necessidade de auto-reconhecimento profissional. Aqui se enfatiza a idéia de que esta dissertação seria uma *Biografia de duas vidas*, sendo que os dois biografados são artistas autobiógrafos. Discutindo-se questões de *descendência* e *fatalismo* inerentes a uma pesquisa biográfica, a partir de Sergio Vilas Boas, demonstro como as canções do álbum vão nos conduzindo a certas “aparências” acerca de suas vidas e como seus “íntimos” vão sendo gradativamente elaborados no disco. Dá-se, portanto, ênfase à faixa-título e à canção *Bitter Fingers* para analisar como a dupla John/Taupin edificou suas histórias de vida, seus “íntimos” foram sendo entregues ao deleite de ouvintes ávidos para que esta “roupagem” pudesse ser dissecada.

2) no capítulo seguinte, intitulado *Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy (2): escrita de si, autobiografia ou relato autobiográfico?* levo em consideração a construção da historicidade das vidas dos dois, de modo que se compreenda em quais parâmetros o álbum em questão pode ser visto, lido, ouvido e entendido enquanto uma escrita de si, nos termos de Michel Foucault, uma autobiografia ou um relato autobiográfico, tomando como premissa a leitura da obra do crítico literário e estruturalista francês Philippe Lejeune. Discuto ainda a possibilidade da construção de um sentimento de amizade entre John e Taupin a partir da noção de *philia* em contraponto ao *ágape* cristão. A necessidade financeira, o interesse musical, o

desejo de sucesso seriam os pilares da amizade singular da dupla que gerou seu famoso modo de trabalho: sempre separados, não interferem nas atividades um do outro. Apresento ainda, os primeiros momentos “contraculturais” na obra que abrem espaço para o capítulo seguinte.

3) o terceiro capítulo, intitulado *Painting Worried Faces with a Smile (1): uma artcover desenhando uma obra “contracultural”*, procura analisar alguns dos significados possíveis de ser obtidos na capa do álbum. Traçar um olhar acerca de como Elton John e Bernie Taupin se constituíram enquanto o “Capitão Fantástico” e o “Pardo Cowboy Empoeirado”. Para tanto, neste capítulo, procuro demonstrar como a capa reforça uma idéia “contracultural” presente nas primeiras composições da dupla a partir de imagens que levam o espectador e o ouvinte a um mundo de Elton John / Bernie Taupin a partir dos enunciados “libertários” dessas suas canções como uma porta para a fama como modo de vida, a ser discutida no capítulo seguinte.

4) o último capítulo complementa o terceiro. Intitulado *Painting Worried Faces with a Smile (2): uma artcover desenhando um mundo artístico de fama*, discutindo a partir do gênero musical *Glam/Glitter Rock*, como a fama e a celebridade se constituem a partir do sistema do estrelato e da cultura da personalidade e como o “ser famoso” de Elton John foi edificado pela imprensa da época. A grande intenção deste capítulo é sugerir que na década de 1970 foi possível se viver a fama como *um modo de vida*. Dialogando principalmente com os autores Richard Sennett e Steven Connor, dentre outros, discuto como se inventava uma idéia de uma banda ou de um artista de *Glam/Glitter Rock* em meados daquela década e quais seus usos do sistema do estrelato, da fama e do palco enquanto lugares de “performance pós-moderna”.

Que o leitor se sinta parte, de agora em diante, do mundo que foi construído acerca da dupla de compositores Elton John (o pianista *Capitão Fantástico do Rock*) e Bernie Taupin (o *Pardo Cowboy Empoeirado*, poeta bucólico que se tornou letrista) e como eles fizeram parte da idéia da fama como um “modo de vida”.

## **FAIXA I (CAPÍTULO I):**

### ***Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy (1): uma narrativa de duas vidas***

Entre os dias 09 e 11 de Setembro de 2009, participei do IV Congresso Internacional de História, promovido conjuntamente pelo Departamento de História e pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Maringá, Paraná. Neste evento, submeti uma comunicação ao Simpósio Temático “História, Arte e Patrimônio” e defendi o texto no último dia de apresentações. Teria tudo para ter sido mais um congresso acadêmico com pessoas apresentando seus trabalhos, expondo suas perspectivas teórico-metodológicas, suas maneiras de ver e entender a História, etc. Poderia ter sido também uma participação como tantas outras em que as pessoas entram na sala reservada à realização do Simpósio, apresentam seus textos, recebem seus certificados e retornam de onde vieram, contentes e satisfeitos pelo acúmulo de certificações. Mas, naquele 11 de Setembro, para a sorte deste capítulo de minha pesquisa, houve um acontecimento que me servirá como um pêndulo que sustenta o movimento de um relógio.

Após quinze minutos de apresentação de um artigo sobre as relações possíveis entre o cantor Elton John, o Glam/Glitter Rock e aquilo que Steven Connor chama de “performance pós-moderna” fui questionado, por um dos espectadores, (uma jovem mulher para ser mais exato) o porquê de não haver uma ponte entre tal performance e o público que a assiste. Por que eu estaria “preso” apenas à obra do cantor e às possíveis motivações que o levaram a tomar este ou aquele tipo de atitude, este ou aquele jeito de se postar no palco, esta ou aquela escolha e/ou decisão de se expor em público. Por que não procurar encontrar nos ouvintes da música do cantor as razões pelas quais sua imagem de “artista performático” ou de “palhaço do pop” foi tão difundida?

Um ano e dezessete dias depois, no dia 28 de Setembro de 2010, na minha defesa de qualificação de mestrado, fui alertado pela avaliadora externa da banca examinadora de estar tentando contar uma história da fama e de *dois famosos* sem que

nenhum fã pudesse fazer parte do enredo de minha narrativa ou de minhas preocupações teórico-metodológicas. Em ambos os momentos, fui acusado de escrever uma história da fama “sem fãs”.

Em resposta às duas perguntas, gostaria de dizer que, de fato, os fãs não aparecerão na minha produção dissertativa, pelo menos não diretamente. Não que eles não mereçam esse lugar ou que suas vivências sejam “insignificantes” ante a do ídolo, nada disso. No entanto, três motivos me levam a privilegiar o astro, suas trajetórias e sua obra e não os espectadores que o admiram: primeiro por uma questão de escolha, de recorte, já que não faço uma pesquisa etnográfica e/ou de campo, nem privilegio fontes que mencionem os fãs e suas relações com o ídolo, já que um trabalho que tivesse por objetivo relacionar o ídolo com os seus admiradores deveria ser gigantesco para atender satisfatoriamente às exigências do exercício; segundo, quero evitar repetir o jargão que a academia construiu de que o artista é aquilo que seu público o permite ser ou de que “a criação artística reflete o contexto cultural que a antecede”<sup>1</sup>, construindo para si limites, identidades localizáveis e territórios que asseguram uma “legitimidade” e uma “essência” para um grupo que admire uma banda ou um artista, o que ocorre com as chamadas “tribos urbanas”; por último, e mais importante, não se pode afirmar com clareza quem são os fãs de Elton John! Tentar traçar um rosto para o público do cantor, a meu ver, é como tentar encontrar uma agulha no meio de um formigueiro: você dificilmente irá encontrar o que está procurando.

Philip Norman, *biógrafo* do cantor, comenta um pouco essa vontade de identificação de músicos, especialmente de rock, com sua audiência, com as pessoas que frequentam seus shows. Ele cita exemplos de como isso acontece e de como a sociedade estereotipa tais imagens: “Hippies paçudos com remendos velhos significam Bob Dylan ou o Grateful Dead. Couro preto, ossos malares sombrios, pregos e correntes significam heavy metal, Def Leppard, Iron Maiden ou Z.Z. Top. Jovens gordos com porkpie hats<sup>2</sup> significam Rap” (“Hippies with paunches and bald patches mean Bob Dylan or the Grateful Dead. Black leather, gaunt cheekbones, studs and chains mean heavy metal, Def Leppard, Iron Maiden or Z.Z. Top. Fat boys in porkpie hats mean Rap”<sup>3</sup>).

---

<sup>1</sup> BRANDINI, Valéria. “Alternativo: da formação das cenas à ascensão do grunge”. In: *Cenários do Rock: mercado, produção e tendências no Brasil*. São Paulo: FAPESP / Olho d’Água, 2004, p. 19.

<sup>2</sup> Tipo de chapéu feito de feltro e, em poucos casos, de palha criado em meados do século XIX nos Estados Unidos e reutilizado por músicos de Rap nos anos de 1980.

<sup>3</sup> NORMAN, Philip. *Elton John To Be Continued... Booklet*. London: Happenstance Ltd., 1991, p. 03.

Para o autor, a tentativa de utilizar essa “regra” no público de Elton John é algo impossível. “Com relação aos seguidores de Elton estes são advindos de qualquer faixa-etária, cultura, estilo e classe” (“For Elton’s followers are drawn from every age-group, culture, style and class”). Esse rosto que todos querem ver nos diversos representantes dos tantos gêneros musicais existentes é algo quase inalcançável quando se observa a carreira do cantor.

A *historiadora* Valéria de Castro Sant’Ana reforça essa idéia e diz que não se pode definir o público que ouve e gosta de Elton John, não se podendo localizá-lo “em termos de idade, classes sociais ou nacionalidade. Esse público não pode ser determinado a partir de uma comunidade local, com características culturais e interesses comuns”.<sup>4</sup> Não parece tão rico e interessante, a meu ver, realizar um estudo da recepção da obra para tentar demonstrar como o público do cantor recebe-a e a ressignifica ou como a mesma poderia ter construído “modos de conduta” para aqueles que a ouvem. Não vejo essa possibilidade com tanta verve e inspiração, já que seu público é “extremamente diversificado, para quem a obra de Elton John tem diferentes significados”.<sup>5</sup>

Por assim ser, tento escrever uma história biográfica de dois sujeitos famosos, o que por si só nos leva a uma discussão interessante: se é uma biografia, como pode ser de dois? Por que não um como convencionalmente se faz? Porque estudar a vida de Elton John, a partir do ano de 1967, sem a presença de Bernie Taupin não parece algo prudente. E o disco *Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy* conta uma história dos dois e de como, juntos, profissionalmente, conseguiram ser vistos como sujeitos famosos, um como “capitão fantástico” do rock, artista solo britânico mais famoso da história, e o outro o “Pardo Cowboy Empoeirado”, poeta respeitado que cria cavalos de corrida e touros premiados nos rodeios dos Estados Unidos.<sup>6</sup>

Isso se deve, também, pelo modo de composição que a dupla utiliza: Taupin escreve primeiro as letras, envia-as para John que, após uma rápida leitura, consegue compor suas melodias. Seu processo criador é rápido e seletivo, já que “esse processo toma apenas uma hora de Bernie para escrever as palavras e metade desse tempo a Elton para pô-las em música. Ainda que eles possam jogar fora, eles nunca as revisam” (“it

---

<sup>4</sup> SANTANA, Valéria de Castro. “Rock ‘n’ Roll Man: Elton John”. In: *Children Of The Revolution: o Glitter Rock de Elton John (a obra, os artistas, o público)*. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia – Campus Santa Mônica, Dissertação de Mestrado em História, 2002, p. 124.

<sup>5</sup> Idem.

<sup>6</sup> GAMBACCINI, Paul. *Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy Deluxe Edition Booklet*. Universal Music, Mercury Records, 2005.

takes Bernie only an hour to write the words and Elton about half that time to set them to music. Though they may throw away, they never revise”).<sup>7</sup> Isso pode ser confirmado se levarmos em consideração o modo como o *Captain Fantastic...* foi composto: depois de receber as letras do amigo, Elton John compôs todas as melodias a bordo de uma viagem de cinco dias no navio S.S. France com rota de Southampton, Inglaterra, a Nova York, no mês de Junho de 1974. Um cruzeiro marítimo que tinha por propósito dar um descanso ao cantor para compensar as atividades daquele ano, mas que terminou levando-o a trabalhar, ao mesmo tempo em que se divertia, e criar as versões demo das canções do disco: o cantor tentou reservar a sala de música do navio para suas atividades, mas ela já estava ocupada por uma cantora de ópera (da qual o nome Elton nunca revelou); mesmo com esse impasse, o músico se aproveitou das duas horas de intervalo para almoço dos ensaios da cantora e, nesse período, durante todo os dias da viagem, ele usou o piano ali presente e escreveu suas melodias.<sup>8</sup>

Tal relação de trabalho faz com que Taupin assuma a responsabilidade pelas palavras que tentam escrever a vida dos dois. Mesmo a história sendo contada por duas vias (uma lírica e outra melódica), a lírica se posta como a que certifica os dizeres sobre ambos, sobre seu encontro, seu modo de compor, as dificuldades financeiras do período (1967-69), as diferenças e as semelhanças entre os dois, etc. Ainda que as melodias, de sua própria maneira, também contem a história, são as letras que constroem um sentido de verdade e “autenticidade” para o disco.

Assim sendo, há uma questão estrutural a ser discutida: quem constrói essa história é Taupin. Os episódios são contados a partir da perspectiva dele e nos oferecem uma oportunidade de conhecer esse fragmento de ambas as vidas a partir de seu ponto de vista. Mesmo que Elton John seja o responsável por tornar as canções de conhecimento popular, de alcance massivo, passando a ser difundidas por entre as várias camadas da sociedade, sobretudo Ocidental, são as palavras de Taupin que querem nos fazer viajar aos anos iniciais de suas trajetórias.

Mas, antes de discutir questões de teoria e metodologia da História em relação à pesquisa biográfica e autobiográfica, gostaria de convidar o leitor para embarcar na viagem ao mundo desses dois compositores e de como eles produziram sentidos para si mesmos ao utilizarem, em 1975, de seu passado para responderem a anseios de seu

---

<sup>7</sup> DONOVAN, Hedley. “Rock’s Captain Fantastic”. In: *Time Newsmagazine*, July 7th. New York: Rockefeller Center, 1975, p. 42.

<sup>8</sup> CHARLESWORTH, Chris. *Elton John*. London: Bobcat Books, 1986, p. 37.

então presente. Eles foram uma espécie de historiadores de si mesmos, já que as respostas que encontraram no passado tinham por objetivo oferecer soluções para alguns dos dilemas que viviam enquanto pessoas de fama acentuada nesse presente; poetas e filósofos de si, eles puseram à disposição do público imagens deles mesmos que, ao tempo em que podem ser consideradas como “realistas” por traçarem uma via de acesso ao que vivenciaram, também incitam à interpretação, ao desvio, ao relativo.

A essas afirmações e aos questionamentos elaborados acima pretendo tecer considerações e repostas relevantes à medida que for narrando a história que o disco pretende contar, demonstrando as possibilidades de leitura que me parecem pertinentes.

### **1. *Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy***

Considerado, por Elton John e Bernie Taupin, como o “disco mais refinado de suas carreiras”, o álbum em questão não poderia ser tratado de outra maneira. Foi preparado com o cuidado que se tem quando se objetiva criar uma obra-prima: se Elton o compôs em Julho de 1974, isso significa que Bernie teria escrito as letras pouco antes. Seria apenas após quase um ano, no dia 23 de Maio de 1975, que o projeto final seria lançado ao público com a impressão de ser seu trabalho mais bem planejado até então.

Subsídios não faltaram para isso: além das canções, da capa e do encarte comuns a qualquer disco, neste em especial houve a inserção de extras que tornavam o disco uma espécie de álbum de luxo: os “*scraps*” (“recortes”), como foram chamados, incluíam imagens e fotos antigas de Elton e Bernie na infância, adolescência e entre os anos de 1967-69; trechos do diário pessoal do cantor escritos nesse mesmo período; uma capa elaborada como se fosse uma tela a óleo ou uma grande pintura renascentista, que ficou por conta da arte do pintor e ilustrador Alan Aldridge; uma versão em história em quadrinhos que tenta traçar uma narrativa semelhante ao conteúdo das canções e uma temporalidade similar à dos fatos ali relatados: “The Life and Loves of Elton John” é o título da pequena historietta que tinha sido publicada previamente pela revista britânica *Jackie*, em suas edições de número 568 e 569 (de 23 e 30 de Novembro de 1974, respectivamente), revista esta voltada para o público adolescente feminino; além disso, disponibilizou-se um número limitado de 500 cópias do vinil feitas na cor marrom, uma espécie de referência ao “Brown” presente em seu título.

O álbum foi gravado no estúdio *Caribou Ranch*, localizado na cordilheira das *Rocky Mountains*, no município de Nederland, estado do Colorado, Estados Unidos. O estúdio, como o próprio nome diz, fazia parte de um imenso rancho na bela paisagem da pequena cidade florida e montanhosa, rancho este que tinha mais de 4.000 hectares de extensão. De propriedade do produtor musical James William Guercio, o estúdio foi construído na estrada que leva à antiga e abandonada cidade de Caribou, destruída por um incêndio no ano de 1879. Esta, construída na década de 1860, foi planejada como um suporte para os trabalhadores de uma mineradora de mesmo nome e se desenvolveu enquanto um vilarejo com igreja, armazéns, bares, *saloons* e até um jornal próprio que atendiam às mais de três mil pessoas que moravam no local até o desastre que matou parte delas e afugentou os sobreviventes para localidades vizinhas.<sup>9</sup>

Digo que o estúdio “fazia parte” do rancho porque ironicamente, em 1985, ele foi destruído também por um incêndio que afetou toda a aparelhagem de som que o fazia funcionar, gerando um prejuízo estimado em mais de três milhões de dólares ao seu proprietário, o que não despertou mais seu interesse em refazer e/ou investir novamente no rancho.

O local, quando das sessões de gravação, não poderia ter sido mais bem escolhido: era uma paisagem exorbitante e esplêndida, repleta por pinheiros e uma pequena floresta que reproduzem um cenário de calma e encontro com a natureza. Nos meses de Junho e Julho de 1974, Elton John e Bernie Taupin foram para o local, além dos músicos que os acompanharam: Nigel Olsson (bateria e voz de fundo), Dee Murray (baixo e voz de fundo), Davey Johnstone (guitarras, violão e voz de fundo), Ray Cooper (atabaque, gongo, pandeiro, pandeiriola, sinos, pratos, triângulo e bongôs) e Dave Hentschel (harpa e sintetizadores), este último apenas músico de estúdio, não acompanhando a banda nas apresentações ao vivo.

Já a produção do disco ficou a cargo de Gus Dudgeon (que já acompanhava o cantor desde 1970), sendo mixado por Jeff Guercio, com o auxílio de seu irmão Mark Guercio. A mixagem final ficou a cargo de Dudgeon e Phil Dunne nos estúdios *Marquee*, em Londres. Todo esse processo levou em torno de nove meses entre as gravações demo, as gravações originais, a direção artística de David Larkham e Bernie Taupin e a arte conceitual de Alan Aldridge com suporte de Harry Willock:

---

<sup>9</sup> WEISER, Scott. “Homes On The Range: Mountain development gets a free pass”. In: *Boulder Weekly*, April 21th. Boulder, Colorado: The Association of Alternative Newsweeklies, 2001.; Cf. STEWART, John. Review of *Silver Saga: the story of Caribou, Colorado* by Duane A. Smith. **Disponível em:** [http://www.coloradohistory.org/publications/stewart-Smith\\_Saga.pdf](http://www.coloradohistory.org/publications/stewart-Smith_Saga.pdf). **Acesso em:** 17 / 12 / 2010.



**Imagem:** capa e contracapa do álbum *Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy*

Ter uma cópia do disco nas mãos é algo de encantador: você olha a capa, recheada de imagens antropomórficas em um ambiente pantanoso, e se depara com animais os mais diversos olhando para você como se encarassem uma presa prestes a ser abatida. Figuras estranhas riem do e para o espectador como se a felicidade pungente daquele momento fosse única e especial, quando na verdade parece não passar de efêmera e momentânea. Dois mundos diferentes se prestam ao olhar, à interpretação, ao julgamento: duas histórias de vida que querem ser vistas, sentidas e compartilhadas. No entanto, a capa, caro leitor, será alvo de maiores considerações no terceiro e quarto capítulos desta dissertação.

Da capa você passa para o encarte: mais figuras antropomórficas, mais simbolismos ocultos, mais imaginação a ser contemplada, mais riqueza visual. A relação das letras que compõem as canções e uma surpresa: uma letra que não consta musicada no vinil. “Dogs In The Kitchen” é um poema obscuro e rancoroso que justifica todas as imagens prévias que invadem os olhos do ouvinte; não parece haver melodia evidente para o mesmo e se houver ela foi muito bem enterrada pelos autores e pela gravadora, para nunca ter vazado em gravações piratas e/ou avulsas. Mas resta uma dúvida no ar: será que Elton John nunca compôs nada que a completasse? O próprio encarte reforça a dúvida ao constar que “Esta canção NÃO está incluída no álbum” (“This song is NOT included on the album”). Se ela não está incluída no disco é porque

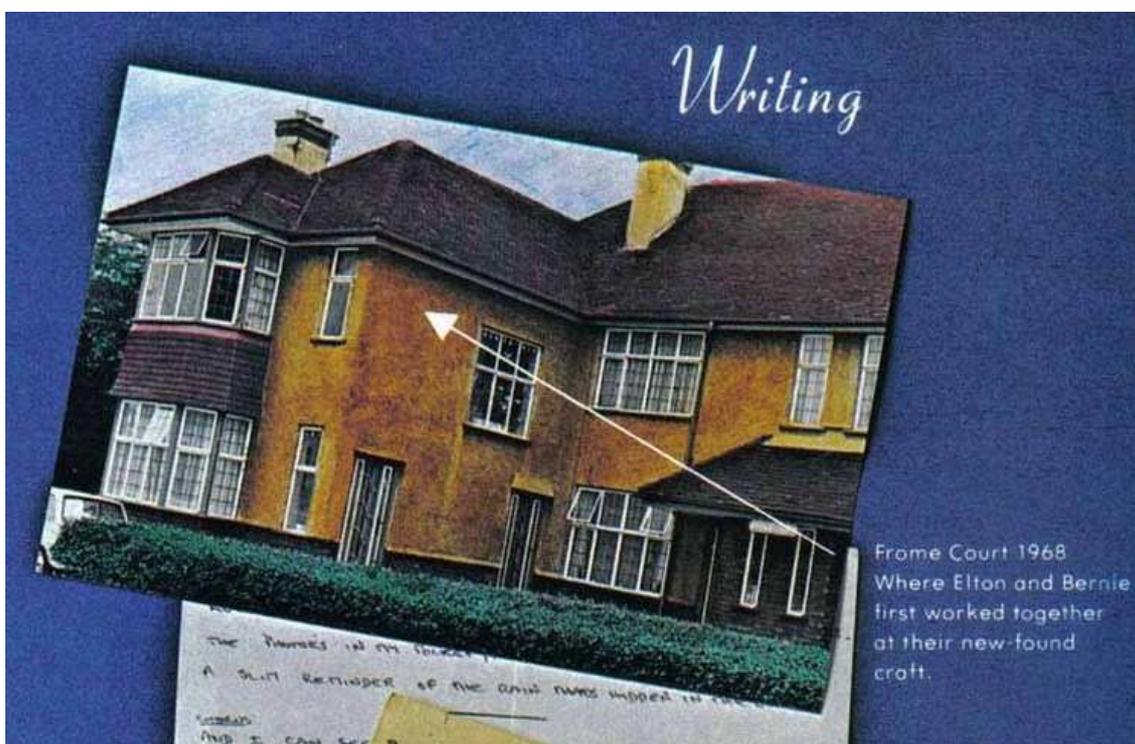
em algum lugar ela pode existir e se é uma “canção” é porque alguma melodia foi ensaiada para a letra. Contudo, até hoje ela permanece um grande mistério para todos os fãs e admiradores da dupla John/Taupin. Antecipo que sua análise se dará apenas no quarto capítulo do trabalho.

Mais imagens em seguida: fotos em preto-e-branco de um Elton John comportado, tímido, mas aparentemente autoconfiante com a vida que levava; ao mesmo tempo, imagens de um Bernie Taupin sério, ou com terno e gravata ou vestindo roupa de cowboy. Ora um John barbudo, ora um Taupin cabeludo. As imagens aparecem na mesma proporção de tamanho e quantidade: isso demonstra o quanto o álbum não privilegiou a figura de um em detrimento do outro e, pelo contrário, tentou sugerir que a importância da parceria é equivalente, o cantor/compositor não existindo sem o letrista e vice-versa.



**Imagem:** parte interior do álbum com imagens de Elton John (ou *The Captain*), à esquerda e de Bernie Taupin (ou *The Kid*), à direita.

Mais adiante há também uma foto da casa onde dividiram um quarto quando se conheceram em 1967. Dali saíram as composições que os levaram até a gravadora Dick James Music, localizada na James House, no endereço 71/75 New Oxford Street, em Londres. Abaixo da foto da casa aparecem imagens digitalizadas das folhas que serviram de suporte para as letras dessas antigas composições: rabiscos, rascunhos, letras completas em folhas arrancadas de cadernos e escritas a mão. Tudo, exceto a imagem da casa, em preto-e-branco para reforçar ainda mais o tom de “antigo” e “envelhecido” desses tempos. Mesmo o álbum tendo sido confeccionado entre 74 e 75, distantes apenas cinco ou seis anos de 1969, parecia uma eternidade a distância vivida entre ambos em 1975, caso comparemos com o que viveram em seus anos iniciais de parceria.



**Imagem:** recorte da imagem do condomínio “Frome Court”, onde Elton John morava com sua mãe, Sheila Farebrother, e seu padrasto, Fred Farebrother. A seta indica o quarto que dividiu com Bernie entre 67-68. **Fonte:** *On This Very Spot Website*. **Disponível em:** [http://www.ontthisveryspot.com/find/spot.php?spot\\_web\\_name=EJ\\_Frome\\_Court](http://www.ontthisveryspot.com/find/spot.php?spot_web_name=EJ_Frome_Court). **Acesso em:** 12 / 03 / 2010.

Como já dito, o álbum é composto por dez canções. Taupin tentou elaborar as canções em ordem cronológica, de modo que todo o projeto pudesse ser “balanceado”, “medido” e “proporcional”. Produzidas cuidadosamente, as canções parecem dar ao

disco uma qualidade episódica que o assemelham a um livro; só que um “livro” acompanhado de bastante musicalidade.<sup>10</sup> Assim, estas são as canções:

***Lado A:***

Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy  
Tower Of Babel  
Bitter Fingers  
Tell Me When The Whistle Blows  
Someone Saved My Life Tonight

***Lado B:***

(Gotta Get A) Meal Ticket  
Better Off Dead  
Writing  
We All Fall In Love Sometimes  
Curtains

O potencial das composições da dupla é muito forte. A maneira como as letras de Taupin conseguem criar imagens na mente do ouvinte é algo não comum em uma canção, principalmente por terem um apelo massivo. Ele apresenta a quem ouve uma série de possibilidades imaginativas que não permitem que se possa afirmar com precisão quais fatos são contados pelo disco. Sabe-se que a vida de Elton John e Bernie Taupin e algumas de suas experiências estão ali transformadas em versos; sabe-se também que cada canção, em particular, possui uma temática geral e giram em torno de uma discussão central. No entanto, com o olhar mais atento ou o ouvido mais aguçado, pode-se perceber que alguns versos abrem espaço para outras coisas, outras imagens, outros momentos da vida de ambos que fogem à generalidade do tema principal.

Para Greg Shaw, *biógrafo*, autor do livro *Elton John: a biography in words and pictures*, de 1976, o disco foi “o seu trabalho mais complexo e notável até então, profundamente pessoal e basicamente autobiográfico, com vigor musical e uma habilidade artística de ponta a ponta sem nenhuma hesitação” (“It was his most complex and striking work yet, deeply personal and largely autobiographical, with musical

---

<sup>10</sup> GAMBACCINI, Paul. *Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy Deluxe Edition Booklet*. Universal Music, Mercury Records, 2005.

strenghts and na overall craftsmanship that never faltered”). Ele ainda afirmou que a imprensa foi imediata ao confirmar a proeza do disco, entendendo-o como uma revisão de sua carreira e uma nova guinada no modo como o cantor percebia sua música: o autor cita uma crítica da revista *Creem* que dizia que, pela primeira vez em sua carreira, Elton não parecia estar cantando as palavras de outra pessoa e que a parceria entre os dois tinha encontrado uma unidade que a dava mais força às composições.<sup>11</sup>

Jon Landau publicou uma crítica ao álbum na revista *Rolling Stone*, em 17 de Julho de 1975, reconhecendo que

este é um dos melhores álbuns de Elton John. Ele não tentou ultrapassar os sucessos do passado, apenas continuar o bom trabalho que vinha fazendo. E ele está famoso, eventualmente tomando alguns riscos no processo. O disco é desprovido das expressivas faixas rock da fase de *Don't Shoot Me, I'm Only The Piano Player*. Ele não está carregado com o excesso de arranjos e de produção que desfiguraram muito do *Goodbye Yellow Brick Road*. Ele soa mais livre e relaxado que o *Caribou*. Sua voz soa rude, áspera, quase cansada. Mas isso só ajuda a fazer de seu som mais pessoal e íntimo do que no passado (“this is one of Elton John's best albums. He hasn't tried to top past successes, only to continue the good work he's been doing. And he's succeeded, even taking a few chances in the process. The record is devoid of the gimmicky rock numbers from the *Don't Shoot Me, I'm Only the Piano Player* phase. It isn't weighted down with the overarranging and overproduction that marred so much of *Goodbye Yellow Brick Road*. It sounds freer and more relaxed than *Caribou*. His voice sounds rough, hoarse, almost weary. But that only helps make him sound more personal and intimate than in the past”).<sup>12</sup>

São citados na crítica os três álbuns de estúdio anteriores ao *Captain Fantastic...*, os dois primeiros de 1973 e o último de 1974. A intenção de Landau foi, aparentemente, a de demonstrar que, apesar da aparência “não-comercial” do disco, apesar de parecer mais “rude e áspero”, seu sucesso foi semelhante aos anteriores. Foi justamente uma estratégia e uma consciência do fazer: Elton John e Bernie Taupin lançam uma autobiografia apenas após o primeiro ostentar a posição de *superstar*. Greg Shaw ainda reforça essa consideração ao destacar que o álbum apenas confirmou a proeminência que a imagem da dupla, especialmente de Elton, alcançou em 1975.

Na revista *Time Newsmagazine*, Hedley Donovan considerou o disco uma “extraordinária autobiografia” com versos irônicos e autodepreciativos que demonstrariam a clareza, a sinceridade e a vontade de verdade da dupla com este

---

<sup>11</sup> SHAW, Greg. “Media Mayven 75”. In: *Elton John: a biography in words and pictures*. USA: Chappell & Co., Inc., 1976, p.p. 33-42.

<sup>12</sup> LANDAU, Jon. “Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy Review”. In: *Rolling Stone Magazine*, issue 191 of July 17th 1975. **Disponível em:** <http://www.rollingstone.com/music/album-reviews/captain-fantatic-and-the-brown-dirt-cowboy-19750717>. **Acesso em:** 03 / 11 / 2010.

projeto. Realçando a idéia de que as letras do álbum demonstram a dificuldade da escalada à fama, Donovan supõe que

o toque de Elton constantemente salienta a linha lírica de Taupin de uma maneira impressionante. Há uma curiosa mistura de sofisticação e primitivismo no estilo agressivo do piano de Elton que faz do seu estilo instantaneamente uma reconhecível marca musical – de modo que fica inconfundível como uma harmonia dos Beach Boys ou um ruído estridente do som de Joe Cocker. A própria voz de Elton é um instrumento flexível. Ele pode rosar como Mick Jagger ou então cantar uma insinuante lamentação lírica. Ele compõe para ele mesmo – sem nenhuma surpresa – com suprema precisão, convicção e uma elegância precisa. Em um grau notável, ele é o único que pode efetivamente cantar as canções que compõe (“Elton’s beat constantly punctuates Taupin’s lyrical line in arresting ways. There is a curious blend of sophistication and primitivism in Elton’s assertive piano style that makes it an instantly recognizable musical signature – as unmistakable in its way as a Beach Boys harmony or a Joe Cocker’s sandpaper rasp. Elton’s own voice is a supple instrument. He can growl like Mick Jagger or sing a insinuating lyric plant. He writes for himself – not surprisingly – with supreme correctness, confidence, even elegance. To an unusual degree, he is the only one who can effectively sing the songs he writes”).<sup>13</sup>

Elton John seria, na ótica desse autor, “seu próprio estilo musical”. O cantor, de fato, tenta passar essa imagem não apenas no *Captain Fantastic...*, mas por toda a sua produção musical. Nenhum dos discos dele deveria ser carimbado ou classificado com o emblema de um gênero qualquer, pois não é esta sua intenção. Quanto a isso, a jornalista brasileira Ana Maria Bahiana fez uma importante consideração em Junho de 1975 acerca do que ela denominou de “o mundo do personagem Elton John”, ao afirmar que para que se compreenda esse mundo é preciso “entender o universo da pop music”. Ela acredita que o cantor é uma extensão de algo que não é apenas rock, mas uma miscelânea de muitos estilos e de estilo nenhum: o estilo Elton John de produzir é abrangente e absorve a

música regional americana, música de cabaré, ragtime, baladas, sapateado, trilhas sonoras de musicais da Metro, be-bop, twist, hully-gully, surf, one-step, polka, valsa, canções italianas e ídiches, mambo, conga, cha cha cha. Um pouco de tudo, uma mistura, pop music. Talvez a tradução mais adequada seja “música de massa”: a peça musical, como produto, distanciada de qualquer fonte precisa de origem e inspiração e vendida a grandes massas anônimas e uniformes.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> DONOVAN, Hedley. “Rock’s Captain Fantastic”. In: *Time Newsmagazine*, July 7th. New York: Rockefeller Center, 1975, p. 41.

<sup>14</sup> BAHIANA, Ana Maria.

A *historiadora* brasileira Valéria de Castro Sant’Anna reforça a postura acima ao concordar que o álbum é um produto oriundo da matriz da música massiva: o mundo da Indústria Cultural. Para ela, o disco é uma *representação* do que as pessoas que o compõem vivenciam todos os dias em seus ambientes de trabalho. Seria, nesta ótica, uma crítica ao sistema e às imposições que a mesma indústria coloca aos seus artistas; uma oposição à sua capacidade de elevar e submergir astros dia após dia, crítica essa idealizada por dois homens que estavam no centro disso tudo.

Sant’Anna ainda diz que o álbum “figura entre os álbuns de Elton John mais elogiados pela crítica e entre os preferidos do público, devido à sua qualidade musical e ao fato de que, por cantar sobre suas próprias experiências, Elton podia ser extremamente autêntico e sentimental”<sup>15</sup>. Para a autora, o álbum exerceu um impacto incrível na carreira e na vida pessoal de ambos, John e Taupin, e que aquele parecia o momento ápice de sua trajetória enquanto compositores de música pop/rock.

Chris Charlesworth, *jornalista*, também investe na idéia de que o álbum é uma crítica aos grandes interesses do mercado fonográfico. Além de “profundamente autobiográfico”, o disco seria composto por canções com letras carregadas de “ataques sarcásticos e desdenhosos aos interesses da indústria – editores, agentes, patrocinadores e dirigentes – que controlaram o início de sua carreira” (“acrid and scornful attacks on the business interests – publishers, agents, promoters and managers – who controlled his early career”). Para Charlesworth, portanto, este foi o primeiro álbum da dupla a não possibilitar uma “dúvida” em qual seria a temática do trabalho: “pela primeira vez na carreira deles não houve confusão com o significado literal das letras de Bernie Taupin” (“for the first time in their career there was no confusion over the literal meaning of Bernie Taupin’s lyrics”).<sup>16</sup>

Já para David Buckley, *biógrafo e escritor freelance*, no livro *Elton John: a biografia*, primeira obra sobre o músico traduzida para a língua portuguesa, o álbum aparenta mais ser uma profecia do que a história “propriamente dita”. Apesar de ser visto como uma “autobiografia”, diz o autor, o disco teria fantasiado muito dos fatos “reais” ao apresentar os protagonistas como “personagens fictícios de desenho animado”. O próprio título *Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy* não condiria com o que a dupla viveu ente 1967-69, já que “Elton ainda não era de forma alguma o *Captain Fantastic*, e o mais próximo que Bernie chegara de ser um caubói fora em uma

---

<sup>15</sup> SANTANA, Valéria de Castro. “Rock ‘n’ Roll Man: Elton John”. In: Op. Cit., p. 101.

<sup>16</sup> CHARLESWORTH, Chris. *Elton John*. London: Bobcat Books, 1986, p. 37.

festa à fantasia quando criança”<sup>17</sup>. Para além da leitura apressada de Buckley, no entanto, o segundo capítulo deste trabalho irá mostrar o quanto o recurso às personagens aparentemente “fictícias” do Capitão e do Cowboy foi uma estratégia autobiográfica de confronto de memórias. Usar do passado contado pelas canções para reavaliar o presente então vivido por seus autores foi uma cartada bastante sagaz da obra, especialmente por parte de Bernie Taupin. Ele e Elton narram a si mesmos como se não mais se reconhecessem e como se houvesse uma profunda transformação em seus modos de vida. Portanto, como admite o próprio Buckley, o álbum “é um romance musical, uma peça que funciona com perfeição do início ao fim”.<sup>18</sup>

E para Mark Bego, *biógrafo*, a história é bem diferente: de fato, ele considera que uma enorme quantidade de pessoas ama o disco. Porém, justamente pela sinceridade, autenticidade e rudeza das estrofes e das canções, para outros tantos a experiência da audição é uma “completa tortura”. Para o autor, o álbum consiste de “canções maçantes, pessoais e egoístas sobre como Elton e Bernie já foram amigos pobres e esforçados que tiveram forte afeição um pelo outro, e então se tornaram famosos” (“slow, personal, egotistical songs about how Elton and Bernie were once poor and struggling friends who loved each other, and then became famous”).

Bego ainda menciona que enquanto para Elton o álbum foi o ápice de sua criatividade, para outras pessoas o mesmo não passou de uma “masturbação musical que só agradou a seus criadores” (“musical masturbation that only pleased its creators”).<sup>19</sup>

Independente da interpretação que o leitor quiser ter ao ouvir o *Captain Fantastic...*, suas canções têm um poder de transportar o ouvinte no tempo e fazê-lo imaginar como deveria ser a vida de um superstar como Elton John quando este vivia uma vida modesta, sem regalias, dependendo da disposição de pessoas ligadas à Dick James Music, da própria sorte e dos esforços pessoais para alcançar seus objetivos. Mesmo que seja “maçante”, você tenta imaginar como deve ter sido para Taupin sair de uma pequena cidade no norte da Inglaterra e ir sozinho ao encontro de um desconhecido numa cidade gigantesca e metropolitana como Londres; você fica ansioso ao imaginar como deve ter sido vê-los caminhar pela *Denmark Street* em busca de uma companhia

---

<sup>17</sup> BUCKLEY, David. “Dois Por Cento do Mundo Pertence a Elton”. In: *Elton John: a biografia*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2011, p. 166.

<sup>18</sup> Idem.

<sup>19</sup> BEGO, Mark. “Captain Fantastic & The Pinball Wizard”. In: *Elton John: The Bitch Is Back*. Beverly Hills, CA: Phoenix Books, 2009, p. 163.

que quisesse gravar suas canções. É isso o que o disco significa para Taupin, e para John, já que ele tem o poder de “levá-lo de volta ao tempo”, fazendo com que recorde novamente os sonhos, as esperanças e as perspectivas de um tempo que parece ter sido crucial para a dupla.

Este “tempo crucial”, porém, não enclausura a poética das canções. Privilegiem-se os anos de 1967-69, é verdade, mas não há um encarceramento da memória voltado apenas a essa temporalidade. Elton e Bernie são apresentados, antes de qualquer coisa, como indivíduos distantes e diferentes, vindos de lugares bastante heterogêneos, de dois mundos que se encontraram, mas que continuaram “estranhos”, não congruentes, não semelhantes. Elton John, o músico da cidade grande, e Bernie Taupin, o garoto do campo, se transformaram no capitão fantástico do rock e no pardo cowboy empoeirado que vive num rancho escrevendo poesias e criando gado. Eles tiraram proveito dessas personas e as projetaram para o mundo, ostentando fama e sucesso, lidando com o cotidiano que escreveram para si mesmos, como veremos a partir de agora.

## ***2. Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy: a faixa-título***

Esta é uma pesquisa biográfica, como já mencionei. A partir de agora, o foco da discussão caminhará por seu percurso mais interessante: as canções. Exercitarei a análise das letras e das melodias e seus significados aparentes para atender aos questionamentos teórico-metodológicos que preciso responder enquanto um “biógrafo”. Intercalando teoria-metodologia-objeto veremos, juntos, como se construiu uma história das vidas de Elton John e Bernie Taupin a começar pela faixa-título do álbum, a canção *Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy*:

*Captain Fantastic raised and regimented, hardly a hero*  
(Capitão Fantástico, autoconfiante e controlado, dificilmente um herói)  
*Just someone his mother might know*  
(Apenas alguém que a mãe deve conhecer)  
*Very clearly a case for corn flakes and classics*  
(Muito claramente um caso de cereais e revistas em quadrinhos)  
*“Two teas both with sugar please”*  
(“Dois chás, ambos com açúcar por favor”)  
*In the back of an alley*  
(Nos fundos de um beco)

*While little Dirt Cowboys turned brown in their saddles*

(Enquanto pequenos cowboys ficavam empoeirados em suas selas)  
*Sweet chocolate biscuits and red rosy apples in summer*  
(Doces biscoitos de chocolate e maçãs rosadamente vermelhas no verão)  
*For it's hay make and "Hey mom, do the papers say anything good?"*  
(Pois o feno cresce e "Ei mãe, os jornais trazem alguma coisa boa?")  
*Are there chances in life for little Dirt Cowboys*  
(Existem chances na vida para pequenos Cowboys Sujos)  
*Should I make my way out of my home in the woods"*  
(Ou eu deveria fazer meu caminho fora de casa na música")

*Brown Dirt Cowboy, still green and growing*  
(Pardo Cowboy Empoeirado, ainda ingênuo e crescendo)  
*City slick Captain*  
(A Cidade deixou o Capitão fascinado)  
*Fantastic the feedback*  
(Fantástico o som de fundo)  
*The honey the hive could be holding*  
(O mel poderia ter ficado na colméia)  
*For there's weak winged young sparrows that starve in the winter*  
(Pois existem jovens pardais de asas fracas que passam fome no inverno)  
*Broken young children on the wheels of the winners*  
(Jovens crianças falidas nos calcanhares dos vencedores)  
*And the sixty-eight summer festival wallflowers are thinning*  
(E os goivos amarelos do festival de verão de 68 estão murchando)

Chorus (Refrão):

*For cheap easy meals and hardly a home on the range*  
(Por comidas fáceis e baratas dificilmente se encontra um lar nas montanhas)  
*Too hot for the band with a desperate desire for change*  
(Muito árduo para a banda que tem um desejo desesperado de mudança)  
*We've thrown in the towel too many times*  
(Nós jogamos a toalha tantas vezes)  
*Out for the count and when we're down*  
(Nem dá para contar o quanto estivemos por baixo)  
*Captain Fantastic and the Brown Dirt Cowboy*  
(Capitão Fantástico e o Pardo Cowboy Empoeirado)  
*From the end of the world to your town*  
(Do fim do mundo para a sua cidade)

*And all this talk of Jesus coming back to see us*  
(E todo este papo de Jesus voltando para nos acolher)  
*Couldn't fool us*  
(Não poderia nos enganar)  
*For we were spinning out our lines walking on the wire*  
(Pois estávamos tecendo muito fora de nossas linhas, andando na corda-bamba)  
*Hand in hand went music and the rhyme*  
(Mão a mão iam a música e a rima)  
*The Captain and the Kid stepping in the ring*  
(O Capitão e o Garoto pisando no ringue)  
*From here on sonny, sonny, sonny, it's a long and lonely climb*  
(Daqui por diante filhinho, filhinho, filhinho é uma subida longa e solitária)

Além de ser a canção de abertura, esta é, na minha singela opinião, a melhor do álbum. A letra por si só já é um testemunho importante das figuras de si que ambos quiseram desenhar. Mas isto não ocorre apenas na letra, mas em sua melodia também: Elton John (o fantástico *superstar* da cidade) e Bernie Taupin (o jovem *cowboy* poeta). Essas imagens são enunciadas na letra e na melodia da canção, já que Elton mistura música country rústica (“do campo”) e hard rock (“urbano”) em um único tom. Ela começa suave, com dedilhado e *riff* leves de violão, intercalados, como se feitos por aqueles caipiras sentados na varanda de um rancho, mascando fumo e tocando despreocupados, e entoa as notas e os versos que anunciam as personalidades joviais de ambos, de Elton primeiro e Bernie depois. As três primeiras estrofes da canção foram musicadas em:

um estilo brando, controlado e folky com chimbal, bandolins e violões tinindo pelo fundo musical. O ritmo assimila levemente os versos seguintes, ao passo que as congas se iniciam e a canção descreve a dupla se desenvolvendo e constata como eles quiseram tentar viver suas vidas (“a gentle, loping, folky style with hi-hat, mandolins and acoustic guitars tinkling away in the background. The tempo picks up slightly with the next lines, as congas start in and the song describes the pair growing up and realize how they want to try to live their lives”).<sup>20</sup>

Dá em diante a canção é progressiva, começa a aumentar gradativamente seu compasso até chegar ao refrão com o peso do *hard rock* vigente nos anos 1970. “As guitarras se tornam ásperas, o ritmo acelera, a banda adentra com vigor total e volume absoluto, estimulada pelos efeitos barulhentos da percussão de Ray Cooper no refrão” (“The guitars become harsh, the tempo accelerates, the band crashes in full-bore and absolutely soars, spurred on by Ray Cooper's whirring percussion effects in the chorus”).<sup>21</sup>

O refrão se vai e o dedilhar de início é retomado ao acompanhar os sentimentos de nostalgia e raiva expressos pela letra, já que o mundo da fama se faria em uma “subida longa e solitária”. Em tom meio sarcástico, Elton canta que ambos estavam “andando na corda-bamba” e “pisando no ringue”. Tais versos anunciam que a canção, que nesse momento é leve e controlada, está prestes a “ficar com raiva” e voltar ao refrão áspero e rude. Até que então, este retorna e aumenta constantemente ao

---

<sup>20</sup> B, Johnny. “Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy”. In: *Solar Prestige A Gammon: one person's opinions on practically every song in the 1969-1977 Elton John catalogue*. February 27, 2008. **Disponível em:** <http://solarprestige.blogspot.com/search/label/CaptainFantasticandtheBrownDirtCowboy>. **Acesso em:** 28 / 10 / 2010.

<sup>21</sup> Idem.

desenrolar de sua execução, repete-se até que a música retorne ao velho dedilhar inicial, acompanhado pela levada dos demais instrumentos, chegando a canção ao fim como uma bela balada country.

A faixa-título é também a canção que anuncia o que Elton e Bernie acham que são e o que querem ser. Ela evoca seus lugares de pertença, suas diferenças, sendo a estrofe inicial dedicada a Elton, àquele que deve ser visto e ouvido primeiro, por ser o *astro*, por ser o ídolo que os fãs querem desvendar, por esbanjar do prestígio necessário para despertar o interesse massivo, ele é então “autoconfiante”; depois apresenta Bernie enquanto alguém simples e sem muita perspectiva de conseguir algo na vida, por vir de onde veio. Mais adiante os dois são apresentados juntos, como parte de algo maior, como resultado de um encontro imprevisto eles resultaram na dupla inseparável que “ralou pelo sucesso” e chegou aonde chegou. Suas três estrofes iniciais, portanto, contam a seguinte história:

Era uma vez, em meio a uma Inglaterra em reconstrução após a Segunda Guerra Mundial, a história de dois garotos que viviam bem distantes um do outro, tanto em termos territoriais quanto em seus modos de vida, pois suas experiências pareciam encaminhá-los para rumos completamente diferentes. Ninguém suporia, por exemplo, que pudessem vir a se encontrar. Um deles nasceu a 25 de Março de 1947 em Pinner, distrito do condado histórico de Middlesex (desde 1965 faz parte da Grande Londres); ele parecia tímido, retraído, e era filho de Stanley Dwight, um renomado piloto-líder da RAF – Força Aérea Britânica (durante e após a II Grande Guerra) e de Sheila Harris Dwight, bela e recatada dona de casa. O segundo nasceu a 22 de Maio de 1950 no vilarejo de Market Rasen, pequena cidade de Sleaford, distrito de Lincolnshire, e parecia mais decidido, mais ativo, pois desde cedo teve que trabalhar, contra sua vontade, em serviços um tanto pesados; era filho de Robert Taupin, homem do campo que trabalhava como rendeiro em terras de terceiros, e de Daphne Taupin, agricultora, dona do lar.

Anunciar a filiação dos protagonistas desta história nos remete a uma discussão realizada por Sergio Vilas Boas em *Biografismo: reflexões sobre as escritas da vida*. Na obra, o autor teve uma preocupação importante: escrever uma obra que facilitasse a compreensão da biografia, conceitual e tecnicamente falando. Para ele, não há uma sistematização de produções que se dediquem a teorizar, de modo satisfatório, a problemática biográfica, também não se supõem como deveriam as prerrogativas para que a Biografia se mantenha em renovação epistemológica. Ainda nesta oportunidade,

Boas (como um historiador) oferece interessante oportunidade de se entender o biográfico, a partir do que ele chama de “seis tópicos”:

1. *Descendência*, em que relativizo a idéia de uma herança familiar explicativa do ser (biografado); 2. *Fatalismo*, em que considero fictício qualquer personagem real visto como predestinado vencedor; 3. *Extraordinariedade*, em que critico os preconceitos decorrentes da crença em uma genialidade inata; 4. *Verdade*, em que desmistifico a biografia como a verdade, somente a verdade sobre uma pessoa; 5. *Transparência*, em que proponho que os biógrafos também se relevem ao longo dos textos; 6. *Tempo*, em que mostro porque a narração biográfica linear-cronológica é uma limitação tanto filosófica quanto narrativa.<sup>22</sup>

Neste momento do trabalho, dedicar-me-ei apenas aos dois primeiros tópicos, sobre a questão da ascendência/descendência e a do fatalismo, já que a narrativa ater-se-á à infância e adolescência dos dois. Sobre a primeira questão, Boas reconhece que esta compõe um aspecto considerável na escrita de praticamente todas as biografias existentes. Mas ele se pergunta: “a descendência constitui o caráter de uma pessoa, necessariamente? Qual o grau de influência que a família exerce sobre um indivíduo?”<sup>23</sup>

A resposta pode ser obtida da seguinte maneira: o que importa, nesse ponto da metodologia biográfica, é “não aceitar previamente que o biografado seja mero efeito, mera conseqüência do que seus pais foram ou deixaram de ser; e não sair à cata de dados sobre pais automaticamente, apenas para indicar que existiram”.<sup>24</sup> Nesse sentido, o autor orienta que não se confunda a história de vida do biografado com a história de sua família, já que muitos biógrafos buscam numa arqueologia da árvore genealógica respostas para problemas da vida do sujeito motivo de seu estudo. Características dos antepassados são transportadas para a pessoa como se elas fossem mero reflexo de seus familiares ou como se práticas culturais fossem herdadas no DNA ou mesmo movidas por osmose na pele e na alma do indivíduo. Não se nega que há na ascendência/descendência uma influência muito forte, mas rejeitam-se as perspectivas que exercitem essa transferência e sequer expliquem seu contexto histórico. Boas acredita que, relativo a essa questão, e a partir da teoria do *psicólogo* James Hillman, deva-se levar em conta que “o ser humano é produto de seus familiares sim; de seu

---

<sup>22</sup> BOAS, Sérgio Vilas. “Pontos Críticos”. In: *Biografismo: reflexões sobre as escritas da vida*. São Paulo: Editora UNESP, 2008, p. 11.

<sup>23</sup> Idem. “Descendência”. In: Op. Cit., p. 43.

<sup>24</sup> Ibidem, p. 53.

meio, sim; de suas condições históricas, sim. Mas é muito mais agente da história (sua história) do que os biógrafos imaginam”.<sup>25</sup>

Pois bem. O primeiro deles nasceu com o nome de Reginald Kenneth Dwight. Ele cresceu como qualquer garoto dos subúrbios de Londres e, como alguns nessa idade, enfrentou vários problemas familiares. Ele passou toda sua infância e boa parte da adolescência entrando em conflito com as ordens de seu pai Stanley que, por sua vez, tentou criá-lo nos mais rigorosos moldes da moral vitoriana<sup>26</sup> e discipliná-lo rigorosamente (ou ao menos tentar), com o intuito de honrar a tradição da família Dwight e manter os “bons costumes” conservadores, típicos de ingleses “refinados”. Mesmo que estejamos no contexto das décadas de 1940-50, a vontade do pai de Reginald, *militar*, de preservar os costumes “honrosos” e “morais” herdados do século XIX parece ter sido uma constante no cotidiano de sua infância. O jovem “capitão fantástico” ainda não o poderia ser comandante de si mesmo, já que era muito *controlado* pelo pai.

A vigilância deste, portanto, era tamanha que Reginald já com quatro ou cinco anos não podia, por exemplo, brincar de futebol (seu esporte predileto) no jardim da casa, pois, com a família, ao que se diz, Stanley se portava como um *Senhor Wilson*, rabugento e mal-humorado, além de ser um assíduo colecionador de roseiras, o que reforça a semelhança com o personagem. Já Reg (como foi apelidado pela mãe) não era tão pimentinha quanto *Dennis*, mas quando criança às vezes aprontava algumas e, ao brincar no jardim, destruía algumas plantas do pai com os chutes que desferia na sua bola:

O solitário, gordo e míope filho único de um piloto-líder do esquadrão da R.A.F. era tão tímido que não “assustava um ganso”. Ele era tão desvalido com seu pai linha-dura que era proibido de bater bola no jardim de casa para que ele não arruinasse os arbustos das rosas (“the lonely, lumpy, myopic only child of an R.A.F. squadron leader, he was too shy ‘to say boo to a goose’. He was so out of favor with his straight-backed dad that he was forbidden to kick a soccer ball in the garden lest he wreck the rose bushes”).<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> Ibidem, p. 82.

<sup>26</sup> Entende-se por *moral vitoriana*, aqui, uma maneira de pensar e agir, predominante no século XIX, que tinha como maiores princípios, a “ordem” e a “decência”. Como diria o autor James Lincoln Collier, “os bons vitorianos tomavam pouca bebida alcoólica ou nenhuma, procuravam, ou pelo menos tentavam, restringir o sexo ao leito conjugal, desaprovavam qualquer tipo de dança, mesmo as mais decorosas, franziam o cenho praguejando contra a nudez e contra até mesmo as lutas de boxe e a falta de higiene. As mulheres governavam dentro de casa, mas não fora dela, e as crianças eram educadas para ser bons vitorianos”. Cf. COLLIER, James Lincoln. “A Inevitabilidade do Jazz nos Estados Unidos”. In: *Jazz: a autêntica música americana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1995, p. 11.

<sup>27</sup> DONOVAN, Hedley. Op. Cit., p. 40.

Quando Stanley chegava em casa e flagrava o filho desobedecendo suas ordens, ficava furioso e o ameaçava castigar, quando não o fazia. A diversão de um Reg criança era apenas mais um pretexto que o senhor Dwight tinha para arrumar algumas discussões com a mãe do garoto e sua então esposa. No entanto, o colo amigo que ela geralmente ofertava, mantinha o menino mais tranqüilo dentro de casa ao mesmo tempo em que o enchia de mimos e vontades.

Até os seis anos de idade, de 1947 a 53, Reg e os pais moraram na casa de seus avós maternos (localizada no endereço 55 Pinner Hill Road), pois o casal não tinha acumulado uma renda suficiente para comprar e manter uma casa própria numa Londres desestruturada pela Guerra e sem muitos incentivos imobiliários para que seus habitantes se reestruturassem. Mesmo com o *Plano Marshall*, de Junho de 47, que preconizou grandes investimentos financeiros norte-americanos na Europa Ocidental, e o governo trabalhista de Clement Attlee (1947-51), que implementou garantias trabalhistas como a gratuidade dos serviços de saúde, “havia muitas dificuldades para os cidadãos Britânicos na Inglaterra do pós-guerra, incluindo deficiências alimentares e racionamento de qualquer comodidade” (“there were many hardships for British citizens in post-war England, including food shortages and rationing of every commodity”).<sup>28</sup>

Mesmo assim, com a pompa que o cargo militar lhe concedera, e ao que se faz constar, Stanley tinha a família como uma *convenção social*: como já disse, ele era oficial da aeronáutica britânica (e creio que as exigências disciplinares que este tipo de ofício exige já são devidamente conhecidas); mas além de representar à risca o autoritarismo de sua carreira, Stanley, após a II Guerra, decidiu dedicar-se também a outra vocação. Ele partiu para o ramo dos negócios e, bastante habilidoso com este, tornou-se um sólido administrador de empresas próprias e de terceiros. Se em 1947, ele foi promovido a tenente de vôo da R.A.F., em 53 viria a ter sua patente elevada para o cargo em que ficou mais conhecido: “líder de esquadrão de vôo”, cargo este que dividia seu tempo com os negócios imobiliários e não permitia muito contato com a família.

Como todo empresário convencional e aparentemente bem sucedido, além dos bons negócios, ele precisava de uma esposa bonita, refinada e recatada. E sua escolha foi certa: ele viu calma e obediência na jovem Sheila Harris, o que era interessante para ele. Não nego que possa ter existido uma atração ou certo sentimento amoroso de

---

<sup>28</sup> BEGO, Mark. “Reg Dwight of Watford”. In: Op. Cit., p. 01.

Stanley por Sheila (e vice-versa), mas, como era prática bastante típica nas décadas de 1940 e 50, os casamentos tinham como característica, para além da afetividade e do sentimento, o interesse de se almejar uma função social “respeitosa” e bem distribuída de convívio: ao marido cabia o papel de *chefe da família*, daquele que proveria o sustento familiar e, talvez por essa razão, via-se no homem o seu representante nos espaços públicos; à esposa estava reservado o lugar da residência e dos afazeres domésticos, além do cuidado “natural” dos filhos. Stanley necessitava de uma esposa para apresentar à sociedade, para honrar sua masculinidade, pois na época não seria bom para a reputação de um empresário continuar solteiro por muito tempo, mesmo que, no âmbito do privado, o casamento fosse apenas uma fachada. Assim, “ele precisava de uma mulher que pudesse ser apresentada como sua esposa em recepções, banquetes, viagens de negócios, etc.”<sup>29</sup>

Porém, Pinner não era uma localidade muito próspera para um homem de negócios com altas ambições financeiras e Stanley, envolvido com banqueiros e grandes empresas, precisava se deslocar constantemente à região central de Londres e a outras cidades da Inglaterra. No início do casamento, quando os acontecimentos sociais eram mais intensos e a relação do casal estava mais recente e calorosa, Sheila quase sempre acompanhava o marido em suas viagens. Isso foi comum de 1945 (quando se casaram) até 47, curiosamente o ano de nascimento de Reg. Com o passar de quase dois anos, Stanley já não “precisava” tanto da presença de uma esposa e passou a fazer seus compromissos de negócios sozinho. De qualquer modo, ele ainda mantinha seus afazeres com a Força Aérea e “ocupava um posto em casa, com a unidade Número 4 de manutenção da RAF nos arredores de Ruislip”<sup>30</sup>, dividindo seu tempo entre os negócios e as ocupações militares, o que não lhe permitia dedicar muito tempo à família. Responsável com suas obrigações, e preocupado com o sustento da esposa, ele fez o possível para não ter que trabalhar tão distante de casa nesses anos iniciais, mas as exigências das profissões falaram mais alto e ele teve que atendê-las.

Certo dia, porém, no inverno inglês de 1946, quando retornou de uma curta viagem, recebeu uma novidade da esposa: ela estava animada por estar grávida e ele, mesmo já sem a emoção dos anos iniciais de casamento, aceitou a notícia com certo entusiasmo. Afinal, ser pai parecer-lhe-ia uma grande oportunidade de manter e ostentar

---

<sup>29</sup> MOREIRA, Vera Lúcia. “Prólogo: S&S”. In: *Torre de Babel: a vida de Elton John e Bernie Taupin*. São Paulo: Xisma Editora, 1986, p. 8.

<sup>30</sup> NORMAN, Philip. Apud. BUCKLEY, David. “Meus Amigos Eram Objetos Inanimados”. In: Op. Cit., p. 23.

uma família “respeitosa” e “exemplar”. No entanto, por passar muito tempo fora de casa, ele não demonstrava confiar na fidelidade da esposa e possivelmente também não era fiel, o que não lhe permitira demonstrar toda a felicidade que sentira ao receber as boas novas.

Mas o compromissado Dwight não ficou ausente quando o bebê nasceu em 25 de Março de 1947 “e registrou o filho no dia seguinte. Stanley continuou no posto de Ruislip durante o primeiro ano e meio de Reggie, mas vivia fora da base: voltava para casa, para a esposa e para o bebê toda noite como qualquer trabalhador de Metroland”<sup>31</sup>. Mesmo com toda a indiferença sentimental que se construiu entre o casal, os dois decidiram manter-se em seu matrimônio para dar toda a assistência necessária ao filho. Com o passar do tempo e a gradual reestruturação e recuperação da Inglaterra dos estragos da II Guerra, a libra esterlina (moeda inglesa) voltou a ter valor competitivo no mercado mundial e pôde novamente impulsionar a economia da chamada classe média no país. Assim, entre 1947 e 52, o dinheiro da família Dwight não era tanto, mas também não faltava e conforto também não. Ao mesmo tempo, pareceria uma ofensa aos olhos da sociedade se houvesse uma separação entre eles e as desavenças foram abafadas pelas convenções.

Ao longo dos seis anos seguintes, Sheila foi quem se prestou a oferecer os maiores gestos de conforto que Reginald pôde ter em casa, já que ela permitia quase tudo que o menino queria, enchia-o de cuidados e presentes, adulava-o muito. Tanto que, certo dia, em meados do ano de 1950, aos três anos, Reg centrou seu olhar em um enorme artefato musical que preenchia a sala de visitas da casa de Fred e Ivy Harris, pais de Sheila: os olhinhos da criança de então três anos se voltaram para um grande piano de cauda que ali servia de enfeite. Como criança louca por seu doce, o pequeno Reg até parece ter planejado aproveitar um momento de distração da mãe e saiu andando em direção àquele instrumento musical. Muito curioso, o garoto “subiu desajeitadamente na banquetta do piano e começou a ‘martelar’ com seus pequenos dedos o teclado, divertindo-se com os sons estranhos que ele mesmo provocava”<sup>32</sup>. Logo depois, o barulho o denunciaria e sua mãe, preocupada com a reação do marido, o tiraria às pressas dali aos protestos chorosos do filho. Isso se repetiria por várias vezes ao longo daquele ano de 1950: com o apoio da avó Ivy e da tia Win, sua mãe sempre

---

<sup>31</sup> Idem.

<sup>32</sup> MOREIRA, Vera Lúcia. “Um Caso Para Flocos de Milho e Clássicos”. In: Op. Cit., p. 12.

arrumava um jeito para que, assim que seu pai saísse para trabalhar, Reg pudesse ir ao encontro do “brinquedo”.

Havia outro apoio materno: a casa dos Dwight tinha sido comprada e mobiliada pelos pais de Sheila. O piano foi comprado por sua avó que, nas vezes em que via o neto querendo conhecer o instrumento, aproximava-se dele, colocava-o no colo e ajudava-o a alcançar as teclas, fingindo ensiná-lo a tocar, influenciando o garoto a sentir e se familiarizar com os sons das teclas e garantindo que aquela felicidade momentânea pudesse distraí-lo no dia-a-dia.

Mas Stanley ditava que naquela idade o garoto não poderia se envolver com um instrumento musical. Só que a vontade de Reg crescia e sua mãe se sentia na obrigação de fazer algo para agradar o menino. Depois de muitas conversas e algumas discussões, Sheila finalmente conseguiu convencer o marido a ensinar alguma coisa de piano ao filho, já que afinal Stanley tocava trompete e também tinha sido membro da banda marcial da aeronáutica nos tempos da guerra. Não seria difícil ensinar o filho a tocar coisas básicas e foi o que gradativamente aconteceu.

Sheila, de certa maneira, via-se realizada em promover momentos de harmonia na família. Mulher recatada, ela tinha que, a todo o momento, tentar alcançar o desejo de ter uma *família feliz* e de se dizer ligada ao marido. Convencê-lo a fazer determinada coisa, qualquer que fosse, já viria a ser uma grande vitória. Assim, ela criaria (na sua posição submissa frente a ele) formas *táticas*<sup>33</sup> de burlar as ordens patriarcais (e *estratégicas*) de Stanley, na tentativa de também proporcionar ao filho um maior conforto dentro de casa.

Mas como já mencionei, uma convivência sincera e espontânea já parecia uma utopia entre o casal. Quase que diariamente havia uma querela entre eles e Reg terminava por acompanhar todos os gritos, discórdias e ofensas trocadas. A Sheila restava a “obrigação” da obediência e a consolação de que poderia ter momentos mais tranquilos com seu filho, quando o marido não estivesse em casa. Ela vivia se martirizando pela criação que o filho estava tendo e tentava proporcionar a Reg um caminho que seguia o sentido do esquecimento em relação aos traumas constantes que o seguiam. Amenizar as discórdias e desviar os olhares do garoto para as discussões: era assim que ela achava que iria resolver os problemas de Reg.

---

<sup>33</sup> Entendo as “formas *táticas*” a partir das leituras que Michel de Certeau elaborou acerca do cotidiano. Cf. CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano. Artes de Fazer*. Petrópolis: Vozes, 2002.

Por amar demais o filho, Sheila o criou como uma peça fina e frágil de um jogo de cristal. Como um copo delicado, ela o enchia de doces, bolinhos, sucos e o colocava para dormir com o cuidado que se tem com um diamante raro. Também não queria que ele brincasse por muito tempo no jardim para que não contraísse um resfriado; nada de conversas com estranhos ou envolvimento em excesso com colegas de escola ou da mesma rua em que morava, nada disso; em casa, o garoto se prestava a dar atenção contínua a três coisas: o piano, os discos e *singles* que ela comprava e à sua própria cama de dormir. Passava horas dormindo para não incomodar ninguém, nem aos avós, nem ao pai quando estava em casa. Ela não queria que ele fizesse nada de muito rígido (como correr, por exemplo) para que seu tesouro não se machucasse: o desejo de gravidez que ela teve de gerar uma *filha* levou-a a criar Reg com todo esse cuidado, com tanta delicadeza.<sup>34</sup>

Os meses iam passando e, mesmo com a freqüente indiferença do pai, os ensinamentos que este perpassou fizeram com que Reg desenvolvesse uma grande habilidade com o piano, tanto que o garoto passou a dormir de dia para que, à noite, pudesse tocar para amigos e convidados de Stanley, nas festas de negócios que ele organizava em sua residência, voltadas para os empresários que com ele negociavam e/ou para os colegas militares, às vezes para parentes.

Reg não gostava muito do que tocava, mas aparentava estar bem ao apresentar apenas músicas clássicas ou sucessos de artistas como Frank Sinatra, Rosemary Clooney, Frankie Laine, Guy Mitchel, Nat ‘King’ Cole, Kay Starr, Dean Martin, Billy May, Eddie Fisher... Aos aplausos dos convidados, impressionados com a performance de alguém tão novo, Stanley parecia orgulhoso do filho, mas, em momentos de privacidade, ele passava muito tempo falando a Sheila que o menino não deveria se tornar um músico, pois aquele não era o tipo de profissão que um Dwight deveria seguir. O mundo artístico (à exceção da música erudita), na concepção de Stanley, não proporcionaria uma vida “descendente e digna” para ninguém, sendo mais um lugar para “desocupados”. Para ele, Reg estava aprendendo a tocar piano apenas como um *hobby* ou para se formar em música clássica, de “boa conduta”. Tudo isso, ao mesmo tempo em que alegrava, constrangia Reginald que, por influência da época, começava a tomar

---

<sup>34</sup> “Sheila secretamente desejou ter uma garota quando Reginald nasceu, e por um longo tempo ela se recusou a cortar os cachos dourados do filho, tendo ele posado para algumas tantas fotos de bebê como menina” (“Sheila had secretly hoped for a girl when Reginald was born, and for a long time she refused to cut her son’s blond curls, having him pose for some rather girlish baby photos”). Cf. BEGO, Mark. “Reg Dwight of Watford”. In: Op. Cit., p. 01.

novos rumos para seu gosto musical particular, coisa que seu pai nunca chegaria a entender e/ou aceitar de total grado.

Quando das primeiras lições, o garoto estava com quatro anos. O pai, mesmo um tanto impaciente em ensiná-lo, sentia que o filho levava jeito para a coisa, mas só permitia que ele tocasse música clássica e/ou composta pelos artistas mencionados. Com tal idade ele vivia em um ambiente farto de musicalidade, de encontros com diversos artistas, mesmo que de gêneros musicais direcionados ao “gosto refinado”. Todos na família, inclusive os avós, tinham um apreço pela música. A idéia que Sheila teve de fazer Reg tocar para os convidados do pai, de acordo com o já citado Mark Bego, teria causado duas reações distintas e distantes no pequeno pianista: por um lado, ele teria se tornado uma criança muito tímida, envergonhada e desconfiada para ter uma conversa com muitas pessoas e sem jeito para lidar com certas situações; por outro, teria frutificado um sentimento de autoconfiança e de realização pessoal com aquele ofício em específico: apenas sentado ao piano ele seria um “capitão fantástico, autoconfiante e controlado”; mas dessa vez, tomado pelo gosto de tocar.

Entre os quatro e cinco anos, a partir do segundo semestre de 1951, ele passou a ter aulas particulares de piano com uma jovem professora londrina, mencionada nas diversas fontes que tive acesso apenas pelo nome de Mrs. Jones. A professora se entusiasmou com o aluno pelo fato de ele, com tão pouca idade, já conseguir tocar algumas notas e canções quase inteiras apenas de ouvido; Judy Parkinson e David Buckley, *biógrafos*, destacam no documentário *Someone Like Me* que o pequeno Reg tinha uma facilidade enorme de tocar piano, mesmo que com um pouco de desajeito, já conseguindo tocar a Valsa dos Patinadores, de Émile Waldteufel, e mesmo que aparentemente só em escala de Dó, como suspeita Buckley, o que parecia algo bastante admirável para quem só tinha aquela idade.<sup>35</sup>

Com isso, posso direcionar meus questionamentos para o segundo dos “tópicos” propostos por Sérgio Vilas Boas no tocante à produção biográfica: aquilo que ele chama de *fatalismo* entraria em cena. Para o autor há uma tendência muito grande nas biografias modernas em considerarem que seus biografados são sujeitos com talentos especiais natos, raros e espetaculares; portadoras de dons maravilhosos, essas pessoas estariam predestinadas a chegarem ao sucesso, tanto para aquelas que nasceram em um berço de ouro quanto por aquelas que passaram por provações sociais das mais diversas.

---

<sup>35</sup> RAVENSCROFT, Alan. *Someone Like Me*. Inglaterra: Bob Franklin, 2007. Eagle Media Production. Brasil, 2007. 1 disco de vídeo digital (DVD) (100 min.).

“Propenso a um rígido determinismo, o fatalismo impõe uma mítica inexorabilidade à jornada humana”<sup>36</sup>, propondo que seria possível demonstrar, a partir da leitura das experiências de vida do felizardo e merecedor da biografia, que tudo o que o mesmo alcançou teria sido, desde sempre, parte de um projeto consciente e bem estruturado, parte de seu “projeto de vida”.

Esse tipo de abordagem privilegia narrativas que contem episódios da vida de um sujeito que reafirmem esse caráter de pessoa em processo evolutivo, desde cedo preparado para a glória futura e inevitável. Contar a história da infância e adolescência de uma pessoa seria apenas um pretexto para demonstrar o quanto ela estava plantando os frutos de seu sucesso posterior. Assim seria possível explicar os “heróis vitoriosos” desde muito cedo, desde as primeiras vezes em que lideram com suas próprias experiências, desde as primeiras vezes em que tomaram atitudes conscientes. Uma pessoa era assim, assado ou daquele jeito porque já estaria ciente do que queria ser. No caso de Elton John, por exemplo, é comum que seus biógrafos afirmem com veemência que ele foi predestinado a ser um grande pianista e os acontecimentos que relatei acima, na ótica deles, seriam as confirmações dessa “aptidão natural”.

As considerações de Boas se confirmam quando lemos, por exemplo, Mark Bego dizendo que Elton John “estava destinado” a ser um dos homens mais ricos do show business; ou quando Dick Tatham & Tony Jasper, *biógrafos*, apresentam uma foto do menino Reg, mostrada logo adiante, e dizem que o “cantorzinho rechonchudo” (“tubby little singer”) era um “prodígio musical” que os pais descobriram ter em casa (“the Dwights realized there was a prodigy in the home”)<sup>37</sup>; também se percebe o *fatalismo* quando David Buckley diz que “se Elton não era um prodígio, então ele era um pianista natural com um dom incrível. Ele tocava de ouvido”<sup>38</sup>; praticamente todas as obras a que tive acesso utilizam as palavras “destinado” e “prodígio” para definirem a condição de alguém que, desde cedo, se interessou pelo piano.

Mas o próprio Elton John contribui significativamente para isso. Chris Charlesworth, por exemplo, apresenta um depoimento do cantor que sugere o quanto ele ajudou a construir essa imagem: “‘Eu não tive nenhum treinamento formal primeiro’, ele diz. ‘Eu apenas sentava ao piano e podia tocar’” (“I didn’t have any formal training

---

<sup>36</sup> BOAS, Sérgio Vilas. “Fatalismo”. In: Op. Cit., p. 85.

<sup>37</sup> JASPER, Tony & TATHAM, Dick. “Introduction” & “The Elton John Story”. In: *Elton John*. Hong Kong, China: Phoebus Publishing Company Limited, 1975/1976, p.p. 11 & 14.

<sup>38</sup> RAVENSCROFT, Alan. Op. Cit. 1 disco de vídeo digital (DVD) (100 min.).

first’, he says. ‘I just sat down at the piano and could play’”<sup>39</sup>. No *Tourbook*<sup>40</sup> que acompanhou os shows do cantor durante o ano de 1974, lançado pela MCA Records, também há um depoimento do cantor acerca da questão, reforçando-a, e exemplificando o que já foi dito acerca das influências musicais que seu pai, Stanley, o deixou. Diz Elton que tudo teria sido iniciado desde cedo, quando ele parecia apto a ouvir música; desde muito novo, de acordo com ele mesmo, sua capacidade de tocar piano estaria relacionada ao seu “dom” e à sua sensibilidade auditiva. No caso das canções,

as primeiras que ouvi foram de Kay Starr, Tennessee Ernie Ford, Les Paul & Mary Ford and Guy Mitchell. Eu obviamente tive um grande interesse neles. Eu comecei tocando piano – de ouvido – quando eu tinha por volta de quatro anos e eu estava apto a tocar todas as canções de rock and roll que ouvisse (“The first ones I ever heard were Kay Starr, Tennessee Ernie Ford, Les Paul & Mary Ford and Guy Mitchell. I obviously took a great interest in them. I began playing the piano – by ear – when I was about four and I was able to play all the rock and roll songs that I heard”).<sup>41</sup>

“Apenas alguém que a mãe deve conhecer / Muito claramente um caso de cereais e revistas em quadrinhos”. Estes dois versos nos ajudam a relativizar a questão do *fatalismo* na biografia de uma pessoa, especialmente de alguém como Elton John. Ele não foi apenas aquele que, através de seu dom, pôde encantar as pessoas à sua volta e a milhões de fãs. Stanley, o pai que foi visto como um ditador, também agiu como um *mecenas* para o filho, já que apresentou todos os artistas mencionados ao garoto e o introduziu no mundo da chamada “música clássica erudita”, financiando suas aulas particulares com a professora Mrs. Jones e preenchendo a casa de discos de música Tin

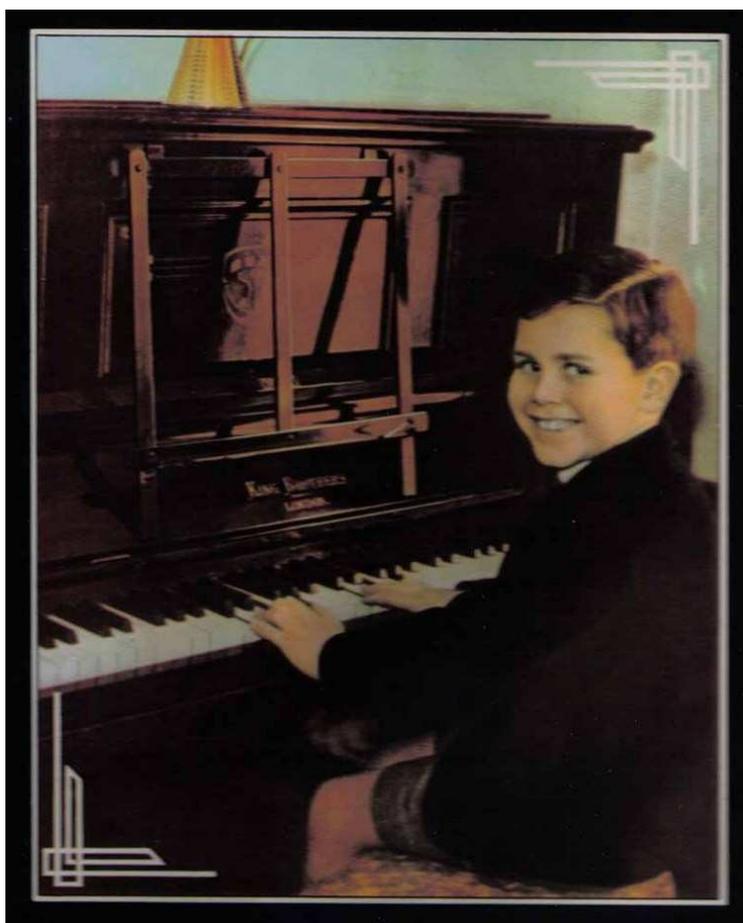
---

<sup>39</sup> CHARLESWORTH, Chris. Op. Cit., p. 06.

<sup>40</sup> Palavra que não possui tradução literal na língua portuguesa, mas que pode ser lida como “Livro de Turnê”. Este tipo de livreto acompanha o artista quando o mesmo realiza uma turnê por várias localidades, seja a nível nacional ou internacional, e geralmente apresenta o repertório a ser tocado, histórias, comentários e curiosidades acerca das canções, pequenas biografias dos músicos envolvidos, informações publicitárias, etc.

<sup>41</sup> Depoimento semelhante foi dado na entrevista concedida ao jornalista Paul Gambaccini para a revista *Rolling Stone* em 1973, transformada em livro em 1975: “realmente, tudo isso começou quando eu alcancei idade o suficiente para ouvir discos, porque minha mãe e meu pai colecionavam discos e os primeiros discos que eu ouvi foram os de Kay Starr e Billy May e Tennessee Ernie Ford e Les Paul e Mary Ford e Guy Mitchell. Eu cresci naquela era. Eu tinha três ou quatro anos quando comecei a ouvir discos como esses. Eu obviamente tomei grande interesse por eles, e então fui pela coisa do skiffle com Lonnie Donegan” (“actually it all started when I became old enough to listen to records, because my mother and father collected records and the first records I ever heard were Kay Starr and Billy May and Tennessee Ernie Ford and Guy Mitchell. I grew up in that era. I was three or four when I first started listening to records like that. I obviously took a great interest in them, and then I went through the skiffle thing with Lonnie Donegan”). Cf. GAMBACCINI, Paul. “Elton John”. In: *A Conversation with Elton John and Bernie Taupin*. New York: Flash Books, a Division of Music Sales Corporation, 1975, p. 09; para a citação Cf. MCA RECORDS AND TAPES. *1974 Elton John Tourbook*. Bervelly Hills, CA, USA: Howard Rose Agency Ltd.; Hollywood, CA, USA: Peter Simone & Associates, 1974, p. 10.

Pan Alley, Cool Jazz, Swing Jazz, além da já mencionada Música Erudita. Sem esse empenho, o pequeno Reg talvez não tivesse desenvolvido a facilidade para com o piano e o talento para a música. Sem o contato com a variedade de gêneros musicais que conheceu desde criança, talvez o “pequeno gênio” nunca tivesse sido visto enquanto um “prodígio”, como o foi nas décadas seguintes.



**Imagem:** fotografia de Elton John, então Reginald Kenneth Dwight, com nove anos de idade. Apesar de a imagem aparecer no encarte do disco *Don't Shoot Me, I'm Only The Piano Player*, de 1973, ela vem bem a calhar na oportunidade, em que narro um pouco da história de sua infância. Esta foto é geralmente utilizada por biógrafos do cantor para demonstrar o quão “prodígio” ele foi com a arte do piano.

No mesmo interim, Sheila ampliava ainda mais os horizontes musicais do filho. Como já mencionei, o garoto ficava focado em três ambientes: o piano, os discos e a cama de dormir. Este era o seu mundo e dois terços dele eram dedicados à música! Algum tipo de talento na área ele teria que despertar, cedo ou tarde. Não rejeito completamente a hipótese de que ele possa ter um “dom”, mas dizer que esta é a causa-chave para o sucesso de Elton John se torna algo bastante limitado.

Esse era o Reg que “a mãe pensava conhecer”: um prodígio natural, um diamante raro que não se encontra todos os dias. Tratá-lo como tal era, então, o objetivo da mãe que o presenteava com discos e mais discos de músicos e gêneros musicais que extrapolavam as permissões do pai e só contribuía para ampliar os conhecimentos musicais do garoto. Mimado e adorado por ela, receoso e um tanto distante do pai, o “prodígio” em questão foi um grande “caso de cereais e revistas em quadrinhos”. Esta frase é uma metáfora que tenta descrever a situação vivida por Reg: o garoto lia constantemente revistas voltadas à música popular como a *Melody Maker* e a *New Musical Express*, que sua mãe comprava sem que o pai soubesse. Bolinhos, cereais, biscoitos, chás e sucos acompanhavam o garoto nas horas divertidas em que se dedicava a ler sobre as “canções do momento”, sobre os gêneros musicais que emergiram na época e sobre os artistas que estavam emplacando sucessos. Esta prática, que hoje parece tão comum e não muito surpreendente, não era tão comum para os anos de 1950, muito menos para um garoto com menos de dez anos de idade. Ambas as revistas citadas, por exemplo, lançaram suas primeiras edições no ano de 52 e seu público naquela década ainda não era de tão larga escala como se tornou nas décadas posteriores.

Muitos acreditam que todo esse interesse por música tenha sido uma válvula de escape para os problemas que compunham a rotina da família. Greg Shaw, dos autores consultados, é o que mais bem demonstra isso e afirma que Reg teria criado para si um mundo próprio, um “mundo musical” onde ele era o grande astro. Fazendo-se valer de depoimentos do próprio cantor, Shaw argumenta:

como uma defesa contra a crescente hostilidade entre seus pais, Reg se refugiou em um mundo privado de canções e discos. ‘Eu costumava ouvir discos o tempo todo. Eu compraria discos e os arquivava. Eu contaria a você quem publicava o que, e então eu os amontoaria em uma pilha e olharia para as marcas dos fabricantes’. Com desencaminhadas boas intenções, os Dwight contrataram uma tutora clássica, embora Reg não tivesse nenhuma pretensão de demonstrar sua apatia pela música tradicional. ‘Ele estava sendo forçado a tocar clássicos quando ele queria tocar melodias populares’, relembra Sheila Dwight. ‘Isso não foi possível até que ele tivesse onze ou doze anos assim que eu encontrei um novo professor que o deixasse tocar melodias pop, e daquele tempo em diante, isto foi tudo em que ele esteve interessado’ (as a defense against the increasing hostility between his parents, Reg retreated into a private world of songs and records. ‘I used to listen records all the time. I would buy records and file them. I could tell you who published what, and then I would stack them in a pile and look at the labels’. With misguided good intentions, the Dwights brought in a classical tutor, though Reg made no pretense of his apathy toward traditional music. ‘He was being forced to play classics when he wanted to play popular tunes’, recalls Sheila Dwight. ‘It wasn’t until he was eleven or twelve that I

found him a new teacher who let him play pop tunes, and from that time on, this was all he was interested in').<sup>42</sup>

Esse “mundo de Reg” estava ambientado em meados da década de 1950, por volta de 1954-55. Além de *Tin Pan Alley*, *Bebop*, *Swing*, *Cool Jazz* e o “*Pop Tradicional*” havia o emergente *Rock And Roll*.<sup>43</sup> Este dava suas primeiras engatinhadas no mundo da música popular e vinha exportado dos Estados Unidos da América para adentrar na sociedade inglesa, tradicionalmente considerada “áspera” e “conservadora”. Diferente e dançante, seu estilo de entoar notas e compassos encantava cada vez mais os sonhos de jovens ingleses como Reginald que se viam instigados a conhecer ainda mais o gênero. Para muitos, a década de 1950, em termos musicais, “foi uma época emocionante. Enquanto ele [Reginald] desenvolvia seus gostos musicais o país [Inglaterra] estava sob o impacto de uma nova música que veio do outro lado do atlântico: Rock & Roll”.<sup>44</sup>

Naquele momento, na Inglaterra, o rock era apenas um produto de importação: não se falava em bandas profissionais que tocassem o gênero; praticamente tudo o que se ouvia de rock ‘n’ roll no país, até 1958, vinha dos Estados Unidos. Elvis Presley, Jerry Lee Lewis, Little Richard, Chuck Berry, Bill Halley and His Comets, Buddy Holly, entre outros, compuseram alguns dos nomes mais evidentes dos roqueiros que tinham sua imagem difundida para os britânicos. Porém, naquele ano, a música *Move It*, do cantor Cliff Richard e da banda *The Drifters* (que, posteriormente, se transformaria em *The Shadows*), passou a ser considerada a primeira canção de rock ‘n’ roll com

---

<sup>42</sup> SHAW, Greg. “A Case For Cornflakes And Classics”. In: *Elton John: a biography in words and pictures*. USA: Chappell & Co., Inc., 1976, p. 09.

<sup>43</sup> Para o leitor não familiarizado, “Tin Pan Alley” é um apelido atribuído à Rua 28 de Nova York que se localiza entre a Quinta e a Sexta Avenidas da cidade. Lá, a partir da década de 1920, a maioria dos editores de música popular e *show business* concentrava seus escritórios de modo que qualquer artista nova-iorquino que buscasse construir carreira teria que ganhar a sorte no local. A partir da década de 40, *Tin Pan Alley* se tornou sinônimo de música popular e também passou a ser entendida enquanto gênero musical. Alguns de seus nomes mais destacados: George Gershwin, James Johnson, Ernest Ball, Frank Sinatra, Nat King Cole, Dorothy Fields, Walter Donaldson, Gus Khan, Lew Pollack, Con Conhad, entre outros. Às vezes Tin Pan Alley e “Pop Tradicional” se confundem. Já o *Bebop*, o *Swing* e o *Cool Jazz* são gêneros derivados do Jazz que se firmaram entre as décadas de 1930-50; cada um tendeu para uma ramificação própria, dando novos “ares” para seu “gênero maior”: o *Bebop* é mais acelerado, com mais síncopes e figuras rítmicas mais bem trabalhadas por pequenas bandas de três ou quatro componentes; o *Swing* (não confundir com a *prática sexual*) remete o Jazz às famosas “Big Bands” (“Grandes Bandas”) que tocavam em ritmo menos acelerado que o *Bebop* e de modo menos complexo; já o *Cool Jazz* é uma extensão dos dois primeiros e se caracteriza por ser apresentado, na maior parte das vezes, com melodias mais lentas e mais melancólicas que as do *Swing* e tão complexas e difíceis de executar quanto as do *Bebop*. Cf. COLLIER, James Lincoln. “A Inevitabilidade do Jazz nos Estados Unidos”. In: *Jazz, a autêntica música americana*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1995, p.p. 09-30.

<sup>44</sup> RAVENSCROFT, Alan. *Someone Like Me*. Inglaterra: Bob Franklin, 2007. Eagle Media Production. Brasil, 2007. 1 disco de vídeo digital (DVD) (100 min.).

descendência britânica. Até aí, no entanto, o jovem Reg já tinha consumado seu gosto pelo gênero e direcionado sua audição e sua atenção para as bandas e músicos norte-americanos, ato que o teria inspirado a investir na profissão de músico.

Por assim ser, seu gosto musical o distanciava gradativamente do pai. Ao mesmo tempo em que se viu encantado pelo rock ‘n’ roll, Reg tinha que se preocupar em não deixar que Stanley desconfiasse disso. Tinha que ouvir sozinho no quarto com o volume baixo quando este estivesse em casa; quando não, tinha um determinado período do dia para ouvir com mais “liberdade”: geralmente entre o horário de almoço e o final das tardes. Queria ouvir em casa e não podia totalmente; queria tocar para a professora Jones e ela dizia que ele não deveria; queria tocar na escola e quase não havia tempo ou mesmo alguém para ouvi-lo. Reg internalizou suas vontades de uma maneira tal que isso o tornou um tanto tímido, antissocial e isolado do restante das pessoas de sua faixa-etária.

Isso fazia, em grande medida, com que ele só mantivesse uma relação mais direta e sólida com a família. Amigos ou colegas quase inexistiam não porque fossem escassos, mas porque o menino fazia questão de ficar sozinho, por medo e vergonha de sua aparência. Esta não causava nenhum espanto, mas assim ele se sentia: rejeitado e estranho!

E foi esse Reg que veio a estudar, aos quatro anos, na *Pinner Wood Junior School*, onde passou um ano, na *Reddiford School*, onde passou dois e na antiga *Pinner County Grammar School* (desde 1982 incorporada à *Heathfield School for Girls*) escola que frequentou dos sete aos dezessete, entre 1954-64. Ele, por se sentir tímido e reservado, teve dificuldades em conhecer novas pessoas e fazer novos amigos e “encontrava na comida um tipo de consolação. Com isso, vinha o aumento de peso que o ajudava a tornar-se cada vez mais solitário, à medida que seus colegas de infância implicavam com seu jeito de ser, fazendo chacotas e zombando dele por ser gordo e desajeitado”.<sup>45</sup>

Dividido entre a escola e seu mundo de canções e discos, Reg focava a atenção no rock. Em 55, sem que ele esperasse, sua mãe o comprou quatro compactos: *Heartbreak Hotel*, de Elvis Presley e *Rock Around The Clock*, *Hound Dog* e *ABC Boogie* de Bill Halley and His Comets. A felicidade nos olhos de Reg era tamanha que ele não desperdiçou tempo e foi ouvir as canções, sentado ao piano, para aprender a

---

<sup>45</sup> MOREIRA, Vera Lúcia. “Um Caso Para Flocos de Milho e Clássicos”. In: Op. Cit., p.p. 18-19.

tocá-las. Apoiado por Sheila, o menino de então oito anos passou a comprar *singles* (que por serem pequenos poderiam ser mais facilmente escondidos do pai) aos montes. Dentre seus preferidos estavam Little Richard, Jerry Lee Lewis e Buddy Holly. Este último serviu de inspiração para o próprio Reg imitá-lo: o garoto passou a precisar de óculos apenas para descanso, mas, ao ver Holly usá-los também, começou a pedir à mãe para comprar vários deles. Seu desejo não poderia ser atendido como ele gostaria e a mãe comprou apenas um. Então Reg passou a pegar os óculos da avó para usar! Os usos constantes de lentes com graus que não eram os seus trouxeram ao menino a efetiva necessidade de usar óculos com lentes corretivas de miopia.

Buddy Holly ficou bastante conhecido em meados da década de 50, por entre 55-58, por ter sido, aparentemente, o primeiro músico de rock a se apresentar em público usando óculos. Tímido, idealista e um tanto esperançoso com o chamado “sonho americano”, o músico foi, para muitos críticos e biógrafos, “o maior cronista dos amores juvenis”<sup>46</sup> de sua época. Cantava canções que estavam, em sua maioria, voltadas para os sofrimentos e desenganos de jovens rejeitados que acreditam encontrar nos desencontros da vida sua tão esperada paixão avassaladora, os seus “amores perfeitos”. E Holly foi uma grande inspiração musical para o jovem Reginald. Além dos óculos, ele também legou ao futuro Elton John o gosto pela música country norte-americana (a faixa título do *Captain Fantastic...*, analisada anteriormente, e várias outras canções do repertório do cantor demonstram isso), a voz anasalada próxima ao que faziam os músicos de *bluegrass*<sup>47</sup> dos anos 40 e a miscelânea de diversos gêneros musicais em uma única canção, despertando um interesse um tanto disperso e desprezioso no jovem Reg de se tornar alguém reconhecido por sua música.

---

<sup>46</sup> FRIEDLANDER, Paul. “Os Roqueiros Clássicos – A Segunda Geração: hoje é dia de rock”. In: *Rock and Roll: uma História Social*. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 86.

<sup>47</sup> “O Bluegrass é parte da música country; ele se originou com Bill Monroe and his band, os Blues Grass Boys, durante a década de 1940. Durante os anos 50 ele foi nomeado e reconhecido como uma forma única – uma música na qual os cantores acompanham a si mesmos com instrumentos acústicos ao invés de elétricos, utilizando o violino, bandolim, violão, banjo de cinco cordas, Dobro e baixo. Sua performance demanda a maestria do virtuosismo das técnicas instrumentais (bem como o estilo do banjo do Earl Scruggs), por vezes tocado em ritmos acelerados. Esta ênfase na auto-expressão do virtuosismo individual induziu alguns a chamarem o bluegrass de o jazz da música country” (“Bluegrass is part of country music; it originated with Bill Monroe and his band, the Blue Grass Boys, during the 1940s. During the fifties it was named and recognized as a unique form – a music in which singers accompany themselves with acoustic rather than electric instruments, using the fiddle, mandolin, guitar, five-string banjo, Dobro, and bass. Its performance demands mastery of virtuoso instrumental techniques (such as Earl Scruggs’s banjo style), often executed at rapid tempos. This emphasis on individual virtuosic self-expression led some to call bluegrass the jazz of country music”). Cf. ROSENBERG, Neil V. “Introduction”. In: *Bluegrass: a history*. Chicago, IL: the Board of Trustees of the University of Illinois (twentieth anniversary edition), 2005, p. 03.



**Imagem:** fotografia de Buddy Holly (à frente) com seus famosos óculos; atrás dele, a banda que veio a se chamar “The Crickets”: na esquerda Niki Sullivan (guitarra), na direita Jerry Allison (bateria) e Joe B. Mauldin (baixo). Considerada uma banda que trouxe “incrível contribuição técnica e estilística” ao rock, Buddy Holly and The Crickets conseguiu grande destaque internacional entre 1957-59. Cf. MUGGIATI, Roberto. “Buddy Holly”. In: *História do Rock 1º Vol.* São Paulo: Editora Três, 1982, p. 44. **Fonte:** *Getty Images Website*. **Disponível em:** <http://www.gettyimages.com/detail/57622407/CBS>. **Acesso em:** 11 / 12 / 2010.

Buddy Holly and The Crickets (como se chamou sua banda de apoio) estabeleceram um parâmetro para o rock ‘n’ roll, e para as ramificações que dele afluíram, que é ao mesmo tempo persistente e pouco variável: a formação de uma banda. Foi com Holly e seu grupo que a presença de duas guitarras, um baixo e uma bateria tornou-se uma constante em um grupo de rock. Se este parâmetro se tornou quase uma regra, a primeira investida notória e visível foi a desse quarteto em 1957.

Há algo de interessante na influência que Holly exerceu sobre o pequeno Dwight: mesmo que este tenha despertado uma atração muito forte pelo tamanho e pela suavidade do som do piano, além de ter sido encantado pelas teclas horizontais em preto-e-branco, o que chamou a atenção de Reg em Holly foram os óculos de grau. O mais óbvio seria Reg tentar gostar de guitarras, além do piano, mas este instrumento não o despertou grandes emoções; o modo de vestir do músico também não atraiu muito o

menino que preferiu se apaixonar pelo uso de armações grandes, exageradas e excêntricas por ter assistido Holly e sua banda se apresentando na televisão.

A “excentricidade” também foi algo que encantou Reg a partir de Little Richard, no que para muitos foi “sua influência crucial”. Por tocar piano, diferentemente de Buddy Holly, o músico vislumbrou mais rapidamente as retinas do garoto e foi, não por isso, considerado muito chocante e “selvagem” para sua época. Cantava odes ao sexo, geralmente implícitas, mas que davam um tom de “libertinagem” às suas palavras; compôs e gravou canções como *Tutti-Frutti* que eram carregadas de segundas conotações e sugestivamente explosivas para serem ouvidas pelas elites conservadoras da década de 1950, seja nos Estados Unidos ou na Europa (especialmente na Inglaterra): a versão original da canção dizia “*Tutti-Frutti, good booty / If it don’t fit, don’t force it / You can grease it, make it easy*” (“*Tutti-Frutti, que gostosura / Se não couber, não force / Você pode lubrificar, facilita*”). Muito ousada para o período, ela nos dá uma pequena noção do impacto que Richard causou. No entanto, com o sucesso que a canção e seu compositor obtiveram ou a sociedade “não estava percebendo o duplo sentido destas canções ou saboreava a emoção dessas referências nada moderadas”.<sup>48</sup> Mas há um por que: regravada por vários artistas influentes, entre eles Pat Boone e Elvis Presley, nestas ocasiões a letra foi modificada para ser bem aceita e não correr o risco de censura.

Talvez por toda a conotação “imoral”, Sheila não gostava do jeito extravagante do cantor negro norte-americano, mas seu filho, ao contrário, adorava. Little Richard foi, décadas mais tarde (como veremos no quarto capítulo), considerado o pioneiro do “rock andrógino” emergente na década de 70, por usar roupas brilhosas e enfeitar (ainda que em pequena quantidade) seu espaço utilizado no palco: “sua aparência era exótica. Eram ternos, botas, lamê prateado ou mantos multicoloridos. Seu penteado produzido (arrumado e modelado) ficava de 15 a 30 centímetros acima de sua testa. Ele passava pancake, maquiagem, rímel e delineador”. Todo o exagero de Richard parecia agradar bastante nosso protagonista que admirava esse estilo de se expor reservadamente.

Ainda houve outro tipo de exagero que influenciou e deixou Reg encantado: a indisciplina musical de Jerry Lee Lewis. Mais um pianista no rock que desafiava convenções. “No palco, ele tocava piano com qualquer parte do corpo que estivesse ao seu alcance”, martelando-o como se estivesse em fúria. Tocava com as duas mãos sendo auxiliadas por um dos pés; sentava no banquinho do piano logo depois de tê-lo feito

---

<sup>48</sup> FRIEDLANDER, Paul. “Os Roqueiros Clássicos – A Primeira Geração: eu quero é rock ‘n’ roll”. In: Op. Cit., p.p. 60-61. A Tradução de *Tutti-Frutti* foi retirada desta referência.

com as teclas; rastejava por debaixo do instrumento e subia na cauda que dá proteção às suas cordas: ele “tirava do teclado sons incríveis de blues e boogie-woogie, como se estivesse possuído, sentando-se à beira da banquetta com a perna direita esticada para o lado, cacoete que nasceu de uma época em que fraturou a bacia e ficou meses *de molho* tocando sem parar”.<sup>49</sup>



**Imagem:** fotografia de Little Richard (à esquerda, ao piano); com roupas brilhosas e muito lamê ele deu um tom a mais a seus shows e contribuiu para a solidificação do piano enquanto um instrumento de rock 'n' roll; com seu jeito “excêntrico” e pouco habitual para a época, “começou a fundir o estilo das *gospel songs* com os sons de blues e rock que andavam pelo ar naqueles dias [década de 50], destacando-se com sua voz particularmente estridente”. Cf. MUGGIATI, Roberto. “Little Richard”. In: *História do Rock 1º Vol.* São Paulo: Editora Três, 1982, p. 37. **Fonte:** *Getty Images Website*. **Disponível em:** <http://www.gettyimages.com/detail/74313390/Michael-Ochs-Archives>. **Acesso em:** 11 / 12 / 2010.

A evidência da imagem de Lewis, porém, durou pouco: do período de sua emergência enquanto uma promessa da música rock que se ouvia naquele momento até sua queda de prestígio passou-se pouco mais de um ano. Quando ficou conhecido em

---

<sup>49</sup> MUGGIATI, Roberto. “Jerry Lee Lewis”. In: *Op. Cit.*, p. 29.

1957 com as canções *Crazy Arms*, *Whole Lot of Shakin' Going On* e *Great Balls Of Fire* sua carreira tendia a decolar estratosféricamente a picos não vistos até então; porém, com sua escolha de realizar seu famoso casamento com uma prima de terceiro grau que tinha pouco mais de treze anos de idade, enquanto ele tinha vinte e dois, Lewis construiu um escândalo em torno de si mesmo que fugiu ao controle e prejudicou maiores avanços comerciais de sua obra. Para o período, o casamento foi considerado uma “imoralidade”, principalmente pelo Parlamento Britânico, pelos governos de alguns estados norte-americanos e pela Igreja. Mesmo continuando a fazer shows e a gravar discos, apenas três décadas depois, em meados dos anos 80, Lewis voltaria a ter grande repercussão midiática quando uma grande coletânea de canções foi lançada em sua homenagem pela gravadora The Sun Records.

Mesmo com o pouco tempo na imprensa, o músico norte-americano conseguiu causar um impacto forte na maneira como o pequeno Reg viria, um dia, a tocar piano em seus shows: toda a descrição do primeiro parágrafo acerca de Lewis poderia muito bem ter sido utilizada para descrever, um tanto panoramicamente, como Elton John atua(va) em seus shows, especialmente nos anos 1970 e 80. Ver uma apresentação do último pisando nas teclas de seu piano parece o mesmo que ver o primeiro em ação semelhante. Ver John tocar em um palco é como se fosse possível visualizar Lewis ensinando-o a fazer isso, mesmo que por via indireta já que isso nunca aconteceu de fato.

Além das já mencionadas, outras variações musicais também o contagiavam: “ele adorava o balanço do ‘skiffle’, que era uma mistura de jazz com folk, e curti também baladas de Neil Sedaka e Paul Anka. Posteriormente, viria a se ligar nos ritmos dos Surfistas e dos primeiros discos dos Beach Boys”.<sup>50</sup> Fats Domino, cantor negro de Nova Orleans, mesmo que um pouco na sarjeta, poderia ser visto como outra preferência que mereça destaque no gosto musical adolescente de Reg Dwight em meados da década de 1950, além da pianista Winifred Atwell.

Com a música que gostava de ouvir, Reg despertou anseios e vontades que chegavam a desligá-lo, um pouco, de muitos dos problemas que enfrentava em casa. Muitas vezes, sem que o pai pudesse saber, o garoto passava um bom tempo em frente ao espelho do banheiro pensando ser um famoso astro, oscilando entre os grandes óculos inspirados em Holly e/ou nas roupas “estranhas” de Richard; ele chegava a

---

<sup>50</sup> MOREIRA, Vera Lúcia. “Um Caso Para Flocos de Milho e Clássicos”. In: Op. Cit., p. 18.

colocar o pé em cima da privada para imitar Jerry Lee Lewis e tentava fazer os gestos “sensuais” do cantar de Elvis Presley. Sozinho, na privacidade do sanitário, imerso e feliz em seu próprio mundo, sem ninguém para vê-lo (e possivelmente condená-lo), Reg chegava ao que, para ele, era seu próprio ápice...



**Imagem:** fotografia de Jerry Lee Lewis (à frente, sobre o piano); “Ele fazia um tipo de country rock com um suingue que tinha mais a ver com os cantores negros de rhythm & blues” que desde criança costumava a ouvir. Não tinha muitos limites no palco e improvisava ao máximo para chamar a atenção da platéia para si mesmo, como subir no piano e pular ao chão de modo frenético, passando por debaixo ou chutando a banqueta para longe. Cf. MUGGIATI, Roberto. “Jerry Lee Lewis”. In: *História do Rock 1º Vol.* São Paulo: Editora Três, 1982, p.p. 28-29. **Fonte:** Carolina Tulin Web Blog. **Disponível em:** [http://carolinatulin.blogspot.com/2010\\_09\\_01\\_archive.html](http://carolinatulin.blogspot.com/2010_09_01_archive.html). **Acesso em:** 11 / 12 / 2010.

Em 1995, na canção *Made In England*, do álbum homônimo, os já famosos Elton John e Bernie Taupin iriam se lembrar da infância musical rica do cantor, mesmo que um tanto perturbada do ponto de vista familiar:

*I was made in England out of Cadillac muscle*  
(Eu fui feito na Inglaterra de um músculo num Cadillac)

*I had a quit-me father, had a love-me mother*  
(Eu tive um pai ausente, eu tive uma mãe que me adorava)  
*I had Little Richard and that black piano*  
(Eu tive Little Richard e aquele piano negro)  
*Oh that sweet Georgia Peach and the boy from Tupelo*  
(Oh, aquele doce pêssego da Geórgia e o garoto lá de Tupelo)

*Who, oh, oh, I was made in England* (Wow, oh, oh, Eu fui feito na Inglaterra)  
*Woh, oh, oh, I was made in England* (Wow, oh, oh, Eu fui feito na Inglaterra)

(...)

A referência a uma moral vitoriana, baseada em um estilo de vida conservador e falocrático, é vista em “eu fui feito na Inglaterra de um músculo num Cadillac”. O produto Elton John, “Made in England”, com todas as garantias que esse lugar de pertença possa sugerir (a “boa conduta”, a disciplina, a elegância, a pontualidade, etc.) foi produzido para isso e para honrar sua “origem”. Castrado socialmente, como já dito, o jovem Reg era pressionado para fazer o que o pai ausente queria: ser educado e de “bons modos”. Mas com o gosto pela música ele inverteu a norma e buscou em seu maior conforto a sua melhor companhia: com “o piano negro” do rhythm & blues, ele teve Little Richard (o “doce pêssego da Geórgia”) e Elvis Presley (“o garoto de Tupelo”) para fugir de suas amarras familiares. O rock ‘n’ roll do período, também expresso na melodia da canção, foi o passatempo mais frutífero da vida do então garoto que mesmo sem saber que viria a se tornar alguém famoso, sonhava sozinho em poder desfrutar da glória de quem chega ao estrelato através do pop/rock.

“*Dois chás, ambos com açúcar por favor*’ / *Nos fundos de um beco*”. Mas nem tudo era desavença na família Dwight, mais especificamente na relação entre pai e filho. No ano de 1953, Stanley, mais bem estruturado nos negócios, conseguiu adquirir uma residência na 111 Potter Street, no distrito de Northwood na Grande Londres, acerca de duas milhas de distância de Pinner. Com a mudança, a vida de Reg ficou ainda mais restrita à companhia dos pais, já que o garoto se distanciou dos colegas que tinha feito na escola (mesmo morando em outro local, os pais dele o mantiveram estudando no mesmo local, em Pinner). Com isso, uma aproximação entre pai e filho foi possível à medida que Stanley diminuía sua agenda de viagens e passava mais tempo em casa. Uma das atividades que os aproximou foi a semanal ida ao estádio *Vicarage Road* do *Watford Football Club*, um então time da quarta divisão do campeonato nacional inglês. As idas constantes tinham por objetivo assistir aos treinos e a eventuais jogos do clube pelo campeonato nacional, o que despertou em Reg uma paixão significativa pelo

esporte. O garoto acompanhava o pai como mandava o *script*: vestido com a camisa e o boné do clube, torcendo por um bom empenho da equipe; a partir dos oito anos, ele sabia os nomes de toda a escalação de jogadores e colecionava figurinhas com as fotos dos seus preferidos, além de conferir os resultados das partidas que não podia assistir:

O pai de Reg Dwight, Stanley, vivia freqüentemente distante no serviço militar. Quando ele estava em casa, seu filho descobriu que havia de fato apenas um par de coisas que ele poderia fazer para agradar o pai. Uma era acompanhá-lo até Watford, a seis milhas de distância, para assistir o time local (de futebol) para ver suas partidas. A outra era tocar um pouco de Chopin; ele começou a ter aulas de piano aos quatro anos (“Reg Dwight’s father Stanley was frequently away on military duty. When he was home, his son discovered there were really only a couple of things he could do to please dad. One was to accompany him to Watford, six miles away, to watch the local football (soccer) team’s matches. The other was to play a little Chopin; he had started piano lessons at four”).<sup>51</sup>

Entre a música e o futebol, pai e filho podiam manter um relacionamento amistoso. Mesmo que Elton diga que sentia “medo” só de olhar para o pai e que toda a vez em que precisasse se deparar com ele suas pernas tremiam, mesmo nessas condições, não apenas da discórdia e da distância viviam ambos; se Stanley reclamava com o filho por este jogar bola no jardim de casa é porque achava que estava dando a melhor educação possível e porque queria manter a beleza das roseiras na entrada da residência; mas Elton olhava para a disciplina paterna com certa amargura:

Meu pai era tão estúpido comigo que chegava a ser ridículo. Eu não podia comer aipo sem fazer barulho. Isso foi apenas pura aversão. Sabe, ele nunca me viu por dois anos. Quero dizer, eu tinha dois anos de idade quando ele voltou para casa da Força Aérea. Ele nunca tinha me visto. E chegou para um começo realmente ruim, pois Mamãe disse, “*Você quer ir lá em cima e vê-lo?*”. Ele disse, “*Não, eu vou esperar até a manhã.*”. Ele esteve em Aden ou em outro lugar e voltou para casa após dois anos, depois de não ter me visto nascer nem nada. Mamãe estava toda animada. Mas ele disse, “*Não, eu vou esperar até a manhã*” (“My father was so stupid with me it was ridiculous. I couldn't eat celery without making noise. It was just pure hatred. You know, he never saw me for two years. I mean, I was two years old when he came home from the Air Force. He'd never seen me. And it got off to a really bad start, 'cause Mother said, ‘Do you want to go upstairs and see him?’ He said, ‘No, I'll wait till morning.’ He'd been in Aden or somewhere, and he came home after two years, after not seeing me born or anything. Mother was all excited. But he said, ‘No, I'll wait till morning.’”).<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> DONOVAN, Hedley. “Rock’s Captain Fantastic”. In: *Time Newsmagazine*, July 7th. New York: Rockefeller Center, 1975, p. 42.

<sup>52</sup> PLAYBOY Magazine, Janeiro de 1976. Interview by David Standish & Eugenie Ross-Leming. Apud. MACLAUCHLAN, Paul. “1976”. In: *Cornflakes & Classics: a musical history of Elton John*. V. 4,2; Maio, 2005. **Disponível em:** <http://www.whizzo.ca/elton/ej1976.html>. **Acesso em:** 21 / 12 / 2007.

E essa foi a imagem que Elton John, o *superstar*, durante a década de 1970, apresentou de seu pai ao público: um homem rude, indiferente e incompreensivo. Ele construiu, talvez por carência, talvez por remorso, uma idéia intensamente negativa do pai. O ápice dessa construção imagética acerca de Stanley talvez tenha se configurado na entrevista concedida à *Revista Playboy*, em janeiro de 1976, citada acima. Na oportunidade o cantor utilizou dos meios de comunicação que tanto o rodeavam em meados daquela década para depositar toda a sua amargura e todo seu ressentimento nas palavras que concedeu aos jornalistas. Ele manipulou sua própria memória e fez todos acreditarem que seu pai o teria abandonado durante seus dois primeiros anos de vida. Vera Lúcia Moreira, *jornalista* brasileira, chegou a escrever “quando faltavam alguns meses para o nascimento, Stanley partiu novamente para uma longa viagem de negócios, talvez a mais longa de sua vida. Foram dois anos de ausência. Um tempo enorme para um homem, prestes a ser pai, ficar longe de casa...”.<sup>53</sup>

O que ocorreu foi o seguinte: quando Reg completou dois anos de idade, Stanley foi transferido da unidade militar na qual atuava em Ruislip para Basra, no Iraque. Durante um período de quatro anos (entre 1949-53), Stanley ficou a maior parte de seu tempo naquele país do Oriente Médio e sempre que possível tentava retornar, mesmo que por um curto período, para rever a família. “No primeiro Natal que passaram separados, ele entrou em contato com a Hamleys, loja de brinquedos do West End, e pediu que um quadriciclo – o primeiro de muitos automóveis – fosse entregue a Reggie”<sup>54</sup>, ato este que sugere que, mesmo distante, o militar pensava no filho e tentava de alguma maneira demonstrar seu carinho. Sua distância e sua rigorosa disciplina, no entanto, não causaram uma impressão agradável para o menino que culpou o pai pelas desavenças com muita convicção.

Riguroso um pouco além do devido, Stanley queria, como muitos pais e com a tradição familiar que o acompanhava, garantir o futuro da sua prole. Uma preocupação que se tornou intriga e separação; talvez a vontade de querer ver o filho bem sucedido e exercendo uma profissão que “honrasse” seu sobrenome tenha subido à cabeça de Stanley que não deve ter pensado na possibilidade de êxito de Reg com a música. Este, por sua vez, internalizou essa amargura com muita intensidade e a prolongou por muito tempo, já que quando da morte do pai, a 15 de Dezembro de 1991, não chegou a

---

<sup>53</sup> MOREIRA, Vera Lúcia. “Prólogo: S&S”. In: Op. Cit., p. 8.

<sup>54</sup> NORMAN, Philip. Apud. BUCKLEY, David. “Meus Amigos Eram Objetos Inanimados”. In: Op. Cit., p. 23.

comparecer nem ao velório, nem ao enterro.<sup>55</sup> O garoto que se escondia “nos fundos de um beco” com medo da figura paterna manteria sua angústia por longa parte de sua vida.

Mas na época em que seus pais ainda eram casados, as coisas caminharam para um rumo considerado “inevitável” por todos os biógrafos do cantor: no ano de 1961 veio a acontecer com a família Dwight a separação seguida do divórcio. Ao que consta, por pelo menos três anos, Reg ficou um tanto depressivo, pensante, quieto; culpava-se por aquilo e passou a ver o divórcio como uma cruz pesada que deveria carregar sozinho. Seus ânimos não devem ter melhorado quando sua mãe foi considerada culpada e teve de assumir que era adúltera, tendo como pena a responsabilidade de arcar com a maior parte das despesas causadas pelo processo judicial. Algo não muito bom no cotidiano de um garoto de quatorze anos, já que ele ficou sob a guarda dela:

Quando eles se divorciaram, ela [Sheila] teve que arcar com todos os custos. Ela desistiu de praticamente todas as coisas e teve que admitir adultério, enquanto ele estava fazendo a mesma coisa pelas costas dela e fazendo com que ela pagasse por isso. Ele era um belo covarde. Então ele foi embora e cinco meses depois se casou com esta mulher e teve quatro filhos em quatro anos. Meu orgulho estava realmente despedaçado, porque ele supostamente odiava crianças. Em primeiro lugar acho que eu era o erro. (“When they got divorced, she [Sheila] had to bear all the costs. She more or less gave up everything and had to admit to adultery, while he was doing the same thing behind her back and making her pay for it. He was such a sneak. Then he went away and five months later got married to this woman and had four kids in four years. My pride was really snipped, 'cause he was supposed to hate kids. I guess I was a mistake in the first place”).<sup>56</sup>

O divórcio, entretanto, não apenas serviu para “magoar” o garoto, mas também para ampliar os horizontes musicais do menino e as escolhas que este esperava puder realizar sozinho. De 1953 (quando Stanley finalmente foi transferido do Iraque para

---

<sup>55</sup> “O pai de Elton, Stanley Dwight, morreu aos sessenta e seis anos de idade. Stanley tinha sofrido nos últimos seis anos de problemas no coração incluindo uma cirurgia de revascularização cardíaca quádrupla. Ele teve úlceras, e sofria de osteo-artrite que foi severa o suficiente para conseqüentemente mantê-lo numa cadeira de rodas. Ainda assim, com completo conhecimento disto, Elton se recusou a visitar seu pai agonizante” (“Elton’s father, Stanley Dwight, died at the age of sixty-six. Stanley had suffered for the past six years with heart problems including quadruple bypass surgery. He had ulcers, and he suffered from osteoarthritis which was severe enough eventually to keep him in a wheelchair. Still, with full knowledge of this, Elton refused to visit his dying father”). Cf. BEGO, Mark. “Like Candles In The Wind”. In: Op. Cit., p. 285; “Stanley passara muitos anos com a saúde debilitada, e em janeiro de 1983 havia passado por uma cirurgia de quatro pontes de safena. Quando ele morreu, pai e filho ainda não haviam voltado a se falar. A última vez que Elton havia visto o pai fora em uma partida de futebol, quando o Liverpool jogou contra o Watford em Anfield, em 1982”. Cf. BUCKLEY, David. “O Rei da Floresta”. In: Op. Cit., p. 271.

<sup>56</sup> PLAYBOY Magazine, Janeiro de 1976. Interview by David Standish & Eugenie Ross-Leming. Apud. MACLAUCHLAN, Paul. “1976”. In: *Cornflakes & Classics: a musical history of Elton John*. V. 4,2; Maio, 2005. **Disponível em:** <http://www.whizzo.ca/elton/ej1976.html>. **Acesso em:** 21 / 12 / 2007.

assumir um posto na RAF Medmenham, em Marlow, Buckinghamshire) até Março de 1961, Reg não podia fazer ou escolher praticamente nada sem que passasse pela friagem do pai: até então, desde o tipo de roupas até o corte de cabelo ou quais amigos deveria ter, tudo o que pudesse dá-lo mais autoconfiança e uma idéia de independência eram evitados; tudo o que não se assemelhasse ao convencional era vigiado, descartado. Sapatos “Hush Puppies eram considerados inaceitáveis. Fotografias do adolescente Reggie mostram um menino vestido com formalidade, sem nenhum dos adereços estilo Teddy Boy que eram tão populares na época”<sup>57</sup>, diz David Buckley. A partir de 61, seus horizontes musicais e comportamentais, que eram tão limitados pelo pai, puderam se expandir já que seus pais biológicos não mais dividiam a mesma casa e Stanley não iria ficar vigiando-o com tanta freqüência.

Tal vigilância e o “isolamento” do filho fizeram com que este passasse a crescer e se enturmar com poucos amigos. Muitos colegas de escola é bem verdade, mas amigos próximos ou com contato freqüente para além do ambiente escolar eram raríssimos. Por ser assim, dar nome aos amigos de infância e adolescência de Elton John, até meados da década de 1960, é quase uma caça ao tesouro perdido. Poucos nomes são registrados e citados por biógrafos ou mesmo mencionados pelo próprio cantor: geralmente há alguma referência àqueles que, de algum modo, interferiram nas escolhas musicais de Reg ou que já na idade adulta iriam reencontrá-lo, fazendo aquela antiga amizade ser reascendida. Entre eles, lembra-se constantemente de Roderick Stewart.

Roderick estudou na *William Grimshaw Secondary Modern School*, em Hornsey, distrito ao norte de Londres. Ele era um apaixonado por futebol e jogava pelo time da escola desde os dez anos de idade, destacando-se como centroavante. No final da década de 50, jogou pelo *Middlesex Schoolboys*, time de futebol de campo que reunia os grandes talentos juvenis no esporte, oriundos das várias escolas do condado de Middlesex. Foi neste período que Rod (como era chamado) conheceu Reg. O primeiro era muito habilidoso com a bola nos pés; já o segundo mal conseguia acompanhar os demais garotos e não tinha a mesma facilidade que o amigo quando entrava em campo:

---

<sup>57</sup> BUCKLEY, David. “Meus Amigos Eram Objetos Inanimados”. In: Op. Cit., p. 24. A Revista *Time Newsmagazine*, em artigo já citado neste capítulo, também enfatizou o assunto da indumentária do adolescente Reg: “era-lhe negada a possibilidade de comprar suéteres de pele e sapatos Hush Puppies, vestuário de status que ele acreditava seriamente que o ajudariam a ganhar aceitação na alta sociedade local em fins da década de 50 e início da de 60” (“He was refused permission to purchase mohair sweaters and Hush Puppies shoes, status gear he devoutly hoped would help him gain acceptance in the local smart set in the late ‘50s and early ‘60s”). Cf. DONOVAN, Hedley. “Rock’s Captain Fantastic”. In: Op. Cit., p. 40.

o uso dos óculos não ajudava muito e o garoto não se orientava direito com a troca de passes ou os chutes a gol. Já Rod costumava ser um dos artilheiros da região entre aqueles de sua faixa-etária: ele “era um garoto dois anos mais velho que Reg, magro e não muito bonito, mas muito bom de bola e com uma família operária entusiasmada pelo esporte. Ele estava fadado a ser um grande jogador de futebol. Seu porte, futuramente, o ajudaria”.<sup>58</sup>

Não sei bem se Roderick estava “fadado” a se tornar um jogador exímio (até porque ele desistiria anos mais tarde dessa carreira), mas Reg, de certo modo, o invejava pelo talento esportivo. Não conseguia ser aceito pela maioria dos garotos de escola para as partidas de final de tarde, ao contrário de Rod que figurava entre os mais requisitados. Enquanto riam de um, adoravam o outro. Nesses jogos, geralmente quando um time perde uma partida, o vencedor permanece em campo e o perdedor sai para dar lugar ao que está na espera; muitos dos garotos do time perdedor, no entanto, continuam em campo para completar o novo grupo a desafiar os vencedores. Reg, porém, quase nunca era escolhido para permanecer na equipe e muitas vezes, para poder jogar pelo menos uma vez, nosso pequeno pianista tinha que ensinar a alguns dos garotos como tocar o instrumento em troca de uma vaga em qualquer time.

Mesmo assim, Rod se aproximou de Reg. Achava-o engraçado e tinha alguma confiança nele. A recíproca parecia verdadeira e eles passavam algum tempo conversando sobre as garotas mais bonitas, sobre os sonhos que tinham e demais acontecimentos corriqueiros. Rod sabia da condição da família Dwight e de como Reg e sua mãe estavam quase sem dinheiro por causa da separação. Ele aconselhava o amigo dizendo que tinha que ser paciente e esperançoso quando se quer alcançar algo com uma banda, algo bem maduro para um adolescente. Roderick, na época, não se interessava muito por música e queria ser jogador de futebol para seguir a tradição da família. Chegou inclusive a se profissionalizar, jogando no Brentford Football Club (time da então terceira divisão inglesa), mas, como nas várias ironias da história, ele chegaria a se dar melhor na vida como cantor e intérprete, conseguindo grande projeção e fama nos anos de 1970: Rod Stewart é o nome pelo qual é mais conhecido.

Outro amigo do período se chama Stewart “Stu” Brown. A amizade dele com Reg encaminhou nosso infante pianista ao mundo da música com uma maior praticidade: com ele formou a primeira banda, pôde ensaiar as canções que mais o

---

<sup>58</sup> MOREIRA, Vera Lúcia. “IV”. In: Op. Cit., p. 35.

agradavam (e não apenas a música erudita) e manteve viva sua retraída vontade de se tornar um músico profissional, algo que será discutido no próximo tópico deste capítulo.

### ***3. Bitter Fingers: um relato amargo de um desejo***

Como já mencionei em outro momento, não sou simpatizante daqueles argumentos que querem atribuir às pessoas biografadas a condição de prodigalidade inata. Não creio, portanto, que Elton John tenha sido um “garoto prodígio” ou “um gênio natural”; tal interpretação da vida e personalidade de alguém não me parece adequada. No entanto, não posso também renegar sua facilidade com o manusear das teclas do piano nem sua rapidez com o aprendizado musical. Ambas parecem ser muito mais uma capacidade aprendida e aperfeiçoada do que um “dom” que nasceu com o menino ou que tenha sido “herdado” da “veia artística” do pai, trompetista da banda das forças armadas inglesas. Foram as condições de possibilidade histórica inerentes a seu cotidiano que permitiram ao jovem Reg se tornar um aficionado em música: uma família que cultivava uma cultura musical, tanto na manutenção de instrumentos quanto da aquisição constante de discos. Sem isso, dificilmente o garoto iria desenvolver o talento que demonstrou ter ao longo de sua vida.

De qualquer modo, o jovem Reg, desde os doze anos de idade, já pensava em seguir algum tipo de carreira no mundo musical. A profunda admiração pelo rock ‘n’ roll e a vontade interna de demonstrar a outrem suas habilidades enquanto músico digladiavam com os desentendimentos familiares e com a rígida disciplina paterna, fazendo-o, desde aquele período, imaginar o que deveria fazer para garantir o próprio sustento futuramente. Era, de fato, hábil com o piano e somando isso à indicação da sua então professora particular e ao seu bom desempenho em um teste para admissão, todos esses fatores fizeram com que Reg ganhasse, aos onze anos, uma bolsa de estudos na *Royal Academy of Music (Academia Real de Música)* para estudar música clássica. Quando entrou na escola não sabia ler uma partitura sequer. Contudo, aprendeu o ofício com facilidade e entrou em contato com o trabalho de compositores “eruditos” e “clássicos” renomados como Beethoven, Bach, Bartok, Chopin, Stravinsky, Mozart, Tchaikovsky e Sibelius. De todo modo, influências fortes em muitas de suas futuras canções.

Toda essa situação, de acordo com Mark Bego, justificava as dúvidas na cabeça do rapaz. “Ele deveria ir adiante com a música clássica? Deveria ele se tornar um professor de música? Deveria ele gerenciar a seção de pianos em uma loja comercial?” (“Would he go into classical music? Would he become a music teacher? Would he manage the piano department at a department store?”)<sup>59</sup>, o que ele deveria fazer?

Sua grande vontade era a de formar uma banda, não interessando como, com quem ou de que maneira, ele queria manter viva a chama da música pop/rock. Estudava os clássicos eruditos apenas para que pudesse ter um lugar onde aprender técnica musical e a ler e escrever partituras, além de conhecer pessoas especializadas na área. Mas estudar na *Real Academia* não era um planejamento muito bem articulado: mesmo que ele soubesse e tivesse consciência de que aquele seria um bom lugar para estudar, não havia muito entusiasmo de sua parte em estar ali. Durante cinco longos anos, ele teve lições de partitura, tablatura, percepção e desempenho musical aos sábados pela manhã, rigorosamente às oito horas, com a professora Helen Piena<sup>60</sup>, o que para ele parecia ser algo bom ao mesmo tempo em que era frustrante, pois estava estudando algo pelo qual ele não necessariamente se interessava.

Nina Myskow, *jornalista* e amiga do cantor, tenta justificar esse desinteresse do garoto pela música erudita a partir de uma explicação psicológica: a “excitação da novidade”, diz ela, é o que fazia o jovem Reg gostar dos músicos eruditos, mas não se dedicar a eles. Gostava de ouvir valsas, sinfonias ou até óperas, mas quando não mais satisfaziam sua vontade de aprender, não mais serviam; “ele adorava coisas novas e qualquer música nova o emocionava. E embora tivesse treinamento e adore música clássica”<sup>61</sup> a vontade de estar sempre em contato com coisas novas fazia com que ele perdesse rapidamente a vontade de ser um pianista clássico, por exemplo. Margaret Donington, então diretora da *Academia Real de Música*, não deve ter ficado muito satisfeita quando Reg decidiu, em 1964, não seguir carreira clássica, já que considerava o garoto uma “promessa excepcional”.<sup>62</sup>

A “excitação” com a música terminava por reforçar o “isolamento” de Reg no aconchego de seu quarto e com a companhia dos discos que tanto adorava. Elton John, em 1976, confessou:

---

<sup>59</sup> BEGO, Mark. “Crocodile Rock”. In: Op. Cit., p. 09.

<sup>60</sup> BERNARDIN, Claude & STANTON, Tom. “Childhood”. In: *Rocket Man: Elton John from A to Z*. Westport, CT, USA: Greenwood Publishing Group, 1996, p.p. 17-19.

<sup>61</sup> RAVENSCROFT, Alan. *Someone Like Me*. Inglaterra: Bob Franklin, 2007. Eagle Media Production. Brasil, 2007. 1 disco de vídeo digital (DVD) (100 min.);

<sup>62</sup> NORMAN, Philip. *Elton John To Be Continued... Booklet*. London: Happenstance Ltd., 1991, p. 15.

Eu gosto de meus pertences. Eu cresci tendo objetos inanimados como meus amigos, e ainda acredito que eles tenham sentimentos. É por isso que eu tenho cuidado com todos os meus pertences, porque eu vou me lembrar de quando eles me deram um bocado de felicidades – que foi mais do que os seres humanos me deram (“I like my possessions. I grew up with inanimate objects as my friends, and I still believe they have feelings. That’s why I keep hold of all my possessions, because I’ll remember when they gave me a bit of happiness--which is more than human beings have given me”).<sup>63</sup>

A música era seu mundo particular e por ser particular era bem seu. Como um menino mimado e orgulhoso só queria ouvir o que lhe agradasse; como criança bem cuidada pela mãe, dava atenção a toda novidade que Sheila eventualmente pudesse trazer e ela trazia apenas o que ele gostava; como adolescente ressentido por se sentir rejeitado pelos colegas e principalmente pelo pai, não queria admitir o gosto pela música clássica, mantendo uma relação efêmera com aquilo o que ele considerasse “sério” demais. Era inteligente ante o que estudava, mas relapso com a disciplina e os rigores da instituição escolar e com a postura tradicional e por vezes rígida da Real Academia: nada modesto, considerava a si mesmo como um aluno que, mesmo sem prestar atenção às aulas de piano, conseguiria ser aprovado em qualquer teste. Em muitas ocasiões, quando não estava muito interessado nas aulas, ia para a *Baker Street* (que fica próxima à Academia), embarcava no trem *Circle Line* e passava horas e horas fazendo o itinerário da linha no mesmo vagão, sozinho, esperando a hora exata para retornar para casa e dizer a Sheila que tinha passado a manhã estudando.<sup>64</sup>

As atividades que tinha por fazer e sua insistência em se aliar à solidão fizeram com que Reg tivesse poucos amigos, como já havia dito. Estava sempre ocupado com a música ou com as aulas na escola e na Academia:

de Segunda a Sexta eu ia para a escola. Sábado era a Academia Real de Música. Domingo eu tinha que ficar em casa, praticar e fazer minha lição de casa. Eu era realmente um merda perambulando sem rumo. Eu era muito introvertido e tinha um terrível complexo de inferioridade. Foi por isso que comecei a usar óculos – para me esconder atrás deles. Eu realmente não precisava deles, mas quando **Buddy Holly** veio à tona, Deus, eu queria um par como os dele! Eu comecei a usá-los o tempo inteiro, então meus olhos ficaram com problemas (“Monday to Friday I went to school. Saturday was the Royal Academy of Music. Sunday I had to sit home and practice and do my homework. Apart from school holidays, I was really up shit creek without a paddle. I was very introverted and had a terrible inferiority

---

<sup>63</sup> PLAYBOY Magazine, Janeiro de 1976. Interview by David Standish & Eugenie Ross-Leming. Apud. MACLAUHLAN, Paul. “1976”. In: *Cornflakes & Classics: a musical history of Elton John*. V. 4,2; Maio, 2005. **Disponível em:** <http://www.whizzo.ca/elton/ej1976.html>. **Acesso em:** 21 / 12 / 2007.

<sup>64</sup> BEGO, Mark. “Reg Dwight Of Watford”. In: Op. Cit., p. 06.

complex. That's why I started wearing glasses--to hide behind. I didn't really need them, but when **Buddy Holly** came along, God, I wanted a pair like his! I began to wear them all the time, so my eyes did get worse”).<sup>65</sup>

Muito provavelmente, porém, sua vontade de ser um músico por profissão superasse seu “complexo de inferioridade” e sua timidez exacerbada. Em 1959, Reg “se apresentou em sua primeira aparição pública no Ruislip-Norwood Music Festival em Middlesex. Ele tocou várias canções clássicas, incluindo ‘*Les Petites Litanie de Dieu*’ de G. Grouvlez” (“performed in his first public appearance at the Ruislip-Norwood Music Festival in Middlesex. He played several classical pieces, including ‘*Les Petites Litanie de Dieu*’ by G. Grouvlez”).<sup>66</sup> Ele só pôde participar do festival porque Sheila o acompanhou e porque sua apresentação não excederia o horário estipulado para uma pessoa de doze anos se apresentar em público: as dez horas da noite. Na Inglaterra da época, pessoas com menos de treze anos não poderiam sair sozinhas de casa à noite ou sem a companhia de um responsável, o que freou seus planos de montar uma banda de *skiffle* com o colega Stewart Brown; além deste contratempo, o piano era um instrumento praticamente inutilizado no gênero e seria preciso muitas pessoas para tocar numa banda desse tipo de música folk, fortemente influenciada pelo blues e pelo jazz, que utilizava artefatos do dia-a-dia doméstico como instrumentos musicais: tábuas de passar roupas, cabos de vassoura e garrafas eram os mais comuns e Reg queria inserir piano em um gênero musical que prezava pelo exagero da simplicidade. Ele, então, teve que esperar pelo menos mais um ano para mudar de idéia quanto ao que queria tocar e para poder se apresentar em público sem a presença de um adulto para vigiá-lo.

Quando já tinha mais de treze anos, a partir de Abril de 1960, Reg propôs a Brown, que era guitarrista, vocalista, vizinho e amigo de escola, que formassem uma dupla. Inicialmente, este achou o convite uma mera idiotice e não deu ouvidos ao pedido. Reg insistiu e, depois de algumas tentativas e muito convencimento, eles montaram os *Corvettes*, inicialmente uma dupla e posteriormente um trio: além dos dois, Geoff Dyson (que futuramente viria a fazer parte da banda *Mockingbirds*) aderiu ao grupo para tocar baixo nos ensaios e nas possíveis apresentações públicas.

Mas havia alguns problemas: primeiro, eles não tinham baterista; segundo, apesar da intenção de profissionalização, pareciam mais uma banda de garagem que tocava por hobby do que músicos especializados; terceiro, não havia muitas pessoas que

---

<sup>65</sup> PLAYBOY Magazine, Op. Cit., Maio, 2005.

<sup>66</sup> SERGEANT Zippo to Captain Fantastic. “1962-1968”. In: *EltonMusic.net website*. Disponível em: <http://www.sdstrading.com/eltonmusic.net/1962-68.html>. Acesso em: 17 / 12 / 2010.

conhecessem o grupo e, conseqüentemente não havia muitos estabelecimentos interessados em seus serviços; por último, eram bastante jovens e não despertavam a atenção necessária para ganharem maior projeção. Resultado: apesar de terem feito uma boa escolha comercial para o nome da banda (*Corvettes* foi escolhido em razão do famoso Chevrolet Corvette C1, produzido nos Estados Unidos e de amplo sucesso no mercado europeu no final dos anos 50 e início dos 60), não causaram impacto por não usufruírem das condições necessárias para tanto.

Durante os meses que se sentiram pertencentes ao grupo, Reg, Stewart e Geoff conseguiram um contato com apenas um clube local pertencente à Igreja Católica Apostólica Romana de São Edmundo (*St. Edmund's Roman Catholic Church*), localizada na Avenida Pinner (*Pinner Road*). O filho do dono do estabelecimento tocava bateria e seu pai pagava duas libras por noite de apresentações aos garotos, o que era uma quantia muito pequena para ser repartida entre três pessoas. Mais um empecilho para eles: não havia condições econômicas para se manterem em excursão e eles não possuíam amplificadores de som; Stewart não se agradou das apresentações e achava que a banda tinha que se aperfeiçoar mais. Daí em diante, ele falou com Reg e Geoff que não iria mais continuar e a banda acabou no início de 1961.<sup>67</sup>

Dois finais importantes para Reg neste ano: o de sua primeira banda e o do casamento de seus pais. Algo que para ele soou como um anúncio de perdas de oportunidades: primeiro, ele pensou que iria perder a vaga na Real Academia de Música, já que seu pai poderia muito bem deixar de pagar a escola de música (o que não aconteceu); depois, ele achou que era um fracassado no ramo e chegou a se perguntar se seu pai estava certo ao dizer que ele não deveria se dedicar à música como profissão. Numa encruzilhada de sentimentos e temperamentos variados e, por vezes, ambíguos, Reg encarava seu cotidiano com certa apreensão: ao mesmo tempo em que se sentia um *expert* no piano, menosprezava sua capacidade, achando que não daria certo em lugar nenhum.

Tudo mudou, como já disse, com o divórcio dos pais. Em 1962, tanto Stanley quanto Sheila se envolveram em novos relacionamentos: ele casou-se naquele mesmo ano com Edna Clough, técnica de laboratório de uma clínica em Pinner, e ela começou a namorar o pintor e decorador de residências, Fred Farebrother. Reg passou a ver neste a figura paterna cuidadosa e compreensiva que não pôde ver em Stanley e constantemente

---

<sup>67</sup> BERNARDIN, Claude & STANTON, Tom. "Bluesology". In: Op. Cit., p.p. 09-11.

convidava “Derf”, (como passou a apelidá-lo) para sair e visitar lojas e parques na área central de Londres. A proximidade que faltou com Stanley, Reg encontrou no novo relacionamento de Sheila e não demorou muito para que o termo “pai” se tornasse o substantivo atribuído a Fred, ao invés de “padrasto”, até a morte deste em Junho de 2010.<sup>68</sup>

Apesar de toda a boa companhia que Fred se tornou para Reg e para Sheila, seu amor por ela custou caro: já mencionei que o custeio do processo judicial ficou a cargo dela e que ela foi considerada adúltera perante a justiça; Stanley já desconfiava da aproximação de sua esposa com Fred e como foi ela quem moveu as primeiras ações da separação, na cabeça dele teria “ficado claro” o motivo do fim do casamento. Mesmo assim, ele deixou a casa na 111 Poter Street e o carro da família, levando embora apenas seus pertences e duas fotografias de Reg, ainda pequeno, como recordação; e como Sheila não tinha condições financeiras suficientes para arcar com os encargos do divórcio, Stanley terminou pagando praticamente tudo e ainda se manteve presente com o custeio dos estudos do filho<sup>69</sup>. O famoso Elton John de meados da década de 1970 parece ter se esquecido dos esforços empreendidos por seu pai para que seu sustento fosse assegurado e, com bastante indiferença, se utilizou dessa distância entre eles para justificar parte dos problemas de sua infância e adolescência.

Mencionei a presença de Fred nesse momento por um motivo bastante simples, porém esclarecedor: naquilo que Stanley agiu com certa petulância, o novo “pai” foi compreensivo e acolhedor, já que foi com sua ajuda que Reg conseguiu o primeiro emprego como músico em um *pub* de Northwood, localizado no *Northwood Hills Inn Hotel*, na 66 Joel Street, de propriedade do casal George e Ann Hill. Nele, precisava-se de um pianista para entreter seus clientes enquanto estes bebiam e jantavam ou tinham algum *affair*. O público que freqüentava o local era composto por pessoas que saíam de seus respectivos trabalhos em busca de algumas horas relaxantes e desopilantes. Reg, “todas as quintas, sábados e domingos, ganhando uma libra por noite, cantava e tocava números de Jim Reeves e, nos intervalos, passava com uma cesta, para que os ouvintes

---

<sup>68</sup> VIANNA, Robson. “Morre Padrasto de Elton John, FRED FAIREBROTHER”. In: *Elton John's Corporation Web Blog*. 21 de Junho de 2010. **Disponível em:** <http://eltonjohnscorporation.blogspot.com/2010/06/morre-padrasto-de-elton-john-fred.html>. **Acesso em:** 07 / 01 / 2011.

<sup>69</sup> BEGO, Mark. “Crocodile Rock”. In: Op. Cit., p. 12; “Stanley arcou com todas as despesas do divórcio e continuou sustentando Reggie até ele deixar a escola. Em fevereiro de 1963, ele até comprou-lhe um piano de segunda mão pela soma considerável de 68 libras”. Cf. BUCKLEY, David. “Meus Amigos Eram Objetos Inanimados”. In: Op. Cit., p. 26.

colocassem nela alguma gorjeta”.<sup>70</sup> Fred, além de ter avisado ao enteado que o *pub* precisava de um pianista, quando podia, acompanhava-o e ajudava-o a recolher a gorjeta.



**Imagem:** fotografia da entrada do *pub The Northwood Hills* tal como ele era em meados da década de 1950. A foto faz parte da série de imagens presentes no encarte do álbum *Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy*. **Fonte:** *On This Very Spot Website*. **Disponível em:** [http://www.ontthisveryspot.com/find/spot.php?spot\\_web\\_name=Northwood\\_Hills\\_Pub](http://www.ontthisveryspot.com/find/spot.php?spot_web_name=Northwood_Hills_Pub). **Acesso em:** 12 / 03 / 2010.

Fred já freqüentava o *pub*, antes mesmo de Reg trabalhar por lá; antes dele, a vaga de pianista tinha pertencido a uma cantora negra de jazz que tocava *tack piano*<sup>71</sup>, mas que foi substituída por um jovem albino que morava na zona sul de Northwood; este achou que estava se deslocando para um emprego num lugar muito distante para ganhar tão pouco (mais ou menos o que Reg passou a ganhar). Aparecia, assim, o momento oportuno: Fred não hesitou em falar para os Hills que seu enteado estava interessado no trabalho e conseguiu marcar uma audição com George para que Reg pudesse mostrar seu talento. Aprovado, ele passou a trabalhar canções de Cliff Richard,

---

<sup>70</sup> MOREIRA, Vera Lúcia. “Um Caso Para Flocos de Milho e Clássicos”. In: Op. Cit., p. 39.

<sup>71</sup> O *tack piano* (também conhecido como honky-tonk piano) é um tipo de “piano cabaré” que tem um formato retangular na vertical que dá ao instrumento um som mais percussivo e mais suave que o piano de cauda tradicional. Muito comum em bares, pubs e tavernas dos Estados Unidos e da Europa por ser de menor tamanho, o *tack piano* é muito usado para tocar country & western e jazz.

de Ray Charles (que estava em evidência com o disco *Modern Sounds in Country & Western Music*) e, principalmente, do cantor norte-americano Jim Reeves. Com este emprego, e o passar do tempo, ele pôde comprar seu primeiro piano elétrico, um microfone e um amplificador, possibilidade que mudou bastante os rumos de sua carreira.

A canção do *Captain Fantastic...* que melhor metaforiza os dias do *Northwood Inn* é a terceira faixa do álbum, a enérgica *Bitter Fingers*. Este “relato amargo” (um trocadilho com o título da canção) foca-se no empenho discreto que o ainda adolescente Reg tentou construir no intuito de ter uma carreira sólida como músico profissional. Em 1962, ele ainda não planejava se tornar o *superstar* que foi a partir dos anos 1970, algo que era apenas um sonho distante em sua cabeça, mas isso já dava grandes suspeições de sua vontade de se dedicar ao entretenimento com a música. Mesmo que tivesse que tocar para pessoas que pouco estavam interessadas em notá-lo, já se poderia considerar aquele trabalho com um passo bem dado; se faltava dinheiro para montar uma banda, ele já tinha a fonte para arrecadar e, a partir de então, passaria a ter os subsídios necessários para convidar outras pessoas para se reunirem a ele sem os inconvenientes enfrentados pelos *Corvettes*. Para Reg, naquele momento, valia à pena tocar em um piano velho e molhado por pingos e/ou pequenas poças de cerveja para pessoas que estavam mais interessadas na bebida do que na música.

Mas é a canção que nos interessa. Quando Bernie Taupin escreveu a letra, ele o fez ao rememorar os próprios depoimentos de Elton sobre sua vida no período. Depois que se tornaram amigos, em 1967, o cantor contava entusiasmado ao letrista como tinha sido sua adolescência, as dificuldades que tinha passado e os locais onde tinha trabalhado. Quando surgiu a idéia de produzir um álbum autobiográfico, Taupin fez questão de dramatizar as narrativas do amigo em letras rancorosas e melodramáticas como *Bitter Fingers*. Tentando representar o modo como Reg se sentiu, o letrista escolheu palavras de raiva, dor e descarrego emocional para apresentar alguns dos dilemas e obstáculos que tentaram impedir o garoto de Pinner a realizar seu desejo de ser um músico profissional:

*“I'm going on the circuit, I'm doing all the clubs*  
(“Eu estou indo no circuito, estou percorrendo todos os clubes)  
*And I really need a song boys to stir those workers up*  
(E eu realmente preciso de uma canção, garotos, para poder agitar esses trabalhadores)  
*And get their wives to sing it with me just like in the pubs*

(E fazer suas esposas cantarem comigo assim como nos pubs)  
*When I worked the good old pubs in Stepney*  
(Quando eu toquei naqueles pubs legais e antigos de Stepney”)

“*Oh could you knock a line or two together for a friend*  
(“Oh, você poderia tocar um verso ou dois na companhia de um amigo)  
*Sentimental tear inducing with a happy end*  
(Sentimental, uma lágrima induzindo a um final feliz)  
*And we need a tune to open our season at Southend*  
(E nós precisamos de uma melodia para abrir nossa temporada de verão em Southend)  
*Can you help us?”*  
(Você pode nos ajudar?”)

*Chorus (Refrão):*

*It's hard to write a song with bitter fingers*  
(É difícil compor uma canção com dedos doloridos)  
*So much to prove, so few to tell you why*  
(Tanto a provar, tão poucos para lhe dizer porque)  
*Those old die-hards in Denmark Street start laughing*  
(Aqueles velhos reacionários na Rua Denmark começam a rir)  
*At the keyboard player's hollow haunted eyes*  
(Aos olhos assombrados do pianista)  
*It seems to me a change is really needed*  
(Parece-me que uma mudança é realmente necessária)  
*I'm sick of tra-la-las and la-de-das*  
(Estou cansado de tra la las e la de das)  
*No more long days hocking hunks of garbage*  
(Nunca mais procurando restos de comida do lixo)  
*Bitter fingers never swung on swinging stars, swinging stars*  
(Dedos doloridos nunca atingem as estrelas modernas, estrelas modernas)

*I like the warm blue flame, the hazy heat it brings*  
(Eu gosto da calorosa chama azul, do calor nebuloso que ela traz)  
*It loosens up the muscles and forces you to sing*  
(Ela relaxa todos os músculos e lhe força a cantar)  
*You know it's just another hit and run from the Tin Pan Alley twins*  
(Você sabe que é apenas mais um bata-e-corra da dupla de Tin Pan Alley)

“*And there's a chance that one day you might write a standard lads*  
(“E há alguma chance que um dia vocês possam compor um grande clássico)  
*So churn them out quick and fast and we'll still pat your backs*  
(Então dêem a eles muitos discos em pouco tempo e nós ainda vamos lhes parabenizar)  
*'Cause we need what we can get to launch another dozen acts*  
(Pois precisamos daquilo que podemos conseguir para lançarmos outras doze obras)  
*Are you working?”*  
(Vocês estão trabalhando?”)

A canção, quando analisadas a letra e a melodia, gera certa controvérsia: ao mesmo tempo em que Elton canta “é difícil compor uma canção com dedos doloridos / Tanto a provar, tão poucos para lhe dizer porque”, ele prova o quanto sabe tocar piano ao explorar notas um tanto difíceis, em um tom arrojado, “com deslizantes tercinas de piano acompanhando seu modo acelerado de cantar” (“with cascading piano triplets

accompanying his clipped diction”).<sup>72</sup> Apesar desse tom “amargo”, “o piano de Elton continuava saltitante e bem-humorado”<sup>73</sup> justificando minha suposição de que há uma controvérsia proposital na composição: é como se Elton e a banda brincassem com a possibilidade de variar e oscilar com a seção rítmica da melodia, indo contra os sentimentos que a letra estaria emanando. O dedilhado da introdução demonstra o talento do pianista e a primeira estrofe é conduzida por seu piano e pelo baixo de Dee Murray, acompanhado pela guitarra apenas a partir da segunda. É como se algo quisesse ser dito: “*Eu estou indo no circuito, estou percorrendo todos os clubes / E eu realmente preciso de uma canção, garotos, para poder agitar esses trabalhadores / E fazer suas esposas cantarem comigo assim como nos pubs / Quando eu toquei naqueles pubs legais e antigos de Stepney*”. Neste momento, Elton se encarrega da canção, mantendo o vigor musical de seus dedos e o deslizar de suas teclas até que em “Oh, você poderia tocar um verso ou dois na companhia de um amigo” a guitarra de Davey Johnstone passa a acompanhá-lo, como se um novo amigo passasse a fazer parte de sua vida, como se alguém viesse se manter ao seu lado para trabalhar com ele e ajudá-lo a manter viva a chama que ascendia seu desejo, mesmo que de modo tímido e contraído de início, mas expansivo e expressivo a posteriori com o advento do refrão e de todos os outros músicos.

E é justamente o desejo que essa estrofe em destaque quer apresentar. Os amigos que acompanharam Reg em suas primeiras tentativas, nas primeiras conquistas e nas primeiras desavenças. O trabalho no *Northwood Hills* foi apenas um passo disso tudo: ajudou o jovem a expandir seus horizontes musicais e a ter o primeiro contato com um público com o qual ele tinha que lidar constantemente, ao menos três vezes por semana, e que tinha de fazer todo o possível para chamar a atenção dessas pessoas.

Ele foi bastante ajudado pelo acaso. Certa noite, Stewart Brown (o mesmo dos *Corvettes*) tinha ido ao *pub* de Northwood e viu Reg tocando no local. Esperou-o terminar a apresentação e foi ao encontro dele, parabenizá-lo pelo desempenho. Ficou

---

<sup>72</sup> Gostaria de explicar como foi feita a tradução desta frase: a) “cascading” pode significar “pequena cascata ou cachoeira, qualquer coisa que cai em forma de cascata”; assim sendo, entendo que o termo, na referida frase, quer dizer “deslizante” em referência ao modo como as águas deslizam sobre as cascatas. b) “triplets” pode tanto se referir a “trigêmeos, trios, ternos” ou, em música, a “tercinas” ou “tercilhos” que são grupos de três notas com o valor de duas. c) “clipped” aqui foi traduzida da maneira coloquial e significa “mover-se rapidamente”. d) “diction”, para além do óbvio, pode significar “dicção, estilo ou maneira de dizer, arte de dizer, expressão, clareza ao falar ou cantar”. Por essas razões, traduzi a frase desta maneira, tentando relacioná-la ao seu contexto da maneira mais próxima possível. Cf. B, Johnny. “Bitter Fingers”. In: Op. Cit., February 27, 2008. **Disponível em:** <http://solarprestige.blogspot.com/search/label/CaptainFantasticandtheBrownDirtCowboy>. **Acesso em:** 28 / 10 / 2010.

<sup>73</sup> SANTANA, Valéria de Castro. “Rock ‘n’ Roll Man: Elton John”. In: Op. Cit., p. 73.

na defensiva, apesar de elogiar muito o trabalho do colega. Foi quando, no meio da conversa, eles mencionaram um possível retorno à montagem de uma banda que mudaria tanto o seu aporte musical quanto a estrutura de seus componentes. Novamente, de início, eles formavam apenas uma dupla, mas nos ensaios viram que não iriam progredir muito se assim se mantivessem; após perceberem a necessidade de mais componentes, sentiram que seria melhor convidar mais pessoas para que o grupo pudesse vir a ganhar mais qualidade musical e, quem sabe, mais visibilidade.

Foi daí que, ainda em 1961, no último trimestre do ano, surgiria a banda *Bluesology* com Reg Dwight no órgão, Stewart Brown na guitarra e nos vocais, Mick Inkpen na bateria e Rex Bishop no baixo. Se não obtiveram sucesso comercial, eles sabiam, de fato, escolher nomes, já que o nome da banda casava bem com a intenção inicial do seu projeto musical: um grupo de *blues, rhythm & blues, jazz e soul* que tocaria em pubs, bares, restaurantes e demais locais de entretenimento noturno na Grande Londres e nas cidades circunvizinhas. “Seu repertório inicial estava centrado no material soul diligentemente reproduzido das gravadoras Stax e Tamla-Motown que Reg tinha colecionado” (“Their initial repertoire centered on soul material industriously copied from the Stax and Tamla-Motown records that Reg had collected”).<sup>74</sup> Outra grande influência justificou aquele nome: após ouvirem a faixa-título de um disco intitulado “Djangology”, de autoria do guitarrista Django Reinhardt, considerado o “pai” do jazz na Europa, não tiveram dúvidas em fazer uma junção entre blues e jazz na principal porta de entrada para o grupo: *Bluesology*, seu próprio nome.

Era uma banda empolgada e empenhada, mas ainda pouco amadurecida tecnicamente. Em uma época que o *twist* de James Brown dominava a atmosfera da música comercial, uma banda iniciante que tocasse *blues* e *jazz* dificilmente conseguiria maior sucesso. Mas os rapazes não se intimidavam e tinham como público principal os bêbados, os boêmios, os operários e as prostitutas do *East End* de Londres. Estavam no foco central da vida suburbana e desprezada pela índole familiar britânica. Era um cotidiano que o jovem Reg ainda viveria por, pelo menos, sete anos ininterruptos.

Percorreram praticamente “todos os clubes” que Londres possuía entre 1961-68, agitando e deixando os trabalhadores de classe média acharem que a música era mero som de fundo, era mero pretexto para a sedução, a embriaguez, para a solidão encoberta por fumaça de cigarro e pulsante como um coração partido. Tocavam canções

---

<sup>74</sup> CHARLESWORTH, Chris. *Elton John*. London: Bobcat Books, 1986, p. 10.

melancólicas de blues que reforçassem essa ambientação e, nos momentos que considerassem oportunos, tentavam animar suas platéias com canções *soul* mais dançantes. Para tanto, o *jazz* e o *bebop* poderiam oferecer um repertório mais amplo e diversificado, mais “animado”; vendo esta necessidade trataram de fazer algo para aumentar o número de componentes da banda:

nosso primeiro saxofonista era inacreditável – costumava viajar de St. Albans para tocar, mas ele decidiu deixar isso de lado e tocar na banda do Queen Mary, tocando em travessias no Atlântico, e então nós recrutamos Pat Hicks no trompete e Dave Murphey no sax. Eles eram mais velhos que nós, meio que músicos de jazz frustrados, mas como resultado das mudanças nós estávamos tocando em lugares como o Scotch of St. James que era a discoteca” (“our first sax player was unbelievable – used to travel down from St. Albans for gigs but he decided to go off and play in the Queen Mary band, playing on Atlantic crossings, and so we got in Pat Hicks on trumpet and Dave Murphey on sax. They were much older than us, sort of frustrated jazz musicians, but as a result of the changes we were playing places like the Scotch of St. James which was the discotheque”).<sup>75</sup>

O depoimento acima foi dado por Elton John e consta na biografia que Chris Charlesworth publicou sobre ele em 1986. Referindo-se ao Scotch of St. James como exemplo de *pub* em que o *Bluesology* se apresentava, o cantor dá apenas uma amostra não muito clara dos locais em que a banda tocou: localizado no endereço 13 Masons Yard, no distrito de Westminster até o dia em que fechou as portas no início da década de 1970, músicos importantes como Ronnie Wood (baixista dos Rolling Stones), Jimi Hendrix e Paul McCartney frequentaram o local. Com muita sorte, ao menos nos primeiros anos, eles vieram a tocar em um local considerado de “área nobre”, já que costumavam aceitar qualquer tipo de trabalho em qualquer bar que estivesse disposto a pagar razoavelmente bem.

Mark Bego relembra a não seletividade da qual a banda se fez valer em seus primeiros dois anos de vida e diz, utilizando um depoimento do cantor dado a uma revista criada por fãs em sua homenagem (a *Elton Fan Magazine*, de 1975), que a *Bluesology* nunca tocava as coisas certas nos lugares certos, estando sempre dois meses atrasada ou três anos adiantada das tendências musicais que melhor se relacionavam aos lugares em que o grupo se apresentava: canções de Jimmy Witherspoon, Arbee Stidham, Memphis Slim ou Muddy Waters não iriam levar banda nenhuma a um lugar muito distante no panteão da fama; ao menos não naquela época, talvez uns dez ou quinze anos antes, não em 1962...

---

<sup>75</sup> Idem.

Em 1963, seu pai, irrequieto conservador, ainda tentara intervir na vida do filho. Ao saber dos locais onde o garoto se apresentava, Stanley tratou logo de entrar em contato com Sheila, acusando-a de levar o filho “à perdição”. Um influente homem de negócios não poderia ter sua prole envolta pelas pessoas que assistiam aos shows do *Bluesology*. Portanto, ele tratou de conversar com amigos seus do *Banco Barclay* para que eles viabilizassem a possibilidade de Reg trabalhar na empresa. O garoto, obviamente, não queria. Sheila, ainda presa ao recato da família estabilizada, pediu que ele fosse. Obediente à mãe, Reg foi ao banco para ser entrevistado por um gerente da empresa, mas, por falta de interesse próprio e experiência, ele não foi aceito.

Stanley foi tomar satisfações do filho, já que o emprego não tinha surgido. Questionou se Reginald iria continuar em uma vida rodeada por bêbados e prostitutas e se ele nunca iria ser um homem “estabilizado e descente”. Houve uma discussão. Reg acusou o pai de querer moldá-lo a comportamentos que ele não sentia seus. Stanley culpou Sheila por mimar demais o filho, deixando-o se tornar “um vagabundo usando roupas ridículas e esse cabelo comprido, como se fosse um selvagem”.<sup>76</sup> Reg falou alto com o pai e pediu que ele o respeitasse. Stanley se retirou irritado da casa onde já havia morado um dia.

Mas a sorte parecia bater, ainda que fragmentadamente, à porta de Reg. Ele tinha um primo chamado Roy Dwight que era jogador profissional de futebol. Desde 1958 este defendia a escuderia do *Nottingham Forest Football Club* como zagueiro e se sensibilizou com a insistência do primo; como tinha ouvido falar que havia um emprego de *office-boy* disponível na Mills Music, firma de publicidade musical, sugeriu que Reg tentasse, pois seria uma boa oportunidade. Roy conhecia Pat Sherlock, gerente de vendas da empresa, e pediu que ele agendasse uma entrevista com o primo mais novo: aprovado, o adolescente passou a receber entre 4,50 a 5,00 libras por semana, dependendo da quantidade de trabalho que viesse a realizar e/ou da demanda que a empresa viesse a ter. E foi dito e feito: ele passou a embrulhar pacotes, transportar papéis e encomendas, fazer e servir café e chá. Não era exatamente o emprego que o garoto almejava, mas este serviu muito às suas pretensões, já que a partir de então ele estava em contato direto com a *Denmark Street* (a versão britânica de *Tin Pan Alley*), o lugar onde os compositores profissionais se sentiam inseridos em um mercado, onde podiam divulgar seu trabalho e torná-lo algo rentável.

---

<sup>76</sup> MOREIRA, Vera Lúcia. “IV”. In: Op. Cit., p. 42.

Mesmo em um serviço considerado “inútil”, a aproximação de Reg com a música popular se intensificou, pois ele passou a ter acesso à forma como as canções eram produzidas, conhecendo pessoas importantes e influentes do meio musical. A respeito disso, o *jornalista* Paul Gambaccini comenta que “se hoje você fizer um tour pela região vão lhe mostrar onde os Rolling Stones gravaram ou onde gravava David Bowie. Então, trabalhar na Mills Music, embora fazendo coisas sem importância, era estar no coração da ação”.<sup>77</sup>



**Imagem:** fotografia panorâmica da *Denmark Street* tal como aparece no encarte do álbum. “No outro lado da rua estava o restaurante Gioconda, freqüentado pelos principais músicos da época – Donovan, The Kinks, The Who e os Rolling Stones. Ao virar a esquina estava a Dick James Music, onde Elton estava destinado a dar sua iniciativa” (“Across the street was the Gioconda restaurant, frequented by the top musicians of the day – Donovan, The Kinks, The Who, and The Rolling Stones. Around the corner was Dick James Music, where Elton was destined to get his start”). **Fonte:** *On This Very Spot Website*.

**Disponível em:** [http://www.ontthisveryspot.com/find/spot.php?spot\\_web\\_name=Denmark\\_Street](http://www.ontthisveryspot.com/find/spot.php?spot_web_name=Denmark_Street).

**Acesso em:** 12 / 03 / 2010.

Mas sua família não pensava assim, especialmente seu pai biológico que não gostou nada de ver o filho abandonando a escola regular, a *Pinner County Grammar*, em 5 de Março de 1965, alguns meses antes de se formar. Sheila também não aprovou muito a decisão do filho, mas também não impediu que ele continuasse em sua escolha, já que não podia sustentar seus gastos com os equipamentos de som que ele utilizava; aos olhos de um pai como Stanley, ver seu filho mais velho trabalhando como o “Tea

---

<sup>77</sup> RAVENSCROFT, Alan. *Someone Like Me*. Inglaterra: Bob Franklin, 2007. Eagle Media Production. Brasil, 2007. 1 disco de vídeo digital (DVD) (100 min.).

Boy” (“Garoto do Chá”) de uma grande empresa não se equivaleria em nada com a profissão de militar e/ou de empresário que ele tinha. Não parecia motivo de muito orgulho para Stanley mencionar aos colegas de profissão que seu garoto era um “boy” de recados e entregas; não havia expectativa de sucesso para esse tipo de trabalho em sua concepção. Mas Reg persistiu naquele emprego e conheceu, ao menos, uma pessoa bastante importante para ele futuramente: o também então *office-boy* Caleb Quaye “que trabalhou para a companhia de entregas da empresa atacadista musical Paxton, localizada na Rua Old Compton. Ele fazia entregas para a Mills Music todo dia” (“who worked for Paxton’s wholesale music delivery company, located on Old Compton Street. He made deliveries to Mills Music every day”)<sup>78</sup>. Conhecendo pessoas e trabalhando de perto do ramo que mais gostava, Reg se sentia parte importante da indústria fonográfica, mesmo que para esta sua pessoa de nada importasse.

“*Eu estou indo no circuito, estou percorrendo todos os clubes / E eu realmente preciso de uma canção, garotos, para poder agitar esses trabalhadores*” faz de *Bitter Fingers* uma canção emblemática para os anos 1964-66. Reg ainda continuava a tocar com o *Bluesology*. Vera Lúcia Moreira também concorda, assim como Bego, que a banda vivia percorrendo o caminho “errado”. Como não possuíam um agente financiador, eles mesmos tinham que tomar conta de todas as transações e contratos de shows, negociando cachês e tempo de apresentação. Circundavam a vida suburbana e desprezada pela “índole familiar” britânica: ambientes escuros, com muita fumaça e pulverizados pelo cheiro forte do álcool destilado. Pareciam mais Tavernas medievais com um aspecto moderno e por isso mesmo eram “pubs legais e antigos”: em Stepney, centro histórico de Londres citado diretamente na letra, a banda tocou por várias vezes. Tocar nessa região era o mais comum entre as bandas iniciantes e/ou semi-profissionais de Londres no final dos anos 60 e para uma audiência pequena de pessoas que estavam, assim como no *Northwood Hills*, mais interessadas em conversa, flertes e na comida oferecida pelo estabelecimento do que pela música.

No *Bluesology* todos viviam situações semelhantes à de Reg, precisando de dinheiro e querendo construir um terreno próprio para suas investidas no ramo musical. Assim sendo, o circuito de bares e pubs parecia o melhor caminho a seguir: certa noite, conta Elton John, a banda fez quatro apresentações em apenas um dia, “nós tocamos num clube das Forças-Armadas Americanas em Londres e então fomos a Birmingham e

---

<sup>78</sup> BEGO, Mark. “Bluesology”. In: Op. Cit., p. 20.

tocamos em dobro – dois bailes. Então, por volta da seis da manhã, nós voltamos e tocamos no Cue Club, que é um pub para negros em Londres” (“we played an American Service-men's club in London and then went to Birmingham and did a double – two ballrooms. Then at about six in the morning we went back and did the Cue Club, which is a black pub in London”).<sup>79</sup> Todos trabalhavam em outros ramos, não dependendo apenas da banda para manterem o sustento; foi o emprego do baterista Mick Inkpen para uma loja de consertos de jóias que levou a banda a ganhar maior impulsão: Arnold Tendler, chefe de Inkpen, convidado para assistir a uma apresentação do grupo, gostou muito do que viu e decidiu se tornar o *manager* da banda.

A intervenção de Tendler foi crucial para o grupo porque muitos problemas técnicos foram amenizados: eles não precisavam mais ficar combinando horários e preços de suas apresentações porque seu empresário passava a fazer isso; Reg não precisou mais tocar com um órgão “caindo aos pedaços” (“falling to pieces”), já que de tanto usar e por não ter habilidade para repará-lo, nem dinheiro para mandar fazê-lo, o instrumento estava bastante avariado, mas a vinda de Tendler mudou isso; antes dele, “o grupo tinha que carregar seus instrumentos de lugar a lugar em um Ford velho, carregando o material para dentro e fora dos clubes nas costas” (“the group had to lug their instruments from gig to gig in na old Ford, carrying the stuff in and out of the clubs on their backs”).<sup>80</sup>

“E nós precisamos de uma melodia para abrir nossa temporada de verão em *Southend*”: o empenho de Tendler e um pouco de sorte levou Jack Baverstock, da gravadora *Fontana*, a gostar do grupo e a resolver incentivá-los a gravar dois compactos. Reg foi ainda mais sortudo porque Jack preferiu sua voz à de Stuart Brown. Foi quando gravaram *Come Back Baby* e *Mr. Frantic*, a primeira em 1965 e a segunda em 66. As duas canções foram recebidas como “fiascos” comerciais. Ainda sairia um terceiro compacto pela *Polydor*, *Since I Found You Baby*, que repetiria a dose dos anteriores. Ao menos, no entanto, com tais mudanças, os lugares que eles passaram a freqüentar também mudaram consideravelmente e, ao invés da região do *East End*, que sugeria uma atmosfera de solidão, perigo e sexo fácil, passaram a se direcionar para a

---

<sup>79</sup> PLAYBOY Magazine, Janeiro de 1976. Op. Cit., Maio, 2005.

<sup>80</sup> SHAW, Greg. “A Case For Cornflakes And Classic”. In: Op.Cit., p. 11; David Buckley revela algo interessante: num curto período de três a quatro meses em que a *Bluesology* não tinha Tendler como *manager*, a banda foi “coordenada” por Geoff Dyson (que fora baixista da extinta *Corvettes*) que foi uma espécie de “empresário não oficial”, já que ele conseguia algumas “apresentações para eles em uma pequena cadeia de salões de dança que realizava concursos de talentos para bandas sem contrato”. Cf. BUCKLEY, David. “Dificilmente Um Herói”. In: Op. Cit., p. 36.

área nobre do *West End*, tocando em clubes famosos como *The Marquee* (ao lado de Manfred Mann e do *Spencer Davis Group*), na Wardour Street, *Whisky A Go-Go*, *Flamingo Jazz Club*, *World's End Club*, entre outros.<sup>81</sup>

Com a persistência, a banda ganhou certa notoriedade local. Com o tempo seu nome foi sendo divulgado na região da capital inglesa. Em 1966, Tandler marcou um teste para o grupo com a *Roy Tempest Agency* para passarem a ser “usados” por vários artistas de *soul*, alguns de renome, como banda de apoio. Aprovados e bem recepcionados por Roy, a banda passou a acompanhar uma série de músicos negros que vinham dos Estados Unidos em busca de ampliar os horizontes de suas obras e tentar reincendiar suas carreiras em outros locais que não em seu país de origem.

O primeiro deles foi Wilson Pickett, cantor negro conhecido por sua voz rouca e um tanto “rude”, que ficou famoso por canções como *Midnight Hour*, *Land of a Thousand Dances*, *Mustang Sally*, *Funky Broadway*. Essas e a maior parte de seus singles e álbuns foram gravados nos estúdios Stax/Volt em Memphis, Tennessee que, junto com a *Atlantic Records*, compunham duas das mais importantes gravadoras de música *soul* dos Estados Unidos. Conhecido também por seu prestígio com a platéia, Pickett gostava de tudo muito bem articulado, tudo funcionando corretamente e nada poderia tirar o foco principal de seu ofício: agradar ao público e fazer da música *soul* algo bem popular.

Três motivos principais levaram Pickett a se deslocar dos Estados Unidos para a Inglaterra: o primeiro foi parte da grande repercussão que a vinda de Ray Charles para este último país ocasionou, criando uma espécie de “febre” *soul* nos ingleses, especialmente do *West End*; o segundo foi a vontade de Pickett de se tornar um astro internacional reconhecido também na Europa; o terceiro foi mais técnico do que intuitivo, já que justamente em 66, “a Stax fechou as portas para qualquer visita de artistas da Atlantic – incluindo Pickett e sua volátil personalidade –, argumentando que

---

<sup>81</sup> A lista completa de *pubs* e clubes nos quais o *Bluesology* se apresentou, tanto no período anterior quanto no posterior a Tandler, pode ser vista no livro *Rocket Man: Elton John from A to Z*. Cf. BERNARDIN, Claude & STANTON, Tom. “Bluesology”. In: Op. Cit., p. 09; gostaria de aproveitar a deixa e explicar rapidamente ao leitor o que são o *East End* e o *West End*: são duas áreas de ocupação urbana na Grande Londres; a primeira é a parte oeste da antiga cidade medieval de Londres ao norte do Rio Tamisa que passou a ficar conhecida, a partir do século XIX, como zona de concentração de pessoas muito pobres, imigrantes e criminosos; a segunda é bem diferente e compõe o coração da indústria do entretenimento da Inglaterra, conhecida por seus teatros, clubes, restaurantes, casas noturnas e sendo reconhecida como área responsável por boa parte das atrações turísticas de Londres; “No verão de 1965, a banda tornou-se profissional depois de entrar em um concurso de talentos no State Cinema, em Kilburn, numa manhã de sábado, 22 de junho”. Cf. BUCKLEY, David. “Dificilmente Um Herói”. In: Op. Cit., p. 40.

não havia tempo livre no estúdio”.<sup>82</sup> Paul Friedlander acredita que a Atlantic Records (companhia que detinha os direitos autorais de Pickett) estava lucrando muito com o cantor e repassando muito pouco para a Stax. De qualquer modo, essa desavença foi fundamental para que o *Bluesology* viesse a tocar com seu primeiro músico de renome.

Mas a empolgação durou pouco, já que tocaram apenas uma vez com Pickett e de imediato foram descartados: o cantor negro os chamou de “lousy” (que em português significa “mal feito”, “mal formado”) e disse que a Roy Tempest não oferecia as acomodações necessárias para que um músico de seu porte se apresentasse em Londres (o agenciador improvisou grande parte de seu próprio apartamento para receber os músicos). Uma desavença também foi causada: o guitarrista que Pickett trouxe com ele passou o tempo inteiro se desentendendo com Inkpen, baterista do *Bluesology*, e gerou um clima um tanto hostil para que mais colaborações fossem possíveis.<sup>83</sup>

Outros artistas que acompanharam a banda foram Major Lance, Billy Stuart, Doris Troy e a banda The Ink Spots, todos eles músicos de *soul*. Elton John relembra que tocar com estes músicos foi, na sua ótica, uma experiência muito gratificante e que, diferentemente de Pickett e de Patti LaBelle (da qual falarei adiante), toda a interação com aquelas pessoas era sustentável e um bom entrosamento se tornou possível, já que a condição de artistas não tão conhecidos fazia com que eles não aguçassem seus egos e não quisessem menosprezar as aptidões do grupo. Mesmo que Elton tenha mencionado que as apresentações ao vivo com os Ink Spots tenham sido um “fiasco”, sua relação com os membros da banda era “razoável” e “amistosa”.<sup>84</sup>

Já Patti LaBelle que, com seu ego um tanto aguçado e enquanto esteve com a banda, por um breve período mudou o nome do grupo de *Bluesology* para *Bluebellies* para que o grupo se adequasse ao estilo musical da cantora. Na verdade, “Bluebellies” já era um grupo composto por Sarah Dash, Nona Hendryx, Cindy Birdsong e a própria LaBelle: o que elas fizeram foi fundir todos os músicos em uma única banda e torná-los uma *Big Band*, como se fosse em *jazz*, que tocava *soul*. Mas isso foi nos encontros iniciais; como a banda passou muito tempo na Inglaterra, diferentemente das anteriores,

---

<sup>82</sup> FRIEDLANDER, Paul. “Soul Music: R-E-S-P-E-C-T”. In: Op. Cit., p. 238.

<sup>83</sup> BEGO, Mark. “Bluesology”. In: Op. Cit., p.p. 17-30; quatro décadas mais tarde, o próprio Inkpen relembra a Buckley essa experiência: “Tive a impressão de que não éramos considerados experientes o bastante. Reg tinha todos os discos de Wilson Pickett, então conhecia seu trabalho, mas nós [os demais membros da *Bluesology*] não conhecíamos. Não estávamos acostumados a ouvir uma música e aprendê-la duas vezes mais rápido que o normal, que era o que deveríamos fazer. Realizamos algumas tentativas com um dos seus números, e seu diretor musical simplesmente nos dispensou”. Cf. BUCKLEY, David. “Dificilmente Um Herói”. In: Op. Cit., p. 41.

<sup>84</sup> JASPER, Tony & TATHAM, Dick. “The Elton John Story”. In: Op. Cit., p. 16.

Reg, Patti e as demais cantoras do grupo se tornaram amigos: “LaBelle jogava cartas com o tecladista, a quem ela conhecia por Reg Dwight, e fazia refeições para ele após ganhar seu dinheiro” (“LaBelle played cards with the keyboardist, whom she knew as Reg Dwight, and cooked him meals after winning his money”)<sup>85</sup>. Jogavam *Tonk*, uma variação do *Rummy* (conhecido no Brasil como “Buraco”), e mesmo perdendo, Reg achava que jogava muito bem e que poderia derrotá-la: de acordo com ela, tudo o que ele conseguiu foi sua simpatia em manter-se com uma banda de apoio que não considerava ideal, mas que servia para aquele momento.

Mas em nenhuma das oportunidades o grupo conseguia “progredir” comercialmente ou se destacar de algum modo, mesmo quando tocavam por conta própria em países europeus como a Alemanha, a França ou a Suécia. Logo eram esquecidos e/ou dispensados, pois “não se encaixavam” com as exigências dos artistas que os procuravam e até com as platéias que os ouviam. No entanto, boas eram as experiências, algum dinheiro enchia seus bolsos (cada membro da banda ganhava em torno de 15 a 20 libras semanais), e vários momentos significativos eram vividos pelo grupo: “Reg estava equipado com um novo órgão, um Vox Continental pintado com uma cor laranja horrível. Durante todo esse tempo ele permanecera no fundo do palco. Fora dele, divertia a todos com imitações de Stanley Unwin, Eric Morecambe e os Goons”<sup>86</sup>, mesmo que não demonstrasse tanta vontade de participar das festas pós-apresentações nas quais os colegas constantemente marcavam presença.

A partir de 1966, a banda viveu, também, muitos momentos de mutação: o primeiro a deixar o grupo foi o baixista e guitarrista Rex Bishop, que “partiu depois de uma apresentação particularmente infeliz com os Inkspots no Soho, quando um membro da plateia invadiu o palco e quebrou sua guitarra”<sup>87</sup>. Logo em seguida, outra turnê em companhia de Patti LaBelle foi ofertada ao grupo com uma condição expressa: Mick Inkpen, baterista com características de *blues*, deveria ser substituído por um baterista *funky* e Arnold Tandler aceitou o pedido da cantora.

Nos últimos meses de 66, da formação original da banda, só restavam Stewart Brown e Reg Dwight. A banda parecia tocar notas erradas e seguir compassos equivocados: ao se submeterem à proposta de tocar com músicos norte-americanos, geralmente negros, que vinham em rápida turnê pela Inglaterra, Bishop, Inkpen e os

---

<sup>85</sup> BERNARDIN, Claude & STANTON, Tom. “LaBelle, Patti”. In: Op. Cit., p. 55.

<sup>86</sup> BUCKLEY, David. “Dificilmente Um Herói”. In: Op. Cit., p. 43.

<sup>87</sup> Ibidem, p. 46.

dois remanescentes estavam sempre interagindo freneticamente com músicos que, em sua maioria, eles não tinham familiaridade sequer com os gêneros musicais aos quais se enquadravam. Em muitas situações, só Reg conhecia alguma coisa das canções daqueles artistas e a banda aceitava tudo sem um planejamento definido do que e de como tocar. De certo modo, desesperados por reconhecimento, eles se entregavam às turnês com a incerteza de quem se entrega sexualmente a uma pessoa desconhecida.

Reg e Stewart, no entanto, ainda teriam mais uma oportunidade que poderia ter sido fantástica se não tivesse sido ilusória: em dezembro daquele ano, Tandler se encarregou de redistribuir a banda, convocando três novos membros para uma esperada turnê inglesa com um dos ídolos de infância de Reg, o aclamado pianista Little Richard: chegaram o baixista Freddy Gandy, o trompetista Chris Bateson e o baterista Paul Gale; o saxofonista David Murphey foi reconvocato e a banda se apresentou no Saville Theatre, localizado à Shaftesbury Avenue, no dia 11. Pouco entrosada, porém, a banda não atendeu às expectativas de Richard e, para desespero de Dwight, foi dispensada no dia seguinte.<sup>88</sup>

Até que certa noite, dias antes do Natal de 1966, no *Crowellian Club*, havia um espectador inusitado na platéia do *Bluesology*: o cantor inglês de *blues* Long John Baldry. O músico gostou da apresentação da banda e decidiu contratá-la. O problema é que ele não queria todos os componentes. Então foram convocados apenas Stewart Brown (voz e guitarra), Fred Gandy (baixo) e Reg Dwight (piano). Outros músicos, de outras bandas, foram recrutados: Pete Gavin (bateria), Neil Hubbard (guitarra), Elton Dean (saxofone), March Charing (trompete), Alan Walker e Marsha Hunt (vocalistas). Era uma banda com muitos integrantes. Se Reg tinha alguma ambição de cantar, como já havia acontecido nos singles *Come Back Baby* e *Mr. Frantic*, ele não podia. Já havia quatro vocalistas e, por se considerar gordo e desajeitado, o complexado Dwight ficava reservado apenas ao teclado ou ao órgão, geralmente postados no canto mais afastado da platéia, ao lado ou até atrás da bateria.

Foi Baldry quem, de fato, tornou o *Bluesology* uma banda característica de *pubs*. “Ele começou a dizer aos rapazes o que deviam vestir. Uma hora era paletó amarelo com babados da Carnaby Street e na outra, um kaftan hippie. Ele descrevia Reg como

---

<sup>88</sup> Idem.

uma freira míope em pé atrás dos teclados”.<sup>89</sup> Ele causou nova reviravolta no grupo e despediu todos de uma só vez depois de uma apresentação no Marquee Club. Reconvocou praticamente todos de volta, mas deixou Stuart Brown (que era membro fundador) de lado depois que conseguiu que o *single* “*Let The Heartaches Begin*” chegasse ao primeiro lugar das paradas de sucesso britânicas no verão de 1967, conhecido como o “Verão do Amor”.<sup>90</sup>

Após o sucesso da canção, Baldry temeu que a presença de Brown pudesse ameaçar sua hegemonia como líder da banda, já que este último tinha uma boa voz e uma ótima presença de palco; caprichoso, ele queria que as coisas ocorressem a partir daquilo que entendia como melhor para a projeção da banda. E o que ele achou “melhor” não foi tão bom para Reg: se dedicar a tocar em *cabarés*, com canções *bluesy* lentas que tendessem ao melodrama. Stewart, além de não querer se limitar a isso, também não se sentiu confortável com a opção sexual de Baldry e não relutou em retornar à banda; para seu lugar foi convocado um colega de Reg: o guitarrista Caleb Quaye. Alan Walker e Marsha Hunt foram dispensados logo em seguida porque Baldry considerou a presença de dois músicos que eram apenas vocalistas um desperdício financeiro.

March Charing e Elton Dean permaneceram, ao que consta, porque já acompanhavam Baldry de longa data. Isso desde o tempo em que o cantor iniciou sua trajetória no circuito de *pubs* londrinos e tinha o apoio da sua então banda *The Hoochie Coochie Men*, que contava com a participação de um amigo de infância de Reg: Rod Stewart. Tocavam principalmente no *Eel Pie Island*, localizado no burgo de Richmond, local já conhecido por trazer à tona parte das grandes novidades da música popular britânica. O músico já era, de certo modo, conhecido e influente na Inglaterra e isso permitiu a ele reestruturar a banda a seu modo.

Entre 1964-66, Baldry era visto como o grande pioneiro do *blues* na Inglaterra, ostentado essa “honraria” como um prêmio abstrato. O cantor era homossexual (assumindo apenas para seu círculo interno de amigos) e foi a primeira pessoa a falar aberta e intimamente com Reg sobre sexualidade, o que provavelmente teve uma

---

<sup>89</sup> “Kaftan Hippie” pode ser traduzido como “Túnica Hippie”. Cf. RAVENSCROFT, Alan. *Someone Like Me*. Inglaterra: Bob Franklin, 2007. Eagle Media Production. Brasil, 2007. 1 disco de vídeo digital (DVD) (100 min.).

<sup>90</sup> O “Verão do Amor” foi assim denominado a partir de uma passeata pela paz, no dia 15 de Abril de 1967, em Nova York nos Estados Unidos. Outra grande contribuição para o nome foi o lançamento do disco *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, da banda The Beatles, que é considerado o “ápice” da música psicodélica. Cf. BEGO, Mark. “Bluesology”. In: Op. Cit., p. 29.

repercussão direta nas escolhas futuras de Elton John: “reservadamente, ele [Baldry] agia de modo efeminado e assobiava para escoteiros que passassem por ele. E Elton entrou nesse tipo de humor, homens chamando outros homens de ‘querido’, uma gíria gay”.<sup>91</sup>

Mesmo encontrando em Baldry um ombro amigo, Reg estava descontente e frustrado com os rumos que sua carreira tomava; já não conseguia fazer tudo o que gostava e pediu demissão do emprego na *Mills Music*, mas continuava na *Bluesology* não pela satisfação e pelo prazer de tocar na banda, mas porque precisava do dinheiro para se sustentar e manter viva a decisão de ser um músico por profissão:

Ao passo que o estilo de Baldry mudou rumo ao negócio da balada leve, nós nos direcionamos para cabarés e isto estava começando a me deixar desgostoso (...) Eu tinha que fazer alguma coisa e eu não queria fazer parte de outra banda porque para ser honesto eu não era aquele bom organista e eu também não tinha uma aparência boa (...) Embora eu realmente não quisesse compor, eu continuei a continuar com a idéia porque eu pensei que aquela era a única maneira com a qual eu chegaria a algum lugar (“As Baldry’s style changed towards the soft ballady stuff, we moved into cabaret and it was really beginning to bring me down (...) I had to do something and I didn’t want to join another band because quite honestly I wasn’t that good organist and I didn’t look that good either. (...) Although I didn’t really want to write, I continued to toy with the idea because I thought that was the only way I’d get anywhere”).<sup>92</sup>

Esse “algum lugar” não demorou muito a chegar. No dia 17 de junho de 1967, ao folhear o jornal *New Musical Express*, ele vê um anúncio da *Liberty Records* à procura de novos talentos. Reg viu naquele anúncio sua oportunidade de conseguir algo como vocalista. Elton estava na cidade de Newcastle neste dia e enviou uma carta solicitando que uma data fosse agendada para uma audição; 02 de julho foi o dia marcado para sua avaliação: o *Regent Sound Studio* foi o local escolhido para ele mostrar suas habilidades. Sabia compor melodias e não letras. Ainda tocou piano e cantou músicas de Jim Reeves para os avaliadores. Foi reprovado, pois a agência queria um cantor com músicas próprias e carisma que pareciam faltar a Reg.

O interesse da *Liberty Records* em cantores/compositores se justificava pela necessidade que a música comercial da época tinha: os grupos mais famosos como The Beatles, Rolling Stones e The Doors viam em seus próprios integrantes os compositores. Bob Dylan, Carole King, Van Morrison, Neil Young, Procol Harum, entre outros, compunham suas próprias canções e centravam suas obras ou na música

---

<sup>91</sup> RAVENSCROFT, Alan. Op. Cit., 2007.

<sup>92</sup> CHARLESWORTH, Chris. Op. Cit., p. 13.

folk ou no “rock psicodélico”. A indústria fonográfica estava à caça de pessoas com esse perfil. Reginald Dwight, aparentemente, não se encaixava nele.

Ray Williams, produtor musical da *Liberty* e responsável pelo anúncio, tinha recebido uma correspondência de um rapaz chamado Bernard Taupin. Ao que parece, não havia ninguém na gravadora interessado naquelas letras. Williams tinha conversado um pouco com Reg antes da avaliação e este o explicou como tinha sido sua trajetória musical como componente de uma banda e que havia tantos vocalistas e a liderança de Baldry que não permitiam que ele cantasse, o que o deixava um tanto “perdido”. Após o resultado negativo, Ray viu o garoto indo embora da empresa por não ter sido aceito como compositor e resolveu entregar a carta ao pianista: “o motivo de eu ter achado que esses dois, dentre centenas, além do óbvio, que era um deles precisar de um letrista e o outro de um compositor, foi que, na verdade, eles despertaram sentimentos em mim. Senti que tinham uma aptidão”<sup>93</sup>, disse Williams após achar Reg um “cara legal” e se sensibilizar com esse encontro movido pela ocasião...

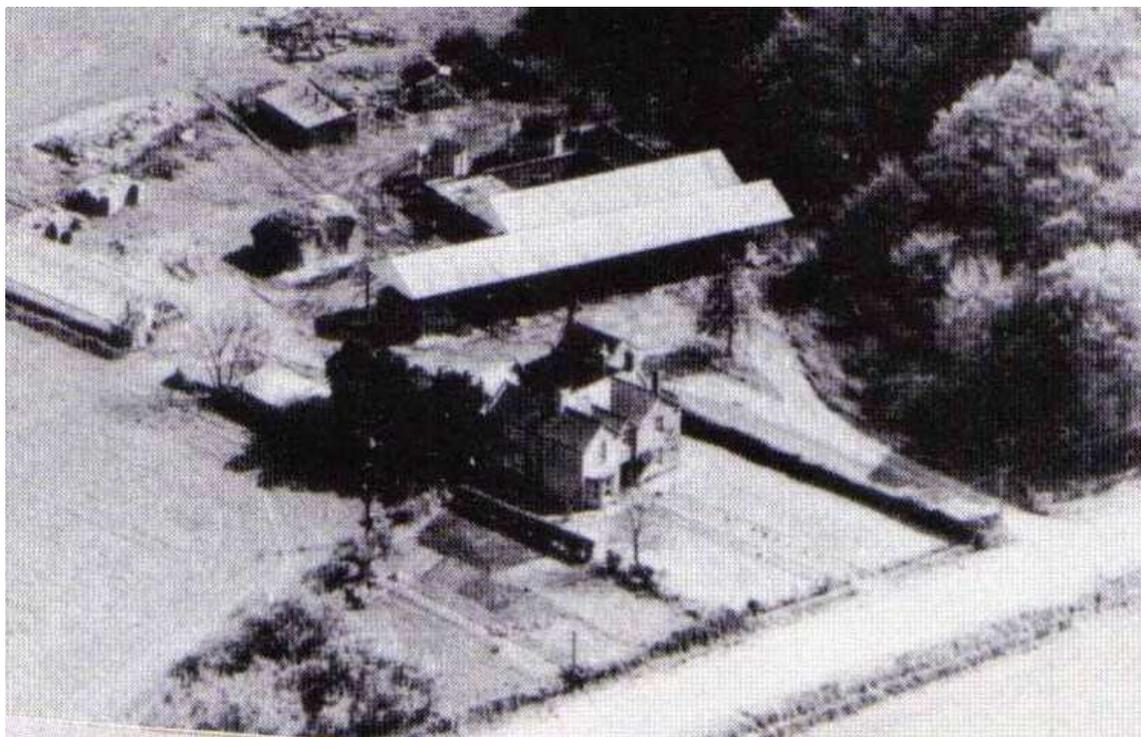
Daí que entra nessa história o seu segundo protagonista. “*Enquanto pequenos cowboys ficavam empoeirados em suas selas / Doces biscoitos de chocolate e maçãs rosadamente vermelhas no verão*”. Desde pequeno, Bernie (como era apelidado pelo irmão mais velho, Tony) gostava de escrever poesias. Passava horas lendo livros antigos, escrevendo nos bosques próximos ao sítio onde vivia. Não gostava que ninguém chegasse a ler o que tinha escrito e quase sempre rasgava as folhas repletas de versos inéditos, por considerá-los “inúteis” e “pouco proveitosos”. Na casa onde morava a família Taupin não havia energia elétrica, então as atividades diurnas e o trabalho no roçado eram as mais freqüentes.

O mais engraçado é que o mesmo Bernie que adorava escrever não podia e nem gostava de estudar. Em 1958, quase com oito anos, quando sua família mudou-se de Market Ransen, em Sleaford, para Ownby by Spital, o garoto foi à escola pela primeira vez. Negligência da família talvez, mas desinteresse também do filho que se achava “autossuficiente” e autodidata. Era um pouco isolado de todos os demais colegas e se preocupava muito mais em escrever poesias do que em prestar atenção aos assuntos ministrados em sala de aula. Não tinha notas boas, especialmente em matemática. No entanto, ele lia muito. Chegou a mostrar alguns poemas à mãe e à professora de literatura; o irmão Tony já tinha visto também, mas não dava muito valor às palavras de

---

<sup>93</sup> UNIVERSAL Music Group International. *Two Rooms: celebrating the songs of Elton John and Bernie Taupin*. Universal Music Ltda. Rio de Janeiro, Brasil, 2005. 1 disco de vídeo digital (DVD) (124 min.).

Bernie, já que considerava o trabalho com o gado e com a lavoura muito mais interessante do que o trabalho com as palavras: ele não entendia como o irmão poderia “trocar as corridas [a cavalo] pelo campo, os mergulhos nas águas limpas de um riacho, por um punhado de folhas cheias de palavras que, para ele, não queriam dizer nada”.<sup>94</sup>



**Imagem:** fotografia panorâmica, vista do alto, da *Flatters Farmhouse* tal como aparece no encarte do álbum. O local foi a primeira residência de Bernie Taupin em Market Rasen, Sleaford, onde ele viveu até os oito anos de idade. **Fonte:** *On This Very Spot Website*. **Disponível em:** [http://www.ontthisveryspot.com/find/spot.php?spot\\_web\\_name=Flatters\\_Farmhouse](http://www.ontthisveryspot.com/find/spot.php?spot_web_name=Flatters_Farmhouse). **Acesso em:** 12 / 03 / 2010.

Em 1962, aos doze anos, o jovem poeta ficou relapso com a escola e foi procurar emprego na parte urbana de Lincolnshire. Começou vendendo frutas, depois carregando e empilhando caixotes na feira local até que surgiu uma oportunidade melhor e foi aceito para trabalhar como entregador de encomendas do jornal *Lincolnshire Chronicle*. Depois “progrediu” na empresa e tornou-se operador de máquinas. Mas ele sempre quis algo que mexesse com o seu intelecto, algo como repórter, cronista ou literato. Não dava: sua pouca idade e sua “insuficiente” formação escolar o impediam de conseguir um ofício do tipo. Passou apenas alguns meses no emprego e foi demitido por procurar outro emprego no expediente de trabalho. Não queria viver muito tempo como operário.

---

<sup>94</sup> MOREIRA, Vera Lúcia. “III”. In: Op. Cit., p. 24.

Se fosse para enfrentar aquele tipo de vida, preferia continuar no sítio com o cheiro de lírios e a suavidade da grama. Mas, ainda assim, “Bernie passou a fazer bicos como mecânico de máquinas caça-níqueis e depois começou a trabalhar em um aviário. Uma das suas tarefas era levar centenas de galinhas mortas para ser incineradas depois que a gripe aviária teve início”.<sup>95</sup> Mesmo trabalhando, no entanto, o jovem só abandonaria a escola de vez em 1966, quando “ascendeu” ao cargo de operador de máquinas; relutante e teimoso, acreditava que poderia ganhar uma vaga na redação do jornal, coisa que nunca veio a acontecer.

Algumas décadas depois, em 1991, o próprio Taupin iria lembrar-se dessa não “adaptação” aos moldes “rudes” de vida no campo: “morando no norte da Inglaterra e vivendo onde eu vivia, não havia uma válvula de escape para o poeta local. Na minha cidade, o poeta local se chamava ‘o idiota da aldeia’, então...”.<sup>96</sup>

De qualquer modo, outros empregos surgiram e alguns não duraram nem quinze dias. Bernie, na época, tinha um temperamento forte e era um pouco “rebelde”, já que não gostava de receber ordens de nenhum patrão e sentia-se injustiçado por trabalhar muito tempo, até mesmo quando recebia hora-extra. Em pouco mais de dois anos “trabalhou em vários lugares como farmácias e até numa granja, pois já tinha prática no assunto, desde que seu pai havia conseguido comprar uma pequena fazenda”.<sup>97</sup> Trabalhava bastante e só arrumava tempo para mais duas coisas: compor poesias e sair à noite para se divertir e beber muita cerveja.

Durante esse tempo, o rapaz precisava se afirmar enquanto um “homem de verdade”. Tinha que fumar e beber bastante álcool para mostrar o quanto era firme e forte para agüentar o rojão dos trabalhos forçados. Quando saía à noite encontrava vários amigos que também compartilhavam de idéias semelhantes, além de se deparar com bêbados, valentões e alguns “fora-da-lei”. Viajava com os amigos e até com desconhecidos pedindo carona para chegar às festas locais e aos bares repletos de homens conversando sobre jogos, mulheres, aventuras e bebedeiras. O local preferido de Bernie era o *Aston Arms Pub*, onde bebia, dançava e jogava muito bilhar.

Nessas noitadas, o jovem poeta presenciou alguns conflitos entre grupos rivais. Em sua maioria jovens e adolescentes que criavam rixas entre si por problemas “fúteis”. Apostas, bebidas, moças e territórios de influência eram disputados. Geralmente eram

---

<sup>95</sup> BUCKLEY, David. “Um Quarto”. In: Op. Cit., p. 56.

<sup>96</sup> UNIVERSAL Music Group International. Op. Cit., 2005.

<sup>97</sup> MOREIRA, Vera Lúcia. “III”. In: Op. Cit., p. 27.

essas as causas que motivavam jovens das vilas de Caistor e Market Ransen a entrarem constantemente em atrito. Bernie presenciava tudo e chegou a participar das brigas algumas vezes, já que sabia “como as noites de sábado acabavam em conflitos territoriais e brigas entre gangues de jovens alimentadas pelo consumo liberado de cerveja”<sup>98</sup>. Em 1973, no álbum *Goodbye Yellow Brick Road*, ele iria tornar esses acontecimentos públicos quando escreveu a letra da canção *Saturday Night's Alright For Fighting*:

*It's getting late have you seen my mates?*  
(Está ficando tarde, você viu meus colegas?)  
*Ma tell me when the boys get here*  
(Mãe me diga quando os garotos chegarem aqui)  
*It's seven o'clock and I want to rock*  
(São sete horas e eu quero rock)  
*Want to get a belly full of beer*  
(Quero ficar com a barriga cheia de cerveja)

*My old man's drunker than a barrel full of monkeys*  
(Meu velho está mais bêbado do que um barril cheio de macacos)  
*And my old lady she don't care*  
(E minha mãe não dá a mínima)  
*My sister looks cute in her braces and boots*  
(Minha irmã está uma graça com suas pulseiras e botas)  
*A handful of grease in her hair*  
(Com um punhado de creme no cabelo)

*Chorus (Refrão):*

*Don't give us none of your aggravation, we had it with your discipline*  
(Não nos dê nada de seu aborrecimento, nós já o temos com sua disciplina)  
*Saturday night's alright for fighting, get a little action in*  
(A noite de sábado é ótima para uma briga, para ter um pouco de ação)  
*Get about as oiled as a diesel train, gonna set this dance alight*  
(Perambular chapado como um trem a diesel, cair naquela dança)  
*'Cause Saturday night's the night I like, Saturday night's alright, alright, alright*  
(Pois a noite de sábado eu gosto, a noite de sábado é ótima, ótima, ótima)

*Well they're packed pretty tight in here tonight*  
(Bem, eles estão atolados de bebida aqui hoje de noite)  
*I'm looking for a dolly who'll see me right*  
(Eu estou à procura de uma dondoca que olhe para mim)  
*I may use a little muscle to get what I need*  
(Eu devo usar um pouco de músculo para conseguir o que preciso)  
*I may sink a little drink and shout out "She's with me!"*  
(Eu devo tomar um gole de bebida e gritar “Ela está comigo!”)

*A couple of the sound that I really like*  
(Dois dos sons que eu realmente gosto)  
*Are the sounds of a switchblade and a motorbike*

---

<sup>98</sup> BUCKLEY, David. “Um Quarto”. In: Op. Cit., p. 57.

(São os sons de um canivete e de uma motocicleta)  
*I'm a juvenile product of the working class*  
(Eu sou um produto juvenil de uma classe trabalhadora)  
*Whose best friend floats in the bottom of a glass*  
(Do qual o melhor amigo flutua no fundo de uma garrafa)

Forte e pesada como o clima da letra é a melodia da canção. Um *hard rock* agitado e próspero comercialmente para o ano de 1973, com base rítmica originada por sete diferentes *riffs* de guitarra, a canção sugere a atmosfera de pessoas brigando, bebendo e gritando. A história relatada mostra que não apenas a cidade possui gangues, grupos “marginais” e locais de briga e conflito. O campo, portanto, não é tão “calmo” quanto aparenta ser. Bernie mostra a si mesmo sem anunciar isso, apenas deixando que as interpretações passem a ser possíveis: mesmo que as personagens mencionadas na letra não sejam exatamente seus familiares (pai, mãe e irmã), elas tentam aparentemente representar os modos de comportamento das pessoas em sua cidade natal e nas cidades circunvizinhas na área de Lincolnshire, em especial daquelas que costumavam frequentar os estabelecimentos mencionados; tanto se pode entender assim que Bernie não tem irmãs biológicas, apenas dois irmãos.

Boa parte de seus amigos de então perambulavam embriagados e anestesiados “como um trem a diesel” adentrando em aventuras, flertes com mulheres mais velhas e brigas desde Market Rasen até a fronteira com a Escócia. “Ter um pouco de ação” era derramar todos os impulsos juvenis que tomavam conta dele e de seus colegas na incessante busca por diversão, perigo e adrenalina. Cerveja e jogos aos montes para que a empreitada não se tornasse um tédio eram a garantia de que a noite era apenas um leque de opções prazerosas que poderiam ser aproveitadas. Liberdade, vento forte no rosto, o clima agradável de uma noite amena e a imensidão ao seu lado: este foi o meio que Bernard encontrou para esquecer os sermões maternos e as exigências dos vários empregos que exercitou em sua adolescência.

Mas toda essa pose de masculinidade caía por terra quando ele avistava uma garota que estudou com ele na *Market Rasen Secondary Modern School*. Derretia-se todo de paixão e admiração pela garota de nome doce, mencionada apenas como Valerie. Ela teria sido “a única coisa que ele lamentou deixar quando desistiu dos estudos. Toda tarde, seguia-a no caminho de volta para casa. Sujo e rasgado, pela rudeza do trabalho, ele era um verdadeiro destaque perto das roupas limpas e o rosto claro da

menina”.<sup>99</sup> Passavam quase uma hora conversando diariamente entre 1965-66 no caminho entre a escola e a casa da garota. Dividido entre a paixão e a timidez, ambos mantinham a cordialidade e preservavam a admiração sem muita aproximação física tanto pelo jeito “desarrumado” de Bernie quanto pelo comportamento “recatado” de Valerie. A bela moça de olhos azuis e cabelos loiros não poderia desonrar sua castidade antes de um possível casamento e o “cigano”, que era destemido entre os amigos, não escondia seu lado sensível e desajeitado para com a moça, entendendo bem as convenções e não ultrapassando os limites de seu cortejo; em suma, o amor que Bernie cultivou por ela não passou dos limites da idealização, do que vulgarmente se chama de “amor platônico”. Talvez por isso, dentre outras coisas, Chris Charlesworth tenha definido Bernie como “um sonhador que se ocupou em escrever fragmentos de poesia desde bem cedo, imaginando-se como um herói ‘beat’ de uma das celebradas novelas literárias de Jack Kerouac sobre viagens” (“a dreamer who took to writing scraps of poetry from an early age, imagining himself as a hero from one of ‘beat’ Jack Kerouac’s celebrated travelogue novels”). Romântico e idealista, ele acreditava na filosofia *beatnik*<sup>100</sup> de vida livre das amarras sociais e das repressões sexuais. Assim, “ele cultivou uma imagem cigana com um cabelo comprido, um brinco e roupas esfarrapadas” (“he cultivated a gypsy image with long hair, a single earring and tattered clothes”).<sup>101</sup> Ele ainda poderia “usar paletó sem gola, botas Chelsea com saltos cubanos e sua própria versão do corte de cabelo *moptop* que era febre na Inglaterra de meados dos anos 1960”<sup>102</sup>. Mesmo querendo se assemelhar ao beatle George Harrison, como ele mesmo admitiu, tudo o que Bernie conseguiu foi se apresentar como uma versão desarrumada do rei inglês Henrique V.

Sua decisão de abandonar a escola, no entanto, o afastou daquilo que mais parecia agradá-lo até então: a presença da garota. Eles não tinham um relacionamento com tanto compromisso e eram menores e idade, não podendo levar adiante o romance a não ser que Bernie permanecesse com os estudos. Decidindo tomar novos rumos em sua vida, porém, Taupin abdicou dos momentos em que ficava ao lado da moça que

---

<sup>99</sup> MOREIRA, Vera Lúcia. “III”. In: Op. Cit., p. 27.

<sup>100</sup> Movimento intelectual, artístico e cultural difundido entre diversas universidades dos Estados Unidos de fins da década de 1950 e início da seguinte, que tinha por intenção o alcance da “contracultura” que, por sua vez, “buscava alternativas de amor livre para sobrepujar a repressão sexual reinante, o que incluía poesias ousadas e, normalmente, críticas ao rígido, repressivo e restritivo ambiente dos anos 50”. Jack Kerouac é autor de “*On The Road*” (“Na Estrada”), obra considerada a “bíblia” da “contracultura”. Cf. FRIEDLANDER, Paul. “As Raízes do Rock and Roll: pé na estrada”. In: Op. Cit., p. 38.

<sup>101</sup> CHARLESWORTH, Chris. *Elton John*. London: Bobcat Books, 1986, p. 15.

<sup>102</sup> BUCKLEY, David. “Um Quarto”. In: Op. Cit., p. 57.

idealizava, da jovem de face angelical e coxas salientes que andava ao seu lado do caminho da escola até os arredores da casa dos pais dela; das vezes que paravam e sentavam em algum lugar para uma conversa distraída, das brincadeiras apaixonadas, daquele sentimento que ambos sabiam da existência, da espontaneidade das palavras trocadas, e ao mesmo tempo da timidez que não os deixava ser diretos um com o outro. Toda essa paixão de Bernie, no entanto, se tornou uma folha de papel rabiscada com palavras/lembranças de saudade e arrependimento, o que resultou na canção *First Episode At Hienton*, escrita em 1968 e só lançada em 1970 no álbum *Elton John*:

*I was one as you were one*  
(Eu era um como você eram um)  
*And we were two so much in love forever*  
(E nós éramos dois em tanto amor para sempre)  
I loved the white socks that you wore  
(Eu amava as meias brancas que você usava)  
*But you don't wear white socks no more, now you're a woman*  
(Mas você não usa mais meias brancas, agora você é uma mulher)  
*I joked about your turned-up nose*  
(Eu zombei de seu nariz arrebitado)  
*And criticized your school girl clothes*  
(E critiquei suas roupas de garota colegial)  
*But would I then have paced these roads to love you*  
(Mas deveria eu por isso ter atravessado esses caminhos para amar você)

*Chorus (Refrão):*

*For seasons come and seasons go*  
(Pois estações vêm e estações vão)  
*Bring forth the rain the sun and snow*  
(Trazem à tona a chuva o sol e a neve)  
*Make Valerie a woman*  
(Fazem de Valerie uma mulher)  
*And Valerie is lonely*  
(E Valerie está solitária)

*No more to roam on the snow hills of Hienton*  
(Não mais a perambular nas colinas cobertas de neve de Hienton)  
*Undecided with the guardians of the older generation*  
(Indeciso com os guardiões da velha geração)  
*A doormat was a sign of welcome*  
(Um tapete de porta foi um sinal de boas-vindas)  
*In the winter months to come*  
(Nos meses de inverno que virão)  
*And in the summer laughing*  
(E no verão sorrindo)  
*Through the castle ruins we'd run*  
(Pelas ruínas do castelo por onde corremos)

*For the quadrangle sang to the Sun*

(Durante o pátio cantava para o Sol)  
*And the grace of our feeling*  
(E para a graça de nosso sentimento)  
*And the candle burned low as we talked of the future*  
(E a chama queimava baixa do mesmo modo que falávamos do futuro)  
*Underneath the ceiling*  
(Por debaixo do teto)  
*There were tears in the Sky*  
(Havia lágrimas no Céu)  
*And the clouds in your eyes were just cover*  
(E as nuvens nos seus olhos eram apenas pretexto)  
*For your thighs were the cushions*  
(Pois suas coxas eram os travesseiros)  
*Of my love and yours for each other*  
(Do meu amor e do seu um pelo outro)

*The songs still are sung*  
(As canções ainda são cantadas)  
*It was fun to be young*  
(Era engraçado por ser jovem)  
*But please don't be sad where `ere you are*  
(Mas, por favor, não fique triste onde quer que você esteja)

*I am who I am*  
(Eu sou quem eu sou)  
*You are who you are*  
(Você é quem você é)  
*Now Valerie's a woman*  
(Agora Valerie é uma mulher)  
*Now Valerie's a woman*  
(Agora Valerie é uma mulher)  
*Now Valerie's a woman...*  
(Agora Valerie é uma mulher...)

A canção é “acompanhada apenas pelo piano, por cordas leves (bem, leves para Buckmaster em todo caso), e por um sintetizador soando como um Teremin, ela é esparsa e forte melodicamente, ainda que um tanto melodramática” (“Accompanied only by piano, light strings (well, light for Buckmaster anyway), and a Theramin-sounding synth, it's spare and melodically strong, if a bit melodramatic”)<sup>103</sup>. Elton a cantou como se encarnasse o sentimento tristonho de um Bernie nostálgico em relação às suas memórias da bela e jovem garota; os arranjos de corda providenciados por Paul

---

<sup>103</sup> B, Johnny. “First Episode At Hienton”. In: *Solar Prestige A Gammon: one person's opinions on practically every song in the 1969-1977 Elton John catalogue*. February 27, 2008. **Disponível em:** <http://solarprestige.blogspot.com/2007/08/first-episode-at-hienton.html>. **Acesso em:** 28 / 10 / 2010. Só um breve apontamento: questionado por Paul Gambaccini em 1973 sobre o significado da canção, Taupin respondeu: “bem, ela significa o que ela diz, nós estávamos apenas dizendo que ela *era* direcionada a alguém. Ela era direcionada a alguém com quem eu estava na escola. (...) Ela era apenas sobre a paixão de um aluno, realmente” (“well, it means what it says, we were just saying that it *was* directed at somebody I was at school with. (...) It was just about a schoolboy crush, really”). GAMBACCINI, Paul. “Songs”. In: Op. Cit., p. 37.

Buckmaster dão um tom “clássico” (“erudito”) à canção e o *moog sintetizador* executado por Diana Lewis atribuem um tom fúnebre à melodia, que de tão depressiva induz o ouvinte a ser convalescente com o sofrimento sugerido por seu autor e a passar alguns longos momentos de solidão perdida em pensamentos vazios de propósito, mas cheios de emoção.

Assim sendo, a companhia de Valerie parecia a coisa mais importante naquele momento para um Bernard que não conseguia muita satisfação com as coisas que estava fazendo e com as escolhas que estava tomando:

Eu passava muito tempo apenas fazendo nada, realmente. Eu fiquei desempregado por longos períodos entre vários empregos. Eu jogava muito bilhar e bebia muita cerveja, ficando fora a noite toda. Finalmente, eu cheguei a um ponto onde fazer nada simplesmente não me agradava. Eu tinha que fazer alguma coisa, alguma coisa que eu apreciava (“I spent a lot of time just doing nothing, really. I was out of work for long spells between various jobs. I was playing a lot of snooker and drinking a lot of beer, and staying out all night. Finally I got to a point where doing nothing just didn’t appeal to me. I had to do something, something that I enjoyed”).<sup>104</sup>

Mas o ano de 1967 iria mudar um pouco essa rotina “improdutiva” dele. Certo dia, sua mãe o chamou e pediu que ele lesse um jornal que ela tinha em mãos. Lá dizia: “Liberty procura talentos. Artistas, compositores, cantores e músicos para formar novos grupos”.<sup>105</sup> A princípio, o rapaz não entendeu direito a mensagem, mas dona Daphne tratou logo de sugerir que ele envia-se suas poesias para a gravadora. Nesse dia, ele preparou umas vinte, como a mãe tinha pedido, e colocou em um envelope para enviar no dia seguinte pelos correios.

Ao ir dormir, Bernie deixou as letras em cima de uma escrivadinha. Logo na manhã seguinte, seu irmão Tony o acordou às pressas para que ambos fossem ajudar o pai em algumas tarefas do sítio. Apressado, o rapaz não se ocupou em levar o pacote com suas poesias até a caixa postal. Como era de costume, sua mãe foi arrumar o quarto do filho e viu o envelope ainda no mesmo lugar: ela chegou a pensar que o rapaz tinha desistido da idéia e, quando ele retornou, ficou insistindo constantemente até que ele finalmente tomasse a atitude de enviá-las para Londres.

Depois de enviada, a correspondência chegaria à *Liberty Records*, mais especificamente às mãos de Ray Williams. O produtor musical tinha as poesias consigo e acabara de ver um jovem cantor reprovado no teste de sua gravadora por apenas

---

<sup>104</sup> SHAW, Greg. “Churn ‘Em Out Thick and Fast”. In: Op. Cit., p. 13.

<sup>105</sup> MOREIRA, Vera Lúcia. “VI”. In: Op. Cit., p. 55.

compor melodias. Ray deve ter sentido na hora que os dois se precisavam profissionalmente; então, ele decidiu entregar a Reg as letras de Bernard e ver no que aquilo iria resultar. Mal sabia ele que tinha juntado uma dupla que venderia mais de 300 milhões de discos no futuro: Elton John e Bernie Taupin. Uma história dessa junção será contada no próximo capítulo...

*“Pois o feno cresce e ‘Ei mãe, os jornais trazem alguma coisa boa? / Existem chances na vida para pequenos Cowboys Sujos / Ou eu deveria fazer meu caminho fora de casa na música”.*



**Imagem:** conjunto de imagens do encarte do disco *Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy*. Note, caro leitor, na imagem à sua direita com o título “Scraps”: nela contém um recorte do jornal *New Musical Express* onde foi publicado o anúncio da *Liberty Records* visto tanto por Elton quanto por Bernie. A presença do recorte no encarte do disco reforça a importância que a dupla dá ao anúncio enquanto responsável pelo encontro dos dois. **Fonte:** *Mini LP's Web Site*. **Disponível em:** <http://www.minilps.net/john-elton/captain-fantastic-brown-uicy-9109/booklets-cd-6528#bigpic>. **Acesso em:** 12 / 03 / 2010.

## **FAIXA II (CAPÍTULO II):**

### ***Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy (2): escrita de si, autobiografia ou relato autobiográfico?***

“Caio de cara em um parque de diversões / Chorando, Deus me enviou um irmão / Não um nariz sangrando para cair no Rock ‘n’ Roll (...) / Você pode ainda dizer ‘homo’ e todo mundo ri / Mas a piada está em você, você que nunca leu a canção” (“*Face down on a playground / Crying, God send me a brother / Not a bloody nose for Rock ‘n’ Roll (...) / You can still say ‘homo’ and everybody laughs / But the joke's on you, you never read the song*”).

Assim diziam estes versos da canção *Made In England*, no álbum homônimo composto pela dupla, em 1995. Parecia ser esse o sentimento que rodeava as vidas de Elton John e Bernie Taupin nos anos de 1967 e 1968, já que ninguém queria gravar suas músicas. Portanto, o intuito deste capítulo é simples, porém, fundamental: discutir se o álbum *Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy* seria uma escrita de si, uma autobiografia ou um relato autobiográfico, talvez um amálgama dos três, levando em consideração a construção da historicidade das vidas dos dois, sua relação com o contexto artístico-musical de fins da década de 1960 até meados da seguinte e a produção de um sentido de fama nesse ensejo. Discuto ainda mais um dos “tópicos” entre aqueles propostos por Sergio Vilas Boas no tocante à narrativa biográfica para entender como as “aparências” e os “modos de ser” de John/Taupin são informados de seus “íntimos” e entregues ao deleite de ouvintes ávidos para que esta “roupagem” possa ser esmiuçada.

## 1. Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy: emergem dois compositores

Estou dando continuidade à história iniciada no capítulo anterior para que as discussões acima possam ser “operacionalizadas”, como diria Michel de Certeau.<sup>1</sup> Tento dar sentido às teorias utilizadas e às teias discursivas que tentaram compor e produzir aquilo que se entende por Elton John e Bernie Taupin, de modo que uma nova teia possa ser lançada, vista, (re)vista e, quem sabe, (re)utilizada.

Relembro ao leitor que Reg Dwight tinha ido à *Liberty Records* para o teste de aptidão que o aceitaria ou o reprovava enquanto *músico de estúdio* da companhia. Foi ao *Regent Sound Studios*, localizado no endereço 4 *Denmark Street*, onde lhe perguntaram o que ele sabia fazer; a resposta, obviamente, foi a de que sabia compor melodias, mas que cantava pouco e não era bom em escrever letras. Após a resposta, solicitaram que tocasse cinco canções de artistas renomados ou composições originais de sua autoria: foi imediatamente reprovado após cantar cinco canções de Jim Reeves (o mesmo cantor do qual fazia covers na época do *Northwood Hills*), entre elas *I Love You Because*, *I Won't Forget You*, *He'll Have To Go* e *Mammy*. Os avaliadores da gravadora não estavam à procura deste tipo de música e sua única consolação foi o recebimento da carta do desconhecido de Lincolnshire.

*Bitter Fingers* rememora bem a reprovação: “*Aqueles velhos reacionários na Rua Denmark começam a rir / Aos olhos assombrados do pianista*”. Assim, após ter sido descartado no teste da *Liberty*, Reg não chegou muito animado em casa. Mais uma vez, ele não achava que tinha tido um bom desempenho na tentativa de ser bem sucedido no mundo da música. Mas nem tudo estava perdido, de fato. Meio desanimado, ele leu as letras do desconhecido e sua concepção foi mudando até que ele foi tomando gosto por aquilo, tendo idéias para musicá-las e até cantá-las.

Os dias iam passando e Reg conseguiu criar melodias para a maior parte delas. Ficou bastante empolgado. Disse Elton John, em 1991, que começou a “compor a música para elas sem nem mesmo ter conhecido Bernie. E compus várias. Eram letras e melodias bem inocentes, mas havia uma química e gostei disso. Nunca tinha composto com base em letras de outra pessoa, mas achei fácil de fazer”.<sup>2</sup> Escreveu para Bernie explicando como tinha recebido suas poesias, também perguntando se ele não poderia

---

<sup>1</sup> CERTEAU, Michel de. “A Operação Historiográfica”. In: *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Universitária, 1982, p.p. 65-111.

<sup>2</sup> UNIVERSAL Music Group International. *Two Rooms: celebrating the songs of Elton John and Bernie Taupin*. Universal Music Ltda. Rio de Janeiro, Brasil, 2005. 1 disco de vídeo digital (DVD) (124 min.).

enviar mais. O pedido foi atendido e logo chegariam mais cinquenta poemas à casa do jovem Dwight.

Nesse meio tempo, antes dos poemas chegarem, Reg retornou à *Liberty* para mostrar um pouco do trabalho a Ray Williams que se agradou do que ouviu, especialmente de uma canção intitulada “*Scarecrow*” (“*Espantalho*”), que nunca chegaria a ser gravada oficialmente. O produtor tratou logo de publicar algumas das canções pela *Gralto Music Company*, companhia publicitária musical coordenada pela banda The Hollies (o nome da companhia foi escolhido a partir dos nomes dos componentes da banda **G**raham Nash, **A**llan Clarke e **T**ony Hicks), afiliada à *This Music* (companhia comandada pelo filho de Dick James, Steve James). Também tratou de indicá-lo aos estúdios da *Northern Songs* (nome original da *Dick James Music*), assegurando ao rapaz que se ele conseguisse um espaço no local estaria a um passo da fama. Na *Gralto*, Reg reencontrou um velho conhecido da época em que trabalhou como *office-boy* na *Mills Music*: o agora engenheiro de som Caleb Quaye.

Quaye estranhou a chegada daquela figura exótica que usava óculos grandes e tinha passos desajeitados, já que havia conhecido um Reg mais rechonchudo no passado. Mas o rapaz fez com que ele o reconhecesse e disse que tinha sido indicado por Ray Williams para apresentar um material próprio. O engenheiro de som alertou ao pianista que havia um problema: disse ele que Dick James era uma figura muito séria, que não gostava de perder dinheiro e não iria achar nada bom que usassem os seus estúdios apenas como brincadeira. Reg entendeu a mensagem e afirmou que seu trabalho era sério. Quaye, então, promoveu uma relação *tática*<sup>3</sup> no cotidiano do rapaz daquele período: fez com que ele fosse regularmente à *Gralto* gravar *demos tape*<sup>4</sup>, com o intuito de que outros artistas as gravassem em álbuns e/ou *singles*, mas sem que ninguém (ou quase ninguém) soubesse daquilo, muito menos o próprio Dick James.

Enquanto isso, Reg continuava a tocar com a *Bluesology* (nem o pessoal da banda sabia de suas gravações “clandestinas”); “Eu estava fazendo todas essas coisas

---

<sup>3</sup> Penso no conceito a partir da lógica de Michel de Certeau para quem as *táticas do consumo* criam um *não-lugar* que tenta desautorizar o lugar de poder-saber-escrita de quem pensa ter o controle de determinada situação (no caso, a autoridade de Dick James); assim, as táticas “desenham as astúcias dos interesses outros e de desejos que não são nem determinados nem captados pelos sistemas onde se desenvolvem” para darem ao supostamente “fraco” a sensação de que “venceu” o “forte”, de que burlou a regra. Cf. CERTEAU, Michel de. “Introdução Geral”. In: *A Invenção do Cotidiano*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994 [Vol. 1: *Artes de Fazer*], p. 45.

<sup>4</sup> “Demos tapes” são versões originais de canções que servem para demonstrar as habilidades dos compositores aos engenheiros de som e produtores musicais. Geralmente, não há nenhuma produção em estúdio bem elaborada e tudo é feito apenas com alguns instrumentos para que as canções sejam gravadas em álbuns (e melhor acabadas) posteriormente, quando aceitas pelas gravadoras.

sem que eles soubessem porque eu não queria desistir de uma renda fixa até que eu encontrasse uma alternativa. Então entre apresentações eu estava por lá fazendo demos. Era apenas Caleb e eu. Dick James não sabia de nada do que estava acontecendo” (“I was doing all these things behind their backs because I didn’t want to give up a steady income until I’d sorted out an alternative. So between gigs I was up there making demos. It was just Caleb and me. Dick James didn’t know what was going on at all”).<sup>5</sup>

Reg também continuava a receber cartas de Bernie com mais letras. A dupla passou seis meses compondo apenas por carta, sem nunca terem se visto ou mesmo telefonado um para o outro; simplesmente um mandava a letra e o outro compunha a melodia. Reg “chegava a pensar que ele fosse um fantasma ou criação de sua imaginação, pois tudo parecia muito irreal”.<sup>6</sup>

No outono britânico de 1967, Ray Williams apresentaria Bernie a Reg pessoalmente. O rapaz de Lincolnshire tinha resolvido ir a Londres conhecer o músico que estava trabalhando com suas poesias. Estava hospedado na casa dos tios Henry e Tati, em Putney, e tinha ido conhecer a *Liberty*. Por coincidência, ao que parece, o cantor tinha acabado de sair de uma sessão de gravações e Ray o apresentou a seu letrista, que estava acuado em um canto, esperando sentado em uma cadeira. Para Reg, Bernie pareceu um tanto “verde”, “sem jeito”, mas o convidou para tomar café no *Lancaster Grill*, localizado na *Tottenham Court Road*, próximo à *Denmark Street*. Eles conversaram bastante, trocaram idéias, contaram um pouco de suas trajetórias; mesmo com o número imenso de letras que Taupin já havia enviado, apenas vinte tinham ganhado melodias, o que já se pode considerar algo significativo para duas pessoas que nem se conheciam. Decidiram duas coisas importantes naquele dia: uma é que iriam se firmar enquanto uma dupla de compositores; a outra é que Bernie, que estava hospedado na casa dos tios, deveria se mudar de vez para a cidade e Reg sugeriu que o recém-conhecido viesse morar com ele, sua mãe e seu padrasto...

A mãe de Reg, Sheila, lembra quando o filho a informou que tinha convidado uma pessoa para vir morar com eles: “Elton disse que conhecera um rapaz chamado Bernie Taupin que morava em Lincolnshire, que queria compor com ele, pois pareciam se dar bem e como não tinha onde morar, ‘mãe, queria que ele ficasse conosco’.

---

<sup>5</sup> CHARLESWORTH, Chris. *Elton John*. London: Bobcat Books, 1986, p. 15.

<sup>6</sup> MOREIRA, Vera Lúcia. “VI”. In: *Torre de Babel: a vida de Elton John e Bernie Taupin*. São Paulo: Xisma Editora, 1986, p. 67.

Respondi: ‘onde você acha que ele ficará aqui?’”.<sup>7</sup> A resposta foi simples e direta: Bernie dividiu o quarto com Reg e, como só havia espaço para uma cama, tiveram que comprar um beliche; não havia muito espaço no local, já que seu dono colecionava muitos discos, revistas em quadrinhos e roupas. Por isso, Bernie passava a maior parte do tempo no quintal do condomínio, sentado e tentando escrever como se estivesse no campo; “Bernie era um pensador, uma pessoa muito quieta. Ele adorava ficar sentado nas árvores, do lado de fora. Havia árvores do lado de fora da nossa casa ou ao lado do apartamento em que morávamos e Bernie subia nelas e escrevia as letras”, lembrou Sheila em 1991.<sup>8</sup>

### ***Writing: a construção de um amor fraternal***

O ano de 1967 foi o início de uma amizade que dura, até hoje, se prolongando por mais de quarenta e quatro anos! Apesar da proximidade e da rápida admiração que tiveram um pelo outro, eles afirmam que nunca compuseram juntos, que em raríssimas vezes sentaram para pensar um tema musical ou o modo como uma canção deveria ser conduzida. Construíram um mito acerca de seu modo de produzir que até hoje se perpetua como algo “extraordinário”, como meio bastante singular e incomum a outros compositores. “Nunca compusemos uma canção juntos, em um mesmo lugar, o que ainda é verdade. E é extraordinário nunca termos trabalhado juntos, estando no mesmo lugar. É incrível. A maioria dos compositores não faz assim”.<sup>9</sup>

Da ida de Bernie para Londres para morar com a família de Reg até eles se mudarem para a *29 Furlong Road*, em Islington, passaram-se pouco mais de cinco meses. Em julho, Taupin se mudou para o condomínio *Frome Court*, onde Reg morava com a família, e em janeiro do ano seguinte já tinham se mudado para o novo endereço, já que este último colecionava coisas demais e o espaço de um quarto não dava mais para suportá-los. Alugaram o apartamento, ficaram em quartos separados, e assim passaram a compor. Em 1975, na revista *Time Newsmagazine*, isso seria enfatizado:

---

<sup>7</sup> UNIVERSAL Music Group International. *Two Rooms: celebrating the songs of Elton John and Bernie Taupin*. Universal Music Ltda. Rio de Janeiro, Brasil, 2005. 1 disco de vídeo digital (DVD) (124 min.).

<sup>8</sup> Idem.

<sup>9</sup> Idem. Gostaria de informar ao leitor, a partir da lembrança de David Buckley, que na segunda metade da década de 1960, “em uma época em que a maioria das canções começavam [sic] a ser compostas pela melodia, com a letra adicionada depois, Keith Reid, do Procol Harum, escreveu a letra primeiro para depois ser acrescentada a melodia. Surgia a possibilidade para que letristas inteligentes e eruditos, e até mesmo poetas, se tornassem parte do mundo pop”. Cf. BUCKLEY, David. “Dificilmente Um Herói”. In: *Elton John: a biografia*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2011, p. 49.

Elton e Bernie admitiram de cara que o que um podia fazer o outro não podia. Eles compraram um beliche e alugaram um apartamento juntos em Islington, numa parte suja da zona Norte de Londres, onde eles notavelmente aperfeiçoaram métodos de trabalho em conjunto sem atrito. “É tão simples”, diz Taupin. “Bernie escreve letras. Bernie dá as letras para Elton. Elton escreve a canção. Elton toca para Bernie. Isso soa indiferente, mas não é”. Esse processo toma apenas uma hora de Bernie para escrever as palavras e metade desse tempo a Elton para pô-las em música. Ainda que eles possam jogar fora, eles nunca revisam. (“Elton and Bernie recognized at once that each could do what the other could not. They bought a bunk bed and rented digs together in Islington, a grimy section of North London, where they perfected remarkably friction-free methods of collaborating. ‘It’s so simple’, says Taupin. Bernie writes lyrics. Bernie gives lyrics to Elton. Elton writes an hour to write the words and Elton about half that time to set them to music. Though they may throw away, they never revise.”).<sup>10</sup>

Elton mencionou certa vez, na *Jackie*, revista inglesa voltada ao público adolescente, em 1969, que acreditava que ele e Taupin eram praticamente os únicos compositores a trabalharem daquela maneira, um fazendo a letra e o outro a melodia, independentemente, mesmo que fossem tão próximos e o propósito do trabalho fosse a junção de ambas as partes. Disse ele que com a exceção de Keith Reid e Gary Brooker (da banda britânica de rock progressivo *Procol Harum*), não conhecia ninguém que trabalhasse com a mesma fórmula. Levando-se em consideração o vasto conhecimento musical que ele já carregava desde aquela época, não é difícil acreditar.<sup>11</sup>

Dick Tatham & Tony Jasper consideraram a maneira como ambos compõem uma atividade possível de ser realizada apenas por “gênios”. Para eles, compor uma canção em menos de meia-hora que venha a ser um grande sucesso e que se torne objeto de desejo por parte de milhões de pessoas só poderia ter sido feita por pessoas com essa propensão prodigalidade. “Se você consegue compor a música para uma canção a qual irá chamar a atenção de milhões em trinta minutos, há apenas uma palavra que descreva isto: gênio. Mas isso não é para negar o talento do homem que escreveu as palavras em primeiro plano” (“If you can write music for a song which will appeal to millions in 30 minutes, there is only one word to describe it: genius. But that is not to deny the talent of the man who wrote the words in the first place”).<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> DONOVAN, Hedley. “Rock’s Captain Fantastic”. In: *Time News magazine*, July 7th. New York: Rockefeller Center, 1975, p. 42.

<sup>11</sup> “Eles viveram juntos, eles compunham música juntos, e eles trabalharam duro para se estabelecerem em um dos negócios mais competitivos do planeta” (“They lived together, they wrote music together, and they worked hard to establish themselves in one of the most competitive businesses on the planet”). Cf. “His Hobby’s a Prickly Subject”. In: *Jackie Magazine*. London, 1969. Apud. BEGO, Mark. “The Songwriting Years”. In: *Elton John: The Bitch Is Back*. Beverly Hills, CA: Phoenix Books, 2009, p. 35.

<sup>12</sup> JASPER, Tony & TATHAM, Dick. “Bernie And Elton”. In: *Elton John*. Hong Kong, China: Phoebus Publishing Company Limited, 1975/1976, p. 48.

Bernie, antes de enviar a carta para a *Liberty*, nunca tinha escrito nada em forma de letra de música. Todos eram poemas longos, sem estrofes, muito menos refrões, que traçaram narrativas ou tentavam contar uma história sem uma linearidade definida. A grande intervenção de Reg na maneira como o amigo passou a escrever foi a de pedir para que ele tentasse construir estrofes de modo que suas melodias pudessem ser elaboradas como uma canção popular. O próprio Elton John viria a considerar posteriormente que, apesar de ter tido facilidade em musicar os primeiros textos de Taupin, não era tão fácil organizá-los em melodias simétricas e/ou sincronizadas porque ele não escrevia nada na estrutura de uma letra de música e Reg é quem passava a definir o que viria a ser refrão e o que não. É justamente esta reformulação que vejo no disco *Captain Fantastic...*: mesmo após oito anos trabalhando juntos, em 1975, Bernie não conseguia contar uma história linear (mesmo que seu intuito tenha sido este) e Elton é quem define o que vem a ser refrão e o que é estrofe comum. Pouco mudou nesse processo desde 1967, quando se encontraram, até os dias atuais, em 2010, quando lançaram seu álbum mais recente, intitulado *The Union*, que conta com a participação do cantor e pianista norte-americano Leon Russell:

Uma das chaves para o sucesso de Bernie Taupin como um compositor era o fato de que cada canção parecia contar uma história ou esboçava liricamente uma vinheta ou um cenário. Se ele estava escrevendo sobre emoções ou eventos, suas palavras levavam o leitor ou o ouvinte a uma viagem. “Eu adentrei em longos poemas narrativos, Coleridge e coisas do tipo, na maneira como outros jovens adentravam na música pop... Eu amava histórias. Escrever uma história e colocá-la em música, eu achava que isso era maravilhoso. Então eu fiquei obcecado com a Americana, e daí em diante era uma progressão natural para a música country e para pessoas como Woody Guthrie que documentavam a vida social americana,” ele explica (“One of the keys to Bernie Taupin’s success as a songwriter was the fact that every song seemed to tell a story or lyrically sketched out a vignette or a scenario. Whether he was writing about emotions or events, his words took the reader or the listener on a voyage. ‘I got into long, narrative poetry, Coleridge and stuff like that, the way other young people got into pop music... I loved stories. To write a story and put it to music, I thought that was wonderful. Then I got obsessed with Americana, and from there it was a natural progression to country music and people like Woody Guthrie who documented American social life,’ he explains”).<sup>13</sup>

Já Greg Shaw acredita que se Reg fosse do tipo de músico que acreditasse que para uma obra ser bem recebida fosse necessário haver algum tipo de lógica produtiva, seqüência linear ou estrutural-estética ou até mesmo certa “sensitividade artística”, a parceria da dupla nunca teria dado certo. Para ele, é justamente o caráter efêmero que

---

<sup>13</sup> BEGO, Mark. “The Songwriting Years”. In: Op. Cit., p. 33.

Elton John atribuiu à sua música que fez com que Bernie tivesse carta branca para escrever sobre o que bem entendesse. Se ele escreve sobre a *Americana*, sobre grupos indígenas, sobre a velhice, sobre a morte, sobre o estrelato, sobre sexualidade ou sobre drogas, essa tarefa é responsabilidade de Bernie e, na lógica do trabalho dos dois, Elton não interfere em praticamente nada. Uma vez ou outra, como em *Daniel*, de 1973, e como em *Holiday Inn*, de 1971, uma estrofe da versão final da música foi cortada, já que aos olhos de Elton sua presença deixaria ambas as canções muito longas. Shaw resume dessa maneira os bons frutos do trabalho em conjunto de John/Taupin:

uma harmonia como esta nunca poderia ter funcionado se Elton tivesse sido o típico cantor 'sensitivo' que restringisse as reflexões de seu material em sua vida, no conflito, na hemorragia da alma e revelasse dolorosamente o mundo. Mas o estilo de escrita não linear, não seqüencial de Bernie encontra uma perfeita expressão na persona de Elton John, quer seja em sua interpretação de uma letra que era obviamente significativa, quer na justaposição aprazível de uma letra nebulosa e obscura com um arranjo sério e uma elocução dramática. Sua parceria é tão simbiótica que, no fim, afronta análises ordinárias. Nenhum deles poderia, ou deveria, existir sem o outro ("an arrangement like this could never have worked had Elton been the typical 'sensitive' singer who confined his material reflections on his life, torn, bleeding from the soul and revealed painfully to the world. But Bernie's non-linear, non-sequitur style of writing found perfect expression in the persona of Elton John, whether in his interpretation of a lyric that was obviously meaningful, or in the delightful juxtaposition of a nebulous, obscure lyric with a serious arrangement and dramatic delivery. Theirs is a partnership so symbiotic that, in the end, it defies ordinary analysis. Neither could, or would, exist without the other").<sup>14</sup>

Um grande exemplo, portanto, de como Elton John interferiu diretamente na maneira como uma letra de Bernie foi assimilada pelo público. Na balada *Daniel*, do álbum *Don't Shoot Me, I'm Only The Piano Player*, de 1973, Bernie procura homenagear aqueles veteranos das frentes de batalhas da *Guerra do Vietnã* que conseguiram voltar vivos para casa; como ele próprio disse

"Daniel" foi talvez a música mais incompreendida que já compusemos. Eu estava lendo a "Newsweek" um dia, na cama, tarde da noite e havia uma história sobre um cara que voltou para uma cidadezinha no Texas... e voltou aleijado... Acho que na ofensiva do Tet, ou algo parecido. E queriam fazer dele um herói. Insistiram que fosse um herói, mas ele não queria. Só queria voltar para casa, para a fazenda, voltar à vida que levava antes de partir. Eu a desenvolvi a partir daí. E como tudo que escrevo, acabei sendo bastante

---

<sup>14</sup> SHAW, Greg. "Churn 'Em Out Thick And Fast". In: *Elton John: a biography in words and pictures*. USA: Chappell & Co., Inc., 1976, p. 18. Gostaria de aproveitar o ensejo e explicar o termo *Americana*, exposto no parágrafo imediatamente anterior à citação: entende-se do termo a junção e a consolidação de uma série de literaturas, histórias e etnografias que se referem à cultura tradicional norte-americana, geralmente ao "Velho Oeste" e às narrativas sobre a História dos Estados Unidos no século XIX.

esotérico. Mas eu só queria escrever algo em solidariedade às pessoas que voltaram para casa... E a minha idéia era vê-lo desaparecendo e dizendo “sabe, eu só quero ir embora daqui”. Era supostamente cantada por seu irmão, sabe, que o viu partir.<sup>15</sup>

Mas há uma ressalva: a letra da canção não deixa claro que este seja seu tema. Inclusive, ela “já foi interpretada como hino gay e rixa familiar”, de acordo com o letrista. Mas a “culpa” disso acontecer foi de Elton: a opção de retirar a última estrofe acabou por abrir espaços para interpretações que fugiam à intenção original da autoria. Nesta, Daniel voltaria do Vietnã, cego, e ao chegar de volta ao Texas, nos Estados Unidos, se sentiria perturbado com toda a algazarra em torno de seu “prestígio” enquanto herói de guerra que conseguiu retornar para casa. Se para ele a cegueira ocasionada pela batalha era motivo de dor, sofrimento e repulsa, para a sua nação natal era motivo de orgulho e clamor. Celebrado e referenciado, Daniel passaria a ser elogiado por algo do qual ele não se vangloriava. Nenhuma das condecorações militares que viesse a receber o faria ter sua vida antiga de volta ou mesmo a enxergar novamente. Para ele, o único local de paz, refúgio e conforto seria a Espanha, país no qual ele passaria a residir a partir de então:

*Daniel is travelling tonight on a plane*  
(Daniel está viajando hoje à noite em um avião)  
*I can see the red tail lights heading for Spain*  
(Eu posso ver os feixes de luzes vermelhas indo a direção da Espanha)  
*Oh and I can see Daniel waving goodbye*  
(Oh, e eu posso ver Daniel acenando um adeus)  
*God it looks like Daniel, must be the clouds in my eyes*  
(Deus e parece com Daniel, mas devem ser as nuvens em meus olhos)

*They say Spain is pretty though I've never been*  
(Dizem que a Espanha é linda apesar de eu nunca ter ido lá)  
*Well Daniel says it's the best place that he's ever seen*  
(Bem, Daniel diz que é o melhor lugar que ele já viu)  
*Oh and he should know, he's been there enough*  
(Oh, e deve saber mesmo já que já estive lá por tantas vezes)  
*Lord I miss Daniel, oh I miss him so much*  
(Senhor, eu perdi Daniel, oh eu o perdi de vez)

*Chorus (Refrão):*

*Oh, oh, oh Daniel my brother you are older than me*  
(Oh, oh, oh Daniel meu irmão, você é mais velho que eu)  
*Do you still feel the pain of the scars that won't heal?*  
(Você ainda sente as dores dos ferimentos que não cicatrizaram?)  
*Your eyes have died but you see more than I*  
(Seus olhos podem ter morrido, mas você ainda vê bem mais que eu)

---

<sup>15</sup> UNIVERSAL Music Group International, Op. Cit., 2005.

*Daniel you're a star in the face of the sky*  
(Daniel você é uma estrela na face do céu)

A melodia composta por Elton é bastante leve, com base rítmica feita pelo violão acústico de Davey Johnstone, tendo como suporte técnico o  *sintetizador* tocado por Ken Scott. Como uma daquelas canções que se canta em acampamentos onde várias pessoas estão reunidas, com um apelo  *folk* mesmo sendo  *pop*,  *Daniel* parece acompanhar o sentimento de dor e perda daqueles que foram até o Extremo Oriente lutar por ideais políticos nacionais e voltaram para casa mutilados. De arranjos simples, a canção parece ter a fórmula da indústria cultural: lenta, curta e de fácil assimilação, ela demonstra o quanto a intervenção do cantor em tentar transformá-la em algo de “fácil assimilação” levou a uma transformação do sentido da canção. Algo incomum na parceria, já que um não costuma interferir no trabalho do outro.

O próprio Taupin reconhece a responsabilidade de sua atividade em conjunto com o amigo: quando elabora uma letra e quando tenta interpretar algo para Elton, diz ele, “é muito importante não colocar uma grande mensagem em suas mãos, pois estou colocando palavras em sua boca e é muito importante não passar meus sentimentos mais profundos para ele. Então, de certo modo, às vezes tenho de escondê-los um pouco”.<sup>16</sup> Essa “separação” de atividades supõe duas interpretações: a) a primeira é a que Taupin é o grande responsável pelas idéias, pelos temas e pelas palavras que dão sentido lírico às canções, demonstrando os sentimentos que os versos apresentam; b) a segunda é que John é a válvula por onde essas palavras vão atingir um âmago massivo, um apelo comercial e a simpatia do grande público, sugerindo que sua função restringe-se a tentar expressar melodicamente as letras de uma pessoa bastante diferente dele, ou seja, transformar as idéias de seu melhor amigo em canções de sucesso.

Toda a “mística” criada em torno na maneira como a parceria funciona pode nos levar a duas discussões: a primeira, de cunho  *biográfico*, se sustenta na problematização do terceiro dos seis tópicos propostos por Sergio Vilas Boas, na obra  *Biografismo*, que diz respeito à alusão a uma pretensa  *extraordinariedade* dos sujeitos biografados; a segunda, de cunho filosófico, refere-se à questão da constituição de uma relação de amizade pautada pela  *diferença*, nos termos de Michel Foucault. Gostaria de pedir licença ao leitor para traçar algumas considerações sobre ambas as temáticas.

---

<sup>16</sup> Idem.

Boas sugere de antemão que os biógrafos deixem de perceber seus biografados como pessoas “anormais”, “magníficas”, “geniais” ou como deuses em carne e osso que vieram do Olimpo a mando das forças divinas supremas para ensinarem aos “meros mortais” como se deve proceder com a difícil arte da vida. Alertando, excitando e orientando nas maneiras de lidar com a trajetória mortal, os “extraordinários” (tradicionalmente, os únicos dignos de biografia) personificariam “o que há de sublime e repugnante na arte de viver”.<sup>17</sup> Convencionou-se, na cultura ocidental, que os grandes homens já nascem possuindo várias características necessárias ao alcance do sucesso e que vivem aperfeiçoando suas habilidades e assimilando outras tantas. Nesse percurso, elas estariam plantando os frutos para o triunfo pessoal e profissional e, sem muitas surpresas, alcançariam a meta naturalmente pré-estabelecida.

O autor ainda incita a pensarmos o quanto os biógrafos, dentre eles os mais tradicionais (hagiógrafos ou não) ou mesmo um sem número de contemporâneos, reascendem essa postura e continuam a acreditar que só seria possível perceber e compreender as pessoas biografadas no âmbito da/o “carreira/trabalho, ou seja, nós os vemos como uma suposição, embora pareçam muito concretos. É como se só ações concretas gerassem resultados concretos; é com se o biógrafo tivesse enfiado no cérebro de seu biografado uma espécie de software, o software da previsão”.<sup>18</sup>

A metáfora do *software* é bastante relevante: demonstra que há, geralmente, um direcionamento dado pelos biógrafos às narrativas das vidas dos sujeitos biografados. São os acontecimentos, a rigor, considerados “relevantes”, os feitos que contribuíram para o desenvolvimento de determinada área do conhecimento humano, a genialidade *realizadora* que possibilitou a criação-invenção de um novo domínio do saber, a *maestria* que permitiu a um indivíduo contribuir para a evolução técnica de determinado domínio complexo, a exploração *introspectiva* e intelectual da vida humana de modo que grandes experiências pessoais se tornem universais ou a *influência* que sua maestria, sua genialidade e/ou sua introspecção tiveram na definição dos rumos que outras pessoas, ou mesmo que uma sociedade inteira, passaram a trilhar para suas existências.<sup>19</sup> A partir destes quadros conceituais são elaboradas muitas das biografias modernas.

---

<sup>17</sup> BOAS, Sérgio Vilas. “Extraordinariedade”. In: *Biografismo: reflexões sobre as escritas da vida*. São Paulo: Editora UNESP, 2008, p. 129.

<sup>18</sup> Ibidem, p.p. 148-149.

<sup>19</sup> Efetuando uma leitura bastante crítica da obra *Mentes Extraordinárias*, de autoria do neurologista norte-americano Howard Gardner, Boas desconfia da idéia de que a “genialidade” seria “fruto da

Boas sugere que o biógrafo percorra outro caminho: que ele trilhe o mundo das experiências comuns, do cotidiano, dos acontecimentos “banais”; aconselha que se pense no biografado como alguém *humano* passível de erros, suscetível a acidentes, falhas e a desvirtudes. Não pensá-lo apenas como um ser que consegue sozinho e de modo independente construir os pilares de seu coliseu ou empilhar as rochas que dão sustentação a seu próprio Monte Olimpo, determinando seu próprio universo consagrador. Por isso, diz ele, “defendo que o biógrafo apresente facetas diversas de seu herói, e não apenas a extraordinária carreira”. E completa:

sugiro voltar os olhos e os sentidos também para os coadjuvantes, os co-autores da obra da pessoa em foco. Mesmo que o protagonista tenha atendido a seu chamado íntimo, mesmo que esteja movido por ideais coletivos não-egóicos, mesmo que seu repertório seja humanista, mesmo que seu comportamento apresente traços provavelmente ideais para enfrentar a aventura, mesmo que... Não importa. O fato é que uma pessoa não é, não foi, não poderá ser um simples *self-made* nascido com o gene da vitória.<sup>20</sup>

É desse modo que tento olhar para as vidas de Elton John e Bernie Taupin, escolhendo estudar o disco autobiográfico *Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy*. Eles compunham, em 1975, a dupla de compositores “mais famosa do mundo” (como veremos no quarto capítulo) e nem por isso contaram suas próprias histórias de vida escolhendo os acontecimentos que pudessem, por ventura, elevá-los à categoria de “gênios” da criatividade inata e inerte da música massiva e popular. Escolheram, ao contrário, os momentos de dor, de esforço, de perdas, de tropeços e infortúnios; quiseram se abrir para o mundo com uma das portas mais delicadas: a do fracasso. Não à toa eles disseram na faixa-título do disco que não sabiam por quantas vezes tinham “jogado a toalha”, pensando não ser mais possível o sucesso. Continuaram, dependeram dos “amigos e das mãos guadoras que nos encaminharam para o rumo certo em nossos anos iniciais” (“friends, and the guiding hands that steered us the right way in our early

---

dinâmica de três elementos: a *pessoa* com seus talentos; a esfera – ou *domínio* – na qual a obra é realizada; e os julgamentos expedidos pelo *campo* de juízes circundantes”. O autor acredita que Gardner é deveras determinista ao traçar quatro formas em que a “extraordinariedade” se expressaria, a saber: o *mestre*, exemplificado em Wolfgang Amadeus Mozart, que domina facilmente as habilidades necessárias para proceder com uma prática (artística ou científica) pré-estabelecida; o *realizador*, que, ao dominar práticas e campos do saber já existentes, se empenha em criar um domínio novo e “revolucionário” para a sociedade, ao exemplo dado de Sigmund Freud ou Charles Darwin; o *criador introspectivo*, que possui uma maestria na arte de explorar os elementos da vida cotidiana e íntima, propondo construir novas maneiras de agir da consciência humana universal, a exemplo de Virginia Woolf; e, por fim, o *influenciador*, que exerce impecavelmente sua liderança (política ou intelectual) para guiar as massas, persuadindo-as a prosseguir por determinados percursos e a tomar determinadas escolhas a partir de um enfoque ideológico, a exemplo de Mahatma Gandhi ou Karl Marx. Cf. *Ibidem*, p.p. 127-128.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 152.

years”), como aparece na dedicatória do encarte do álbum, para se manterem acesos na vontade de crescer na vida e de apresentarem-se para os outros como o fizeram, conquistando o direito de serem vistos como os artistas mundialmente famosos que são.

A amizade dos dois é bastante fraternal: a proximidade que construíram não é vista em qualquer esquina, não é compartilhada por muitas pessoas, supõe uma singularidade. Confiança, confiança e respeito poderiam defini-la, mas ela não foi apenas isso; foi a complacência e a admissão de que os dois eram (e ainda são) bastante diferentes entre si e o respeito a essa diferença foi a chave para que esse sentimento fraternal que nasceu em 1967 perdurasse, renovando-se constantemente, durando até os dias de hoje.

Esse tipo de amizade corresponde à “ética negativa” proposta por Michel Foucault. Muitas pessoas se assustam com o pensamento deste filósofo quando ele diz que a ética de um sentimento como esse é “negativa”; mas, se prestarmos atenção, vamos entender o quanto ela é válida e o quanto é corriqueira nas relações e nos laços que se traçam entre pessoas que não compartilham de um parentesco ou de uma linhagem familiar quaisquer. Elton John (ou ainda Reg como queiram) e Bernie Taupin construíram uma afetividade para si que não se regula nas convenções traçadas para a amizade: não se pautam no *ágape* cristão de caridade, auto-sacrifício e perdão, nem se mantêm na exteriorização e no devir do *eros*, remetendo-se mais aparentemente com a *philia* fraternal, abandonada enquanto costume após o apogeu da cristandade na cultura ocidental.

Para Foucault, a amizade é “uma forma de transgressão”, é a possibilidade de desvirtuar as convenções que a ética e a moral cristãs constituíram para a mesma enquanto algo a ser evitado; ser amigo de alguém antes de se entregar a Deus constituiria, para um pensador medieval como Santo Agostinho, por exemplo, um “egoísmo” pecaminoso que tenderia à entrega do indivíduo aos impulsos “mundanos” e aos “repugnantes” desvios sexuais. Assim, para a concepção cristã, rejeita-se a *philia* por ela supor um “caráter egoísta e instrumental, ao passo que o *ágape* representa a amizade verdadeira, por não manifestar uma atração interpessoal. A amizade natural, isto é, a atração individual, não é uma virtude, porque se baseia em valores efêmeros e terrenos”.<sup>21</sup> A *philia* seria uma virtude se estivesse em harmonia com o amor de Deus e com a submissão à ordem e ao poder da Igreja.

---

<sup>21</sup> ORTEGA, Francisco. “Ética e Política da Amizade”. In: *Amizade e Estética da Existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999, p. 164.

Diferentemente da lógica cristã, era (e, de certo modo, ainda é) essa a amizade constituída entre Reg e Bernie: a *distância* que os separa e a *diferença* que os une. Apesar de estarem sempre próximos, demarcavam uma fronteira que tentava delinear os desejos, as angústias e as escolhas de ambos; enquanto Reg vivia e dividia suas atenções entre as gravações na *Denmark Street*, as excursões com a *Bluesology* e o seu próprio aperfeiçoamento pessoal como músico, Bernie lia incontáveis livros, escrevia sem parar e andava pelas ruas de Pinner em busca de inspirações que o fizessem transpô-las em seus escritos. Quando estavam juntos, na mesma residência, um ficava no quarto e o outro na sala, um escrevendo e o outro compondo melodias; não passavam todo o tempo tão próximos e mantinham a distância suficiente para que, quando se vissem novamente, um novo prazer se tornasse possível sem saturação ou mesmice. Viam-se todos os dias, mas administravam sua afinidade de modo que não fosse aberta uma brecha para o cansaço e uma possível separação. Falar de amizade à ótica de John/Taupin é falar de pluralidade, “multiplicidade, intensidade, experimentação, desterritorialização”.<sup>22</sup>

Por repetidas vezes Elton falou que adorou Bernie “de imediato”. Sentiu nele a necessidade que mais o atormentava em 1967: a falta de uma pessoa que o fizesse saber o que é ser espontâneo, sentindo-se confortável; enquanto Reg Dwight, ele não conseguia se dar bem com as pessoas, vivia mal-humorado, com raiva de tudo. Achava-se deprimido e sem muitas perspectivas. Bernie foi, de acordo com ele, a primeira pessoa que o fez sentir o quanto é importante ter amigos para com quem compartilhar os desejos, os anseios, as angústias, os orgulhos e os medos. “Era como o irmão que nunca tive”, disse ele certa vez, apesar de ter outros quatro irmãos por parte de pai.

Algo há de ser explicado, no entanto, no que diz respeito ao modo como Foucault pensa a amizade e na maneira como John/Taupin constituíram esse sentimento sobre eles mesmos: o filósofo propôs uma rejunção entre *philia* e *eros*, uma recuperação dessa estilística da existência, em que a amizade possa ser compartilhada a partir dos impulsos e das preferências sexuais, algo que foi (como já dito) sendo gradualmente negado desde a Antiguidade. Isso não significa que Foucault quisesse que toda a relação de amizade dependesse de uma pragmática sexual, mas que suas hierarquias,

---

<sup>22</sup> Ibidem, p. 157.

desigualdades, compartilhamentos e necessidades se pautassem em “um modo de vida improvável”, baseada no que ele chamou de “*ascese homossexual*”.<sup>23</sup>

Falar nesses termos não supõe sugerir que toda amizade tenha que se consolidar na prática homossexual, nem que essa seja a melhor maneira de se vincular afetivamente a um amigo (o *eros* não é necessário para que isto aconteça). Significa aceitar que o “jeito de ser” homossexual trouxe consigo a possibilidade de transgredir as maneiras tradicionais de se firmar um “pacto” de amizade. Para o filósofo, concebida de modo estritamente individual (apenas entre aqueles que selam tal “pacto”), a amizade se constituiria como variável e multiforme, de modo que “cada indivíduo deve formar sua própria ética; a ética da amizade prepara o caminho para a criação de formas de vida, sem prescrever um modo de existência como correto”, o que atingiria toda e qualquer pessoa, grupo ou preferência sexual: a heterossexualidade (vista como “normal”) também deveria aderir à dimensão ético-transgressiva que se constitui “na recusa das formas impostas de relacionamento e de subjetividade”.<sup>24</sup>

Foi o que ambos fizeram. A partir de uma *necessidade* profissional mútua, do *interesse* em arriscar a sorte com o anúncio da *Liberty Records*, com a *ambição* de obter sucesso artístico para mudar suas condições sociais, eles se uniram, firmaram uma parceria, partilharam da expectativa de ter seu trabalho reconhecido, o que os tornou cada vez mais unidos, seguros de que aquela relação os sustentava. E para isso se utilizaram de premissas que parecem, à primeira vista, não compatíveis com a idéia de amizade tradicionalmente instituída, ou seja, não compatível com o *ágape* cristão, já que do interesse pessoal e da ambição surgiu um sentimento honesto e carinhoso. Da habilidade dos dois e do complemento que um representou para o outro, eles amadureceram sua amizade e criaram um laço que garantiu sua proximidade mesmo na distância de suas concepções de vida. Disse Elton, em 1976, que no apartamento que compartilharam em Islington,

quando nós vivemos juntos, ele me dava letras e eu ia para a sala ao lado e tocava. Eu nunca poderia compor minhas canções com ele na sala. Eu ficaria embaraçado. Ele nunca sentou no banquinho do piano próximo a mim e disse “*Bem, eu não gosto disto ou daquilo*”. Às vezes ele dizia, “*Bem, aquela saiu diferente do que eu imaginei para ela*”. Ele tem ficado constantemente surpreso com o jeito como as canções saíram. Mas eu confio as letras apenas a ele (“when we lived together, he'd give me lyrics and I'd

---

<sup>23</sup> ESPAÇO Michel Foucault. “Da Amizade como Modo de Vida”. Entrevista de Michel Foucault a R. de Ceccaty, J. Danet e J. Le Bitoux, publicada no jornal *Gai Pied*, nº 25, abril de 1981, pp. 38-39. **Disponível em:** <http://vsites.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/amizade.pdf>. **Acesso em:** 24 / 01 / 2011.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p.p. 167 & 170.

go into the next room and play. I could never do my songs with him in the room. I'd be embarrassed. He's never sat down on the piano stool next to me and said, "Well, I don't like this or that." Sometimes he'd say, "Well, that came out different than I imagined it." He's been constantly surprised at how songs turn out. But I just leave the lyrics to him").<sup>25</sup>

Assim sendo, o estopim para que essa amizade se solidificasse foi a urgência da consolidação da parceria musical, de modo que a persistência e firmação do método de trabalho possibilitou a descoberta dessa “afinidade natural” de seu relacionamento. No caso em questão, como almejou Foucault, a *philia* prevaleceu sobre o *ágape*, mas não foi possível que a ela o *eros* se unisse. Elton apaixonou-se por Bernie, e vice-versa, mas de um modo fraternal, pois

nós nos dávamos bem. Ele era tímido, e eu também... e nos tornamos amigos rapidamente. (...) Não foi sexual, não foi físico, mas foi muito emocional e afetuoso. Ele foi o primeiro amigo de verdade que tive quanto à outra pessoa. Nós nos tornamos melhores amigos e permanecemos assim até hoje [na oportunidade do depoimento, em 1991]. Mesmo que passemos meses sem nos falar, ele continua em minha vida e vice-versa. Ele mora no meu coração e sempre estará lá.

O debate aqui apresentado acerca da amizade se faz necessário porque no álbum *Captain Fantastic...* há, pelo menos, quatro canções que, direta ou indiretamente, abordam a temática a partir da maneira como eles se conheceram, do método de composição do qual passaram a se valer e das sessões de gravação nos estúdios da *Dick James Music*. A primeira que eu gostaria de apresentar é a oitava canção do disco, intitulada *Writing* (“*Compondo*”) que, como o próprio nome diz, traça uma relação substancial e crucial entre a habilidade de compor, a consolidação da amizade e o compartilhamento das atividades e dos desafios impostos pelo cotidiano e pelo dia-a-dia de dois jovens músicos que dividem um apartamento localizado no coração da grande metrópole de Londres, em meados da década de 60:

*Is there anything left?*  
(Ainda sobrou algo?)  
*Maybe steak and eggs*  
(Talvez bife e ovos)  
*Waking up to washing up*  
(Acordando e lavando o rosto)  
*Making up your bed*

---

<sup>25</sup> PLAYBOY Magazine, Janeiro de 1976. Interview by David Standish & Eugenie Ross-Leming. Apud. MACLAUCHLAN, Paul. “1976”. In: *Cornflakes & Classics: a musical history of Elton John*. V. 4,2; Maio, 2005. **Disponível em:** <http://www.whizzo.ca/elton/ej1976.html>. **Acesso em:** 21 / 12 / 2007.

(Arrumando sua cama)  
*Lazy days my razor blade*  
(Dias preguiçosos minha lâmina de barbear)  
*Could use a better edge*  
(Poderia ter um corte melhor)

*It's enough to make you laugh*  
(É suficiente para te fazer dar uma risada)  
*Relax in a nice cool bath*  
(Relaxar em um bom banho frio)  
*Inspiration for navigation*  
(Inspiração para a navegação)  
*Of our new found craft*  
(De nossa habilidade recém-descoberta)  
*I know you and you know me*  
(Eu conheço você e você me conhece)  
*It's always half and half*  
(Está tudo sempre meio a meio)

*Chorus (Refrão):*

*And we were oh oh, so you know*  
(E nós éramos tão, oh, oh, você sabe)  
*Not the kind to dawdle*  
(Não do tipo de postergar as coisas)  
*Will the things we wrote today*  
(Será que as coisas que nós compomos hoje)  
*Sound as good tomorrow?*  
(Irão soar bem no futuro?)  
*We will still be writing?*  
(Nós ainda estaremos compondo?)  
*In approaching years*  
(Nos anos que se aproximam)  
*Stifling yawns on Sundays*  
(Bocejos excessivos aos Domingos)  
*As the weekends disappear*  
(Enquanto o fim de semana desaparece)

*We could stretch our legs if we'd half a mind*  
(Nós poderíamos esticar nossas pernas se a gente ligasse para isso)  
*But don't disturb us if you hear us trying*  
(Mas não nos perturbe se você notar que estamos tentando)  
*To instigate the structure of another line or two*  
(Fomentar a estrutura de outro verso ou dois)  
*Cause writing's lighting up*  
(Pois compor é iluminar)  
*And I like life enough to see it through*  
(E eu gosto da vida o suficiente para ver bem isso)

Houve na amizade entre Reg e Bernie, portanto, uma nova forma de existência produtora “de uma intensidade e de um prazer especiais”<sup>26</sup>, singulares, que mesmo que esse modo de vivenciá-la possa ser compartilhada por outras pessoas, os dois potencializam uma experimentação só sua que inspira a “navegação” das idéias surgidas a partir de sua “habilidade recém-descoberta” para compor canções. *Writing* foi composta especialmente para representar o período de quase três anos em que a dupla dividiu a mesma residência, entre o final do ano de 1967 até meados de 1970, o que levou Bernie a transformar a rotina do dia-a-dia, do acordar e fazer as tarefas da casa até a hora dedicada à escrita das letras: a paixão pelo ofício que se torna uma realização pessoal, já que pela primeira vez na vida ele estava trabalhando em algo que realmente o empolgava; por isso mesmo, a “mesmice” diária não o incomodava, pois ele acordava, lavava o rosto, arrumava as camas (já que Reg costumava sair bem cedo pela manhã para gravar as composições), fazia o café da manhã, o tomava, fazia a barba, tomava banho e se dedicava à arte de datilografar versos, já que “compor é iluminar”, é construir uma novidade e uma fantasia que faz valer a realidade rotineira e amarga das tarefas habituais de uma moradia.

Mas Bernie tinha, em 67, dezessete (17) anos; Reg tinha vinte (20). O que esperar do futuro? Será que aquele modo de vida era melhor do que os anteriores? Será que a parceria renderia os frutos necessários para que ambos pudessem levar a vida de um modo satisfatório, em termos financeiros? Mesmo que estivessem felizes com o que estavam fazendo, será que essa felicidade duraria? Será que a amizade duraria por mais tempo ou seria duradoura por apenas alguns poucos anos? A resposta não é simples, mas pode ser vista gradualmente na medida em que voltarmos a narrar acontecimentos de suas vidas.

*“E nós éramos tão, oh, oh, você sabe / Não do tipo de postergar as coisas / Será que as coisas que nós compomos hoje / Irão soar bem no futuro? / Nós ainda estaremos compondo? / Nos anos que se aproximam”.*

Justamente enquanto Bernie aceitava o convite de morar com seu mais novo amigo, a mãe e o padrasto dele, Caleb Quaye mostrava o material gravado por Reg Dwight a Dick James. O dono da gravadora ficou furioso de início ao saber que mais de quarenta gravações sem uma finalidade específica tinham sido feitas em seus estúdios. Quaye, no entanto, e com a ajuda do filho de James, conseguiu convencê-lo de que

---

<sup>26</sup> ORTEGA, Francisco. “Ética e Política da Amizade”. In: Op. Cit., p. 172.

valeria a pena contratar aqueles dois como compositores da DJM. Então, a 17 de novembro de 1967, foi feito um contrato inicial de três anos com a *This Music* (de propriedade do filho de James, como dito acima) em que os dois compositores iriam trabalhar ininterruptamente para a empresa à espera que suas músicas fossem gravadas e fizessem sucesso na voz de outros cantores. Era uma das exigências do contrato e o salário pago a ambos seria de 10 libras por semana, com o adiamento de 50 libras a cada um, o que significou 5 libras garantidas para cada, adicionadas das supostas e possíveis vendas das canções quando estas viessem, por ventura, a ser gravadas por outros. A quantia, de acordo com o próprio Reg, era o suficiente para se alimentar e se vestir, nada mais.

O relutante empresário seria memorado pelo *Captain Fantastic...* com a canção (*Gotta Get A) Meal Ticket*, de forma metafórica, enquanto um sujeito aproveitador que, com todo o seu dinheiro, pôde ao mesmo tempo promover e se aproveitar do trabalho da dupla. Como um “ticket refeição” fornecido por grandes empresas a seus funcionários, Dick James era injusto e difícil de conseguir, mas era a única alternativa de dois jovens querendo fazer sucesso. O empresário tinha uma personalidade forte e era complicado convencê-lo de que algo deveria ser feito de modo diferente do qual ele pensava; ávido por lucro e prestígio, incentivou e pressionou a dupla a fazer “música comercial” que facilmente chegasse às paradas de sucesso, obviamente na voz de outras pessoas, já que Dick considerava que Reg Dwight não tinha o tipo físico e os arquétipos necessários para se tornar um cantor ou um *frontman*<sup>27</sup> de sucesso. Assim sendo, foi preciso “adulá-lo” para que Dwight/Taupin conseguissem uma vaga na companhia:

*I can hound you if I need too*  
(Eu posso te adular se eu também precisar)  
*Sip your brandy from a crystal shoe*  
(Beber seu conhaque em um sapatinho de cristal)  
*In the corner, in the corner*  
(Lá na esquina, lá na esquina)  
*While others climb reaching dizzy heights*  
(Enquanto os outros escalam alcançando as alturas estonteantes)  
*The world's in front of me in black and white*  
(O mundo que está à minha frente se dá em preto e branco)  
*I'm on the bottom line, I'm on the bottom line*  
(Estou no fundo do poço, estou no fundo do poço)

---

<sup>27</sup> *Frontman* quer dizer, em inglês, representante ou apresentador (de TV ou rádio). Na música, e no rock em especial, representa a imagem daquele vocalista de uma banda ou artista solo que consegue atrair uma vasta legião de admiradores em decorrência de suas “performances extraordinárias”.

*I'd have a cardiac if I had such luck*  
(Eu teria um infarto se eu tivesse alguma sorte)  
*Lucky losers, lucky losers landing on skid row*  
(Perdedores sortudos, perdedores sortudos entrando numa zona marginalizada)  
*Landing on skid row*  
(Entrando numa zona marginalizada)  
*While the Diamond Jims and the Kings road pimps*  
(Enquanto os Diamond Jims e os cafetões da Avenida Kings)  
*Breath heavy in their brand new clothes*  
(Suspiram cansativos em suas roupas novinhas)  
*I'm on the bottom line, I'm on the bottom line*  
(Estou no fundo do poço, estou no fundo do poço)

*Chorus (Refrão):*

*And I gotta get a meal ticket*  
(E eu tenho que descolar um ticket refeição)  
*To survive you need a meal ticket*  
(Para sobreviver você precisa de um ticket refeição)  
*To stay alive you need a meal ticket*  
(Para permanecer vivo você precisa de um ticket refeição)  
*Feel no pain, no pain, no regret, no regret*  
(Não sinta dor, sem dor, nem arrependimento, sem arrependimento)  
*When the line's been signed, you're someone else*  
(Quando as linhas são assinadas você se torna outra pessoa)  
*Do yourself a favor, the meal ticket does the rest*  
(Faça-se um favor e o ticket refeição faz o resto)

*Shake a hand if you have to*  
(Aperte uma mão se você tiver de fazê-lo)  
*Trust in us and we will love you anyway, anyway*  
(Confie em nós e nós o amaremos de algum jeito, de algum jeito)  
*Don't leave us stranded in the jungle*  
(Não nos deixe abandonados na selva)  
*With fifty percent that's hard to handle,*  
(Com cinquenta por cento é difícil de se virar,)  
*Ain't that so, ain't that so?*  
(Não é mesmo, não é mesmo?)

(*Gotta Get A*) *Meal Ticket* foi produzida como *hard rock* bem próximo àquilo que os *Rolling Stones* costumavam fazer em fins da década de 1960 e meados da seguinte. Ouvindo a canção *Jumpin' Jack Flash*, da banda mencionada, o leitor perceberá uma grande semelhança rítmica e melódica. É a canção mais “rock” do disco, já que “enquanto foi produzida em seus mínimos detalhes, com notas desiguais enredadas, ela ainda desenvolve um admirável aumento de fúria sonora. O riff de seis notas de Johnstone é memorável, e seu trabalho com a guitarra perpassando toda a canção é o ponto alto” (“while it's produced to within an inch of its life, with every

rough edge sanded off, it still does work up an admirable head of steam. Johnstone's six-note riff is memorable, and his guitar work throughout is top notch”).<sup>28</sup>

A canção relembra o quanto a dupla teve que cumprir ordens e mais ordens de produtores musicais (Ray Williams, Caleb Quaye e Steve Brown), donos de empresa (Dick James e Steve James), agentes publicitários (Len Hodes). Tiveram que fingir dar cumprimentos, apertar mãos de pessoas das quais eles ou não gostavam ou não queriam. Tiveram também que depender de certo tipo de *conveniência*<sup>29</sup> do comportamento e do recebimento de ordens, mesmo que por dentro estivessem com vontade de fazer tudo ao contrário do que os mandavam. Foi o “preço a pagar” que eles tiveram que arcar para alcançarem seus objetivos.

Apesar de estarem “no fundo do poço”, os jovens acreditavam que algum dia ainda iriam se safar de toda aquela situação. Eles entenderam que “deviam beber conhaque em um sapatinho de cristal” para satisfazer as vontades daqueles que os mantinham estáveis no mundo da música. Mas era difícil porque viver na “selva” como era uma metrópole da estirpe de Londres com “cinquenta por cento” de um cachê ínfimo (as 5 libras para cada) os levaria a invejar os *Diamond Jims* e os cafetões da *Avenida Kings*.<sup>30</sup> Um alegre e, ao mesmo tempo, furioso *hard rock*, (*Gotta Get A) Meal Ticket* põe dois sentimentos em conjunto: o agradecimento pela oportunidade e a insatisfação contratual que os compositores viviam no período.

Enquanto a guitarra de Davey Johnstone nessa canção sugere certa “raiva”, certo rigor enérgico e uma batida acelerada, em *Writing* o mesmo instrumento sugeriu uma alegria descontraída e um swing tranquilo de canção *pop*, bastante enfatizado na

---

<sup>28</sup> B, Johnny. “(Gotta Get A) Meal Ticket”. In: *Solar Prestige A Gammon: one person's opinions on practically every song in the 1969-1977 Elton John catalogue*. February 27, 2008. **Disponível em:** <http://solarprestige.blogspot.com/search/label/CaptainFantasticandtheBrownDirtCowboy>. **Acesso em:** 28 / 10 / 2010.

<sup>29</sup> Nas palavras de Luce Giard, a *conveniência* é um conceito que “impõe uma justificação ética dos comportamentos, que se poderia medir intuitivamente, pois os distribui em torno de um eixo organizador de juízos de valor: a ‘qualidade’ da relação humana tal como ela se desenvolve nesse instrumento de verificação social que é a vizinhança não é qualidade de um “know-how” social, mas de um ‘saber-viver-com’”. CF. GIARD, Luce. “A Conveniência”. In: CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce & MAYOL, Pierre. *A Invenção do Cotidiano. 2. Morar, cozinhar*. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 49.

<sup>30</sup> *Kings Road (Avenida Kings)* é o nome de uma rua muito conhecida de Londres, localizada no bairro de Chelsea, tradicionalmente associada às tendências da moda na década de 1960 por seu intenso comércio de butikues e roupas naquele período; *Diamond Jims* é uma metáfora muito utilizada entre pessoas de língua inglesa para designar pessoas muito ricas que esbanjam sua riqueza através de jóias, pérolas e *glamour*, inspirada em *Diamond Jims Brady*, multimilionário norte-americano do século XIX que trabalhou no ramo de venda de jóias preciosas. Cf. ENCYCLOPAEDIA Britannica. “Kensington and Chelsea” & “James Buchanan Brady”. In: *Encyclopaedia Britannica Online*. **Disponível em:** <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/314954/Kensington-and-Chelsea> & <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/76870/James-Buchanan-Brady>. **Acesso em:** 07 / 01 / 2011.

guitarra e nos instrumentos de percussão utilizados por Ray Cooper como o chocalho e o bongô que deram à canção um ar de merengue latino, mesmo que ela permaneça uma balada contida. Enquanto o trabalho com a gravadora e o contrato os deixavam revoltosos e irritados por ganharem tão pouco, mesmo se esforçando tanto (bem como simboliza a melodia de *Meal Ticket*), sua amizade apaziguava a situação e suavizava os ânimos, já que ela “representa uma saída para o dilema entre uma saturação de relações surgidas da dinâmica da modernização e uma solidão ameaçadora”<sup>31</sup>, trazendo-os a alegria e o prazer necessários para que eles começassem cada dia com um ânimo novo, como sugere a melodia de *Writing*.

O descontentamento dos dois não foi sem razão, já que o valor pago por Dick James era bem menor do que aquele que Reg ganhava sendo tecladista e organicista da *Bluesology*. Mas na banda ele não estava se sentindo bem, além de não poder cantar. Em dezembro de 67, o rapaz iria ter uma idéia muito significativa para o seu futuro: ele achava que o nome Reg Dwight não combinava com alguém que quisesse alcançar renome através da música; então, ele passou algum tempo pensando em um nome artístico. Foi assim que Long John Baldry o influenciou em mais dois aspectos: o primeiro diz respeito à sua decisão em se dedicar à carreira de compositor e à então possível oportunidade de se tornar um cantor reconhecido, pois quando Baldry teve sucesso comercial com *Let The Heartaches Begin*, Reg percebeu o quanto a vida do colega tinha se transformado da água para o vinho, trazendo maior conforto financeiro e maior prestígio social; já o segundo tem a ver com a escolha do seu futuro nome artístico...

Focado em sua tentativa de ser compositor, e desgostoso com os rumos da *Bluesology*, Reg decidiu abandoná-la. Em 7 de Maio de 68, na Escócia, Elton faria sua última apresentação com o grupo (que tocou na oportunidade como banda de apoio de *Simon Dupree And The Big Sound*) e passaria a se dedicar exclusivamente ao trabalho com Bernie para a DJM e para si próprio. Para ele, a saída da banda soou como um “alívio”, como a liberdade sentida por alguém quando sai de uma reclusão. “Foi imediatamente após sua última apresentação com a banda (em um vôo de avião vindo da Escócia) que Reg, percebendo os limites de seu nome próprio, decidiu pela mudança” (“It was immediately after his final gig with Bluesology (on a plane flight from Scotland) that Reg, realising the limitations of his given name, decided on a

---

<sup>31</sup> ORTEGA, Francisco. “Ética e Política da Amizade”. In: Op. Cit., p. 156.

change”).<sup>32</sup> Na noite em questão, ele juntou os nomes *Elton Dean* e *Long John Baldry*. O pianista ainda pensou em mudá-lo, mas na “falta de algo melhor”, o manteve. Daí em diante surgiu o nome com o qual ele alcançaria o estrelato. Afinal, “quem em seus sonhos mais loucos poderia prever um rock star com o nome de Reginald Kenneth Dwight? Especialmente, se este Reg Dwight em particular também se assemelhasse a um viciado em livros com óculos fundo de garrafa?” (“Who in their wildest dreams could envision a rock star by the name of Reginald Kenneth Dwight? Especially, if this particular Reg Dwight also looked like a bookworm in thick eyeglasses?”).<sup>33</sup>



**Imagem:** fotografia de Ton Ransley, Reg Dwight, Brian West e Fred West nos bastidores da última apresentação de Reg com a banda *Bluesology*, na Escócia em Maio de 1968. **Fonte:** *Simon Drupee And The Big Sound Website*. **Disponível em:** [http://homepages.ihug.co.nz/~peterkin/elton\\_john\\_with\\_simon\\_dupree\\_1968.htm](http://homepages.ihug.co.nz/~peterkin/elton_john_with_simon_dupree_1968.htm). **Acesso em:** 11 / 01 / 2011.

1967 foi, na ótica da dupla, um dos anos mais importantes de suas vidas, obviamente pelo fato de terem se conhecido e firmado sua parceria naquele ano, o que

---

<sup>32</sup> CHARLESWORTH, Chris. *Elton John*. London: Bobcat Books, 1986, p. 17.

<sup>33</sup> BEGO, Mark. “The Songwriting Years”. In: Op. Cit., p. 35.

causou uma reviravolta em suas trajetórias. Seu trabalho enquanto compositores era harmônico e eles tinham se tornado amigos. Não por menos, quando lançaram o disco *The Captain And The Kid*, em 2006, tido como a continuação do *Captain Fantastic...*, eles apresentaram uma canção intitulada *Old 67*, com o intuito de avaliar a importância do seu encontro e da ingenuidade que sua amizade supusera na época. Outrossim,

*Hey how about this?*  
(Ei, e como falar sobre isso?)  
*A little conversation tonight*  
(Uma pequena conversa hoje à noite)  
*Thinking aloud how we struggled to find*  
(Pensando alto em como nós estávamos esforçados em encontrar)  
*Our place in the dizzy heights*  
(Nosso lugar nas alturas estonteantes)

*Don't often do this*  
(Frequentemente não fazemos isso)  
*We never really get the chance*  
(Nós realmente nunca tínhamos tido a chance)  
*Nearly froze to death on Oxford Street*  
(Muito próximos da morte congelante na Rua Oxford)  
*Now we're sitting in the South of France*  
(Agora nós estamos aqui sentados ao sul da França)

*Chorus 1 (Refrão 1):*

*Talking through the evening*  
(Conversando ao passar da noite)  
*It's good to shoot the breeze*  
(É bom sentir a brisa)  
*Just you and me on a balcony*  
(Apenas eu e você em uma sacada no terraço)  
*And cicadas singing in the trees*  
(E cigarras cantando nas árvores)

*Chorus 2 (Refrão 2):*

*Old '67 what a time it was, what a time of innocence, what a time we've lost*  
(Velho 67 que tempo se foi, que tempo de inocência, que tempo nós perdemos)  
*Raise a glass and have a laugh, have a laugh or two*  
(Erguer um copo e dar uma risada, dar uma risada ou duas)  
*Here's to old '67 and an older me and you*  
(Daqui ao Velho 67 e a um mais velho ainda eu e você)

*Sentimental twilight*  
(Um acaso sentimental)  
*Conversing on those virgin days*  
(Uma conversa nesses dias virgens)  
*Laughing about how the two of us sound like a Tennessee Williams play*  
(Rindo sobre como dois de nossos sons pareciam uma peça de Tennessee Williams)

*Honest, it's amazing that we can get together at all*  
(Honestamente, é maravilhoso que nós ainda estejamos juntos)

*For in between the saddle and the grand piano*  
(Pois entre a cela de cavalo e o piano de cauda)  
*We can read the writing on the wall*  
(Nós podemos ler a composição nos muros)

*Talking through the evening*  
(Conversando ao passar da noite)  
*Sitting here side by side*  
(Sentando aqui lado a lado)  
*Just you and me on a balcony*  
(Apenas eu e você em uma sacada do terraço)  
*“It's a little bit funny this feeling inside”*  
(“É um tanto engraçado este sentimento aqui dentro”)

Há uma nostalgia reluzente na canção. Bernie constrói uma idéia muito “pura” acerca daquele primeiro ano de carreira da dupla. Um ano “virgem” de dois jovens que moravam juntos e tentavam alcançar a fama para fincar seu lugar “nas alturas estonteantes” (nos benefícios do sucesso artístico). Um tempo ao qual os veteranos Elton John e Bernie Taupin não podem mais retornar. Antes de a indústria cultural assimilá-los e torná-los pessoas públicas, as coisas pareciam fluir sem nenhuma “malícia”, sem um intenso jogo de interesses em que muitas pessoas se aproximam do astro para tirar proveito de alguma situação, para se aproveitarem de alguma coisa. Sem a presença de repórteres fazendo perguntas diretas e indiscretas querendo saber sobre suas privacidades.

Mas também há um sentimento de alívio. Após 39 anos, em 2006, por terem conseguido conquistar milhões de fãs por todo o mundo, eles sentem que é “maravilhoso ainda estarem juntos”, como grandes amigos. Na vida conturbada de um *superstar* e das pessoas ao seu redor, muitos não conseguem estar em evidência ou trabalharem por prazos longos. Já diria Paul Gambaccini que “quase todos os times mais famosos ficaram juntos por menos de uma década, incluindo Bacharach e David, Jagger e Richards, Holland-Dozier-Holland e Lennon e McCartney. Elton e Bernie estão em sua quarta” (“almost all of the most famous teams stayed together for less than a decade, including Bacharach and David, Jagger and Richards, Holland-Dozier-Holland and Lennon and McCartney. Elton and Bernie are in their fourth”).<sup>34</sup>

Com uma melodia *country-and-western*, *Old 67* é uma balada leve com solos de guitarra que relembram uma música “caipira” e com o piano semelhante ao estilizado nos *saloons* do Velho Oeste. Os dois amigos teriam saído do aperto de uma vida corrida

---

<sup>34</sup> GAMBACCINI, Paul. *Elton John's Greatest Hits 1970 – 2002's booklet*. Universal Music, Mercury Records, 2002.

em busca da realização profissional e estariam na leveza de uma vida ainda corrida (por conta da fama), mas “concretizada” em praticamente todos os seus sonhos. Eles fugiram da “morte congelante na Rua Oxford” no início da carreira para um encontro de velhos amigos no belo litoral sul da França (região onde se encontra uma das atuais mansões de Elton John).

Se o leitor prestar atenção, *Old 67* é uma confirmação de que havia um desejo, mesmo que tímido, por parte da dupla em alcançar o estrelato. “*Pensando alto em como nós estávamos esforçados em encontrar / Nosso lugar nas alturas estonteantes*” é uma referência direta à vontade e a raiva expressas por (*Gotta Get A) Meal Ticket*: ou seja, sujeitaram-se ao que foi possível para conseguirem o sucesso do qual desfrutaram hoje sua riqueza financeira e seu reconhecimento artístico.

Todo o esforço, no entanto, parecia não estar dando resultado. Dentre os mais de 40 demos que foram feitos pela dupla, apenas cinco tinham tido alguma repercussão: *The Tide Will Turn For Rebecca* foi gravada pelo cantor Johnny Mathis e pelo ator Edward Woodward; Ayshea, apresentadora de programas de TV infantis, gravou *Taking The Sun From My Eyes*; o cantor Roger Greenaway gravou, juntamente com a dupla Young e Renshaw, a canção *When I Was Tealby Abbey*; e o *single* com as canções *I've Been Loving You / Here's To The Next Time*<sup>35</sup>, que foi lançado na voz do próprio Elton no dia 1º de março de 1968, mas pelo selo *Philips* e não pela *DJM* (ou *Northern Songs* como ainda era chamada). Nenhuma delas, no entanto, foi um sucesso comercial. Aquilo não estava satisfazendo as necessidades mercadológicas de Dick James nem um pouco, o que o deixava furioso. O empresário pensou em dispensar a dupla várias vezes.

Mas foi Caleb Quaye quem não permitiu. Apesar de trabalhar há um bom tempo para James, as idéias de ambos não convergiam. O dono da *DJM* parecia compulsivo por dinheiro e queria resultados comerciais imediatos, sem a chance de erro. Caleb entendia que na indústria cultural as coisas não funcionavam daquela maneira e talvez o próprio James soubesse disso: ele, que aceitou contratar o quarteto The Beatles em 1963 enquanto todos os demais editores musicais o tinha rejeitado, queria que sua nova dupla trouxesse para a agência o mesmo sucesso comercial que a banda de Liverpool; no entanto, e o mais irônico, é que James fazia essa exigência indo contra a fórmula de composição da banda: “depois dos Beatles, o monopólio da Tin Pan Alley londrina seria

---

<sup>35</sup> Apesar de terem sido registradas como canções de autoria de Elton John/Bernie Taupin, ambas foram compostas apenas por John. Este não comunicou ao parceiro a decisão e quase causou um grande transtorno na amizade; Bernie passou algumas semanas irritado, mas logo desculpou o amigo.

quebrado pela nova onda de jovens talentos que assumiriam a responsabilidade de escrever seu próprio material em vez de procurar músicas compostas por outras pessoas para gravar”<sup>36</sup>. Ironicamente, James exigia que Reg e Taupin compusessem canções comerciais que viessem a se tornar sucesso na voz de outras pessoas; ou seja, ele estava levando a dupla pela contramão das tendências de mercado que ele próprio tinha ajudado a sedimentar.

O problema dele com Reg/Bernie, porém, parecia se originar da raiva que o editor tinha de terem sido feitas gravações não autorizadas em seus estúdios, daí sua cobrança ser tão insistente. “Dick ainda não estava satisfeito com a dupla. Ele tinha pouco uso para os ‘tapes’ que os dois estavam gravando e queria que eles escrevessem mais e mais sucessos para seus cantores. A pressão ficou cada vez mais intensa”.<sup>37</sup>

Preocupado com os desentendimentos em torno de seu trabalho e das despesas sem retorno que estava dando a Dick James, Reg resolveu arriscar duas alternativas, ambas fracassadas diga-se de antemão:

A primeira foi a tentativa, em duas ocasiões distintas, de entrar novamente para uma banda quando fez testes pretendendo se tornar vocalista das bandas *King Crimson* e *Gentle Giant* (esta última oriunda dos membros remanescentes do grupo *Simon Dupree And The Big Sound*), respectivamente, mas foi descartado em ambas as vezes por ter sido considerado “desqualificado” para assumir o papel de personagem principal de uma banda de *rock progressivo* (o rapaz não parecia ser carismático, nem possuir o *appeal* necessário para convencer os membros fundadores de ambos os grupos, apesar de ter um timbre de voz interessante para o gênero).

A segunda corresponde à idealização de um álbum de canções gravadas por Elton John para a DJM, o que foi de imediato descartado pelo dono da empresa já que, além de não querer que Elton se tornasse um cantor solo, James, “que já andava irritado, não gostou e resolveu não lançá-lo, com ou sem a interferência de Caleb Quaye”<sup>38</sup>. As discussões entre patrão produtor musical e engenheiro de som empregado seriam longas e resultariam no pedido de demissão de Quaye.

“*E nós precisamos de uma melodia para abrir nossa temporada de verão em Southend*”. Bernie e Elton precisavam de ajuda. Estavam se sentindo arrasados: sem o apoio de Quaye, não havia mais ninguém com voz suficientemente relevante para

---

<sup>36</sup> BUCKLEY, David. “Um Quarto”. In: Op. Cit., p. 61.

<sup>37</sup> MOREIRA, Vera Lúcia. “Que Surja Elton John...”. In: Op. Cit., p. 89.

<sup>38</sup> Idem.

mantê-los na *This Music*. A qualquer momento, James poderia demiti-los e nem seu filho iria impedi-lo. Repito: o que seria da amizade dos dois se isso tivesse acontecido? Provavelmente ela teria se desfeito, já que uma das possibilidades seria a de Bernie retornar para Lincolnshire e Elton voltar a ser o Reg descontente que tocava em uma banda apresentando-se em *pubs* obscuros. Algo deveria ser feito e foi: fizeram o que poucos ousam numa situação como essa e foram para *Southend*, no condado de Essex, “tirar férias” de pouco mais de três dias (pouco mais de um final de semana). Era verão, o Sol estava bem escaldante e a oportunidade parecia ideal para relaxar à beira da praia, com a companhia de uma bela cerveja gelada e um banho de mar. Mesmo com o clima de provável descontração, a conversa entre os dois girava em torno da possível demissão da gravadora e do que passariam a viver se isso acontecesse. “Sentados nas pedras, perto do mar, tentaram solucionar seu problema”.<sup>39</sup>

Mas a solução viria apenas algumas semanas depois quando um homem chamado Steve Brown foi contratado para ocupar o lugar deixado na empresa por Quaye. Ele conversou com Dick James, insistindo bastante para que o empresário não desistisse da dupla. Como já foi dito, John/Taupin eram forçados a produzir canções de sucesso comercial, a lá *Tin Pan Alley*, de modo que alavancassem o nome da DJM. “Bernie e Elton estavam aprisionados fazendo esse tipo de música até que Steve Brown ingressou na companhia” (“Bernie and Elton were stuck doing this type of music until Steve Brown joined the company”)<sup>40</sup>. Este pediu a James que a dupla fosse “dispensada por um tempo”, para que pudesse produzir idéias próprias de canções, sem toda a pressão que se fizera ocorrer. Com muita discussão o pedido foi aceito e ambos puderam produzir material suficiente para o lançamento de um primeiro álbum.

Com muita relutância, Dick James readmitiu a contratação da dupla nos mesmos termos do contrato anterior, com uma única diferença técnica: ampliava por mais dois anos sua duração. Mas outra diferença, de cunho profissional, foi essencial: era a última chance da dupla e eles tinham que produzir sucessos, não importava como; o que fez a diferença foi a possibilidade de estarem com “carta-branca” para comporem o que viesse em suas mentes artísticas. Não precisavam mais se enquadrar na música comercial pop de ascendência norte-americana, precisavam vender unicamente. Com as recomendações de Brown e a exigência de James o trabalho foi trazendo bons frutos

---

<sup>39</sup> Ibidem, p. 90.

<sup>40</sup> BEGO, Mark. “The Songwriting Years”. In: Op. Cit., p. 37.

gradativamente. Para Greg Shaw, tais cobranças serviram de grande lição para eles, mesmo que na ocasião não tenham se dado conta disso:

anos mais tarde, no álbum *Captain Fantastic*, ele e Bernie atacariam severamente as disciplinas comerciais às quais foram forçados a se adequar naquele período com uma amargura inesperada e exaustiva. Mas em 1968 não havia nada que eles pudessem fazer além de se esforçarem e se adaptarem à fórmula. Por sinal, ainda que eles não vissem isso, esta disciplina imposta serviu como um propósito benéfico para refinarem sua arte musical, mas tais considerações pouco significavam para a jovem dupla séria e impaciente (“years later, in the *Captain Fantastic* album, he and Bernie would lash out with surprisingly undiminished bitterness at the commercial disciplines that were forced on them at this time. But in 1968 there was nothing they could do but try and adapt themselves to the formula. Perhaps, though they couldn’t see it, this enforced discipline served a beneficial purpose in refining their craftsmanship, but such considerations meant little to the impatient, serious young duo”).<sup>41</sup>

Forçados a compor canções no estilo de Cilla Black, Nat “King” Cole ou Engelbert Humperdinck, John/Taupin não ficavam nada à vontade. Estavam exaustos e deixavam isso transparecer na música. Por isso que “*É difícil compor uma canção com dedos doloridos / (...) / Parece-me que uma mudança é realmente necessária / Estou cansado de tra la las e la de das*”. Os monossílabos em questão demonstram que a dupla, especialmente Elton, estava cansada de compor músicas *pop* dos anos quarenta ou cinquenta (estando no final da década de 60), e queriam afluir sua própria “originalidade”. Steve Brown percebeu tal necessidade e abriu as portas para que isso acontecesse.

E os primeiros resultados da dupla foram expressos nas canções *All Across The Havens* e *Lady Samantha*, ambas de Dezembro de 1968, já que foram as duas primeiras apresentadas a Steve Brown após a volta do “exílio” por este proposto. Bastante preocupados com a opinião que o engenheiro de som viesse a ter, John/Taupin compuseram-nas com o cuidado que se tem com um copo de cristal. Inquietos e ansiosos foram a seu encontro apresentar as *demo tapes* e tiveram uma recepção calorosa: não eram comerciais, mas tinham um charme que se diferenciava de todo o resto que já tinham composto. Eram leves melodicamente, mas possuíam letras densas; empolgaram Brown que viu em *Lady Samantha* a oportunidade de um *single* de sucesso; já *All Across The Havens* foi um pouco deixada de lado, sendo reutilizada como *B-Side* (“Lado B”) da primeira. Brown cuidou da produção de ambas as canções.

---

<sup>41</sup> SHAW, Greg. “Churn ‘Em Out Thick And Fast”. In: Op. Cit., p. 18.

Lançada em janeiro de 1969, *Lady Samantha* foi a porta que garantiu a Elton John e Bernie Taupin a permanência na DJM e a estabilidade enquanto compositores em busca de sucesso por, basicamente, três motivos: primeiro, a canção trouxe para a dupla a possibilidade de compor uma das seis canções inglesas concorrentes à vaga final no *Eurovision Song Contest* de 1969, festival que desde 1956 até o corrente ano elege “a melhor canção” entre os novos talentos musicais da Europa. A cada ano seis canções inglesas são gravadas por um único artista que vai representar o país no festival; na ocasião, a cantora Lulu foi a escolhida e a canção de John/Taupin que ela gravou foi *I Can't Go On Living Without You*, além das outras cinco canções de outros: *Are You Ready For Love?* (Ray Cameron & Alan Hawkshaw); *March* (Ken Howard & Alan Blaikley); *Come September* (Don Black & Mark London); *Boom Bang-A-Bang* (Peter Warne & Alan Moorhouse), além de *Bet Yer!* (Joan Shakespeare & Derek Warne).

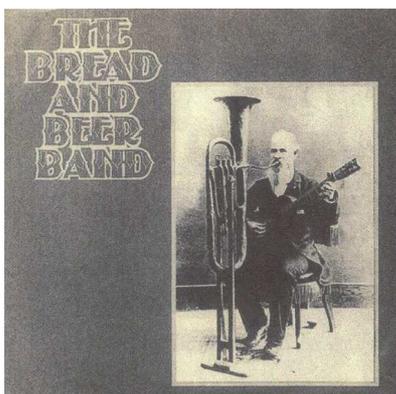
Em 22 de Setembro de 1969, a estação de rádio inglesa BBC1 apresentou as seis canções para seu público, como o fazia anualmente desde 56, de modo que os ouvintes teriam que enviar por carta o nome da canção que em sua opinião deveria representar o país no festival europeu; durante uma semana a estação recebeu milhares de cartas com as respostas requisitadas e este foi o resultado final: 1ª) *Boom Bang-A-Bang* – 56.476 votos; 2ª) *March* – 38.418; 3ª) *Come September* – 11.362; 4ª) *Bet Yer!* – 8.306; 5ª) *Are You Ready For Love?* – 5.560; 6ª) *I Can't Go On Living Without You* – 5.087 votos...<sup>42</sup>

Como é possível ver, a canção da dupla foi a última colocada, sendo posteriormente descartada e nem pelo próprio Elton John ela chegaria a ser lançada oficialmente. E nada mais foi que o resultado de um planejamento apressado e de uma empolgação perigosa, supondo um risco. Mal tinham conseguido um *single* próprio após o apoio de Brown e já estavam querendo concorrer a um festival de porte continental: o que por outro lado também significou que estavam empolgados com os novos rumos do trabalho e com a oportunidade aberta para eles; o seu mais novo produtor era paciente e resolveu encobrir o “fiasco” da tentativa para o *Eurovision* com a elaboração de um álbum de estúdio com canções próprias de John/Taupin: o disco *Empty Sky* foi o segundo motivo pelo qual *Lady Samantha* os estabeleceu como compositores.

---

<sup>42</sup> SONGS For Europe Website. “A Song For Europe 1968/1969” – *United Kingdom at the Eurovision Song Contest*. Disponível em: <http://www.songs4europe.com/15.html>. Acesso em: 02 / 02 / 2011. Uma informação interessante: “ao contrário do que ocorre na atualidade, quando os ingleses veem o concurso com certo desprezo e ironia, na época o Eurovision era levado muito a sério. Carreiras inteiras de gravação (e de composição) podiam ter início a partir de uma vitória ou de um bom desempenho na competição principal”. Cf. BUCKLEY, David. “Um Quarto”. In: Op. Cit., p. 66.

Em Setembro de 1969, *Empty Sky* foi o primeiro álbum que Elton John lançaria usando seu nome artístico e com sua carreira se configurando enquanto um trabalho solo. Como já mencionei, alguns *singles* e avulsos já tinham sido lançados anteriormente, tanto Elton participando da sua antiga banda, *Bluesology* quanto de gravações dele mesmo enquanto cantor. Também participou de um disco instrumental intitulado *The Bread And Beer Band*, da banda de mesmo nome da qual o pianista fazia parte, mas que não tinha sido lançado para comercialização por questões contratuais com a *Decca Records*. Na verdade, a banda foi resultado de uma idéia relâmpago do produtor londrino Tony King de juntar “os melhores músicos de estúdio” da Inglaterra e lançar discos que rivalizassem com aqueles promovidos pela *Motown*, companhia norte-americana produtora de música *funky*, *soul* e *rhythm & blues*. No entanto, produziram apenas o disco mencionado que continha algumas melodias compostas pelos próprios membros do grupo, além de versões psicodélicas de clássicos de *jazz*, *blues* e *folk*. Gravado nos *Air Studios* (os mesmos em que os Beatles gravaram), na *Abbey Road*, a partir de Agosto de 1968 até Março de 1969, o álbum e a banda contavam com Tony King, na guitarra, Bernie Calvert (da banda *The Hollies*), no baixo, Roger Pope e Caleb Quayle (que faziam parte de outra banda, conhecida pelo nome de *Hookfoot*), na bateria e na guitarra respectivamente, os percussionistas jamaicanos Lennox Jackson e Rolfo, além do pianista e organista Reg Dwight (recém-promovido a Elton John).



1. *Wooly Bully*
2. *Mellow Yellow*
3. *If I Were A Carpenter*
4. *Zorba The Greek*
5. *The Letter*
6. *Quick Joey Small (Run Joey Run)*
7. *Needles And Pins*
8. *God Knows (A Bit Of Freedom)*
9. *Billy's Bag*
10. *Last Night*
11. *Breakdown Blues*

Todos eles já se conheciam ou dos *pubs* londrinos e ou de encontros em estúdios diversos da cidade e, nos intervalos das sessões de gravação, iam para um *pub* próximo comer e beber cerveja, retornando aos estúdios em seguida; daí o surgiu o nome da banda, *The Bread and Beer Band* (“A Banda da Cerveja e do Pão”). Apesar de o disco não ter sido comercializado, o *single* das músicas *The Dick Barton Theme (The Devil's*

*Gallop*) / *Breakdown Blues* (as duas melodias compostas pelos membros do grupo) foi lançado em Maio de 1969 não obtendo nenhum sucesso comercial, o que se acredita ter sido o motivo principal pelo qual o álbum completo não foi lançado.<sup>43</sup>

*Empty Sky* pode ser considerado, portanto, o disco “debutante” de Elton John em sua carreira solo, já que nas outras gravações ele ainda atendia às pessoas sob o nome de Reg Dwight.

Este primeiro disco soa “meio simples”. Mesmo com o apoio de Steve Brown, não havia muito investimento por parte da *DJM*. Para se ter uma idéia, ele só foi possível porque Brown se dispôs a ser seu produtor musical sem nunca antes ter realizado esta tarefa. O próprio Elton John, posteriormente, lembrou que algumas teclas do piano que ele usou no disco não funcionavam direito, estando fora de tom. Um aglomerado de músicos e amigos foi reunido para realizar as gravações, dentre eles: Caleb Quaye (guitarras e congas); Tony Murray (baixo); Roger Pope (bateria e percussão); Don Fay (saxofone tenor e flauta), Graham Vickery (gaita harmônica) e Nigel Olsson (bateria apenas na canção *Lady What’s Tomorrow*) que, juntos, na opinião de Mark Bego, teriam elaborado um disco sem um “gancho norteador” que desse ao mesmo uma “linha artística coesa” (“an artistic thread”), não se podendo considerá-lo um trabalho “memorável”. Para o autor, as canções são muito rústicas e, por este motivo, não teriam dado à dupla a notoriedade necessária para torná-los um sucesso comercial, apesar de ter amenizado os ânimos de Dick James. “Elton admite que *Empty Sky* foi muito mais um álbum experimental por conseguir sanar sua sede de produzir um disco” (“Elton admits that *Empty Sky* was very much an experimental album for them to get their feet wet in creating an album”).<sup>44</sup>

Mas isso não tira os méritos das composições. Produto de sua época, o álbum é uma grande viagem psicodélica pelo que se convencionou chamar de “contracultura”. Em 1969, no rock, seria comum ouvir discos com sons repletos de instrumentos de percussão, guitarras com *riffs* “secos”, ruídos e zumbidos ao fundo das canções. É assim que a faixa título abre o disco: Elton John queria ter sua música comparada a de artistas como *The Doors*, *King Crimson* ou *Canned Heat*. E o fez, adicionando flautas, gaitas, pandeirola, assobios e sussurros que são explorados por todo o álbum, desde a faixa-título e seus mais de oito minutos até “Hymn 2000”, “Sails” e “Gulliver”. “Sails” talvez

---

<sup>43</sup> BERNARDIN, Claude & STANTON, Tom. “Bread and Beer Band”. In: *Rocket Man: Elton John from A to Z*. Westport, CT, USA: Greenwood Publishing Group, 1996, p.p. 12-13.

<sup>44</sup> BEGO, Mark. “The Songwriting Years”. In: *Op. Cit.*, p. 43.

seja a mais psicodélica de todas, pois é iniciada com uma flauta ao bom estilo dos Beatles em *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* e continua com sua melodia sendo guiada por sons de órgão e piano elétrico. Um solo de guitarra ao estilo “The Doors” de tocar preenche o miolo da canção. A voz em falsete de Elton John complementa a criatividade da canção.

Em “Skyline Pigeon”, canção famosa no Brasil, mas não nesta versão original (a mais famosa é a regravação de 1972), Elton toca apenas cravo elétrico, como se estivesse no século XVII, e atribui um sentido de hino psicodélico à canção. Já em “Western Ford Gateway”, nome de uma universidade norte-americana, já há uma exploração sonora pelos caminhos do *country and western rock*, que não abandonariam mais a carreira do cantor ao longo dos anos.

Uma graciosidade do álbum é o trocadilho do instrumental “Hay Chewed” com “Hey Jude” dos Beatles. Apesar de, musicalmente falando, uma canção não ter nada a ver com a outra, a brincadeira foi válida, já que a *jam session* praticada nessa pequena música (de pouco mais de um minuto) é digna de aplausos por parte dos mais talentosos músicos de *blues* e *jazz*. Essa melodia foi posta no disco junto a “Gulliver”, canção tocada com uma guitarra “indiana”, e “Reprise” que foi uma junção de trechos de cada canção tocada no álbum. Uma verdadeira viagem sonora...

Mas a viagem foi “esquelética”, de acordo com Greg Shaw, diferentemente dos arranjos clássicos, hipônimos e orquestrais do seu trabalho seguinte. “O cantar de Elton está menos idiossincrático; ele tende ao resmungo, às vezes soando quase como um Dylan. Mas, apesar de pouco mencionado na época, esta foi uma estréia muito sólida e promissora” (“Elton’s singing is less idiosyncratic; he tends to mumble, at times sounding almost Dylan-like. But, although few noticed it at the time, it was a solid and very promising debut”).<sup>45</sup>

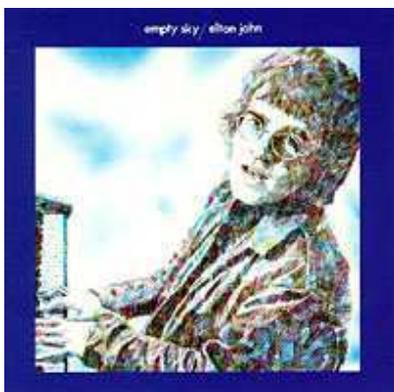
Tudo foi feito de modo bastante “artesanal”, gravado em quatro canais, com alguns dos recursos técnicos deixando a desejar, como, por exemplo, no volume do som em “Gulliver” e “Western Ford Gateway”, muito acima das demais faixas, dando um ar de desproporcionalidade às gravações, quase como uma produção amadora realizada no interior de uma garagem e não em um estúdio profissional. De qualquer modo, “durante as gravações, eles estavam tão excitados que mal conseguiam dormir à noite. Muitas

---

<sup>45</sup> SHAW, Greg. “Churn ‘Em Out Thick And Fast”. In: Op. Cit., p. 15.

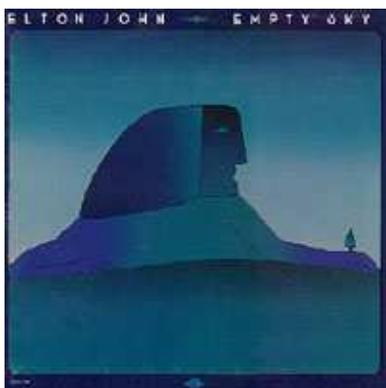
vezes, saíam às quatro horas da manhã do estúdio e iam para a New Oxford Street, para um bar que havia lá, e que era freqüentado só por músicos”.<sup>46</sup>

Mesmo com todas as falhas técnicas, *Empty Sky* poderia muito bem ser utilizado como um capítulo de uma história da música psicodélica por ser, dentre outras coisas e em todos os sentidos, muito experimental. O álbum foi lançado apenas na Inglaterra em 1969; nos Estados Unidos e no Brasil só seria lançado em 1975, depois que Elton John já era mundialmente famoso. E foi lançado com capas alternativas para cada país. Nas paradas de sucesso, não chegou a nenhum lugar no Reino Unido (em 1969), vendendo não mais que vinte mil cópias, e ao 6º lugar nos Estados Unidos da América em 1975, quando vendeu quase um milhão.<sup>47</sup>

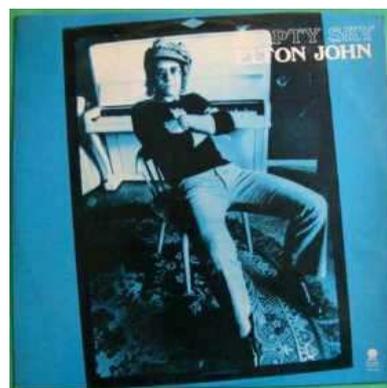


1. *Empty Sky*
2. *Val-Hala*
3. *Western Ford Gateway*
4. *Hymn 2000*
5. *Lady What's Tomorrow*
6. *Sails*
7. *The Scaffold*
8. *Skyline Pigeon*
9. *Gulliver / Hay Chewed / Reprise*

(Versão original lançada na Inglaterra)



(Versão lançada nos Estados Unidos)

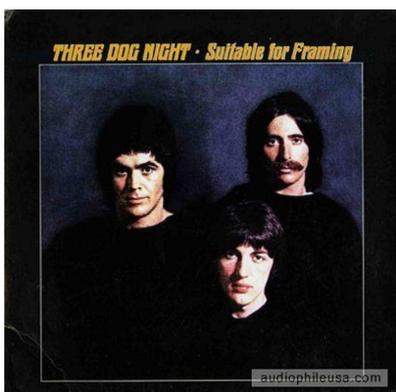


(Versão lançada no Brasil)

<sup>46</sup> MOREIRA, Vera Lúcia. “Que Surja Elton John...”. In: Op. Cit., p. 99.

<sup>47</sup> De acordo com Mark Bego, a edição norte-americana de *Empty Sky* só não vendeu mais cópias porque o disco, desde 1970, quando Elton John se apresentou pela primeira vez nos Estados Unidos, ou era importado pelos fãs ou era alvo de “versões pirata” no mercado clandestino. Quando oficialmente relançado em 1975 para esse público, muitos fãs já o possuíam, o que teria levado as vendas a alcançar uma menor escala no mercado. Cf. BEGO, Mark. “The Songwriting Years”. In: Op. Cit., p. 35.

O terceiro motivo pelo qual se pode considerar que *Lady Samantha* abriu várias portas para Elton John foi o fato de a música ter sido escolhida pelo grupo norte-americano de rock *The Three Dog Night* para fazer parte de seu segundo álbum de estúdio, intitulado *Suitable For Framing*. A banda (então formada por Danny Hutton, Chuck Negron e Cory Wells nos vocais, Jim Greenspoon no teclado, Joe Schermie no baixo e Floyd Sneed na bateria) costumava transformar clássicos da música rock em canções psicodélicas ou gravar novidades compostas por músicos iniciantes; este método de trabalho fez com que a banda se tornasse uma das mais requisitadas nos Estados Unidos na transição da década de 1960 para a seguinte. Muitas das canções que gravaram foram compostas por músicos que viriam a ganhar visibilidade na década de 70, além de John/Taupin, Laura Nyro, Dave Mason (na banda *Fleetwood Mac*), Randy Newman, Neil Young, Steve Winwood, Joni Mitchel e Paul Williams (compositor de várias das canções do programa de televisão *The Muppets Show*).



1. *Feelin' Alright*
2. ***Lady Samantha***
3. *Dreaming Isn't Good For You*
4. *A Change Is Gonna Come*
5. *Eli's Coming*
6. *Easy To Be Hard*
7. *Ain't That A Lotta Love*
8. *King Solomon's Mines*
9. *Circle For A Landing*
10. *Celebrate*

Os componentes da banda conheceram Elton John nos estúdios da DJM quando vieram realizar uma pequena turnê londrina por entre alguns dos principais *pubs* da cidade, dentre eles o requisitado *The Marquee Club*, famoso por receber as principais bandas do país. Hutton e Greenspoon pediram ao jovem compositor que tocasse alguns demos de suas composições, pois, caso a banda se interessasse por algum, poderia vir a gravá-lo. Elton tocou vários deles, principalmente daqueles que viriam a fazer parte das canções de seu segundo álbum, mas a banda não se interessou muito por nenhum; ao que parece, no entanto, essa experiência fez com que houvesse uma aproximação entre os membros da banda e o jovem inglês que os acompanhou como *roadie*<sup>48</sup> nos shows

---

<sup>48</sup> A função de um *roadie* (“bagagista” ou “estradinha”) é dar suporte aos músicos de uma banda, carregando suas bagagens, auxiliando-os em qualquer momento no decorrer de um show, desde a troca de instrumentos até o fornecer de água e/ou comida; também participa da montagem do palco, da instalação

que a banda viria a fazer. Mais uma vez, mesmo exercendo uma atividade sem muito prestígio, o pianista estava interagindo com músicos importantes que viriam a contribuir bastante para sua carreira.

Mesmo retornando para os Estados Unidos, *The Three Dog Night* não perdeu o contato com o compositor que, por sua vez, insistia em ter alguma de suas canções gravadas pela banda. Foi quando *Lady Samantha* chegou pelos correios ao apartamento de Hutton que o desejo foi atendido: incluída entre as faixas de seu segundo disco, que vendeu mais de um milhão de cópias em 69, essa seria a primeira composição da dupla a ter sido ouvida por mais de um milhão de pessoas naquele país, abrindo o terreno para a ida do próprio Elton John se apresentar por lá no ano seguinte<sup>49</sup>:

*When the shrill winds are screaming*  
(Quando os ventos agudos estão soprando)  
*And the evening is still*  
(E a noite está silenciosa)  
*Lady Samantha glides over the hill*  
(Dama Samantha caminha tranqüilamente pela colina)  
*In a long satin dress that she wears every day*  
(Em um vestido longo de cetim que ela usa todo dia)  
*Her home is the hillside, her bed is the grave*  
(Seu lar é o declive, sua cama é o túmulo)

Chorus (Refrão):

*Lady Samantha glides like a tiger*  
(Dama Samantha desliza como um tigre)  
*Over the hills with no one beside her*  
(Por entre as colinas sem ninguém ao seu lado)  
*No one comes near*  
(Ninguém se aproxima)  
*They all live in fear*  
(Todos eles vivem com medo)  
*But Lady Samantha, she sheds only tears*  
(Mas a Dama Samantha, ela derrama apenas lágrimas)

*The tales that I told round the fire every night*  
(Os contos que narrei circundam a fogueira a cada noite)  
*Are out of proportion and none of them right*  
(Estão fora de proporção e nenhum deles é correto)  
*She is harmless and empty of anything bad*  
(Ela é inofensiva e privada de qualquer coisa ruim)  
*For she once had something that most of you have*  
(Visto que ela uma vez já teve algo que a maioria de vocês tem)

---

da mesa de som e da afinação dos instrumentos, além de exercer várias outras atividades realizadas nos bastidores da apresentação.

<sup>49</sup> BEGO, Mark. "The Songwriting Years". In: Op. Cit., p.p. 44-46.

Foi com esta canção “ambígua”, aparentemente sobre uma bruxa (ou alguém assim considerada pelas pessoas de uma pequena cidade) que vive nas colinas fugindo de algo que nem mesmo ela sabe o que é, que as figuras de John/Taupin apareceram para os Estados Unidos pela primeira vez, tanto no *single* que Elton gravou quanto no disco da banda *The Three Dog Night*. Mesmo que nem todas as pessoas que ouviram a canção tenham prestado atenção nos nomes dos dois, a imagem de compositores “sérios” e “introspectivos” foi sendo lentamente sedimentada a partir daí; quando os ouvintes mais curiosos se ocupavam em ler os créditos dos discos e, por ventura, vissem aqueles nomes, provavelmente imaginavam pessoas esotéricas por trás daquelas palavras ou mesmo *hippies* psicodélicos fissurados em *wicca* ou alquimia. Se não todas, mas boa parte das pessoas que compraram *Suitable For Framing* devem ter imaginado algo em torno disso.

Mas foram os primeiros passos significativos. Já tinham um disco gravado (*Empty Sky*); dois singles próprios (*I've Been Loving You* e *Lady Samantha*); uma canção gravada em um álbum de sucesso e algum dinheiro sendo somado a suas contas bancárias. Estavam razoavelmente bem, em termos financeiros, e passavam a contar mais com o apoio de Dick James. Eram aplaudidos pelas respectivas famílias e pelos amigos. Com o relativo sucesso, o cotidiano de Elton naquele período parecia continuar “simples”: ele “dividia seu tempo fora dos estúdios indo ao Watford jogar futebol, às vezes, ia à praia ou à *Musicland*, uma loja de discos de Berwick Street”.<sup>50</sup> Adorava gastar dinheiro comprando roupas, discos, revistas dos mais variados tipos e histórias em quadrinhos. Passou a usar anéis, pulseiras e camisas feitas de lençóis de bebê com as figuras dos desenhos da Disney, cortesia de uma vizinha da mãe Sheila.

De tanto ir à *Musicland*, porém, Elton John chegou a trabalhar como vendedor de discos no balcão da empresa por um breve período no ano de 1969. O emprego teria duas grandes serventias para o cotidiano do rapaz naquele momento: a primeira é que seus serviços serviam mais como passatempo do que como um empreendimento, já que o músico gastava quase todo o salário comprando os discos ali vendidos; a segunda tem a ver com uma estratégia de publicidade, já que aproveitava a oportunidade para divulgar seu primeiro álbum e seus singles. Numa das ocasiões, Bob Harris, então coeditor da recém-lançada revista *Time Out*, especializada em paradas de sucesso e listas musicais, visitava a loja e tinha o interesse de oferecer exemplares do periódico

---

<sup>50</sup> MOREIRA, Vera Lúcia. “Que Surja Elton John...”. In: Op. Cit., p. 101.

em um acordo de consignação: a *Musicland* se empenharia nas vendas e dividiria os lucros com o grupo de edição da revista. Harris pessoalmente perguntou ao inusitado balconista se a empresa estava interessada em revender os exemplares em uma base de compra e devolução; a resposta do futuro *rockstar* foi a seguinte: “Faço isso se você prometer fazer uma resenha do meu álbum na sua próxima edição”<sup>51</sup>. Após questionar qual seria o álbum, Harris recebeu de cortesia uma cópia de *Empty Sky*.

Já Bernie se preocupava muito em escrever poesias “intelectuais”, “inovadoras” e “maduras” inspiradas nas leituras de literatura de ficção-científica que costumava realizar. Assistia a seriados que tematizavam o Velho Oeste norte-americano, admirando as personagens montadas a cavalo que davam sentido a um modo rural de ser; era mais responsável com as questões domésticas do apartamento que ambos dividiam e, quando não estava escrevendo, se ocupava em realizar os afazeres do lar.

Faltaria, no entanto, muito que fazer e as cobranças sobre ambos só iriam aumentar após essas conquistas; muito ainda estaria por vir...

*Pois existem jovens pardais de asas fracas que passam fome no inverno / Jovens crianças falidas nos calcanhars dos vencedores / E os goivos amarelos do festival de verão de 68 estão murchando... Por comidas fáceis e baratas dificilmente se encontra um lar nas montanhas / Muito árduo para a banda que tem um desejo desesperado de mudança / Nós jogamos a toalha tantas vezes / Nem dá para contar o quanto estivemos por baixo / Capitão Fantástico e o Pardo Cowboy Empoeirado / Do fim do mundo para a sua cidade...*

## **2. Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy: até que ponto uma *escrita de si*?**

Gostaria de deixar claro para o leitor, antes de me ater à questão proposta neste tópico (no qual me disponho a discutir se é possível entender o disco estudado como uma *escrita de si*, nos termos de Michel Foucault), o seguinte aspecto de toda a narrativa que o antecede: os acontecimentos que narrei no capítulo anterior e nas primeiras trinta e seis páginas deste segundo não estão sendo lembrados com o intuito de “monumentalizar” certas imagens que por ventura eu eleja como “as mais

---

<sup>51</sup> BUCKLEY, David. “Um Quarto”. In: Op. Cit., p. 73.

apropriadas” para compreender a vida de Elton John e Bernie Taupin. Outros acontecimentos poderiam ter sido ressaltados; não foram de modo proposital e a partir daqui o leitor deverá entender seu porquê. Até aqui o trabalho pareceu um tanto descritivo por uma estratégia que me cabe revelar a partir de agora.

Se o leitor atentar para o último parágrafo do tópico anterior verá repetida parte de uma estrofe e o refrão da faixa-título do álbum, que já tinham sido apresentados no capítulo anterior. Tais passagens são emblemáticas para a discussão que aqui se inicia: como Elton John e Bernie Taupin (especialmente este último) construíram ou constituíram, com o disco, uma *escrita de si*?

Uma primeira resposta poderia ser rápida: a partir de uma visão “autodepreciativa” de si mesmos. “*Jovens pardais de asas fracas que passam fome no inverno*” constitui uma metáfora interessante de como eles se consideraram fracos e submissos perante o contrato e as ordens impostos por Dick James, por exemplo; do quanto o jovem Reg se viu desesperado e perdido quando foi reprovado no teste da *Liberty Records* ou quando sua antiga banda, *Bluesology*, não estava rendendo os frutos que ele queria que rendesse; das frustrações que devem ter atravessado a mente de Bernie quando ele não teve certeza em responder o anúncio do *New Musical Express*, informando que a *Liberty* precisava de músicos, compositores e artistas: “*eu deveria fazer meu caminho fora de casa na música?*”.

Quando dizem que “*nós precisamos de uma melodia para abrir nossa temporada de verão em Southend*” eles se referem diretamente a certos momentos da vida de Elton John que eles consideraram importantes e que, em sua ótica, deveriam ser enfatizados; se dizem que foi “*muito árduo para a banda que tem um desejo desesperado de mudança*” é porque avaliaram suas vidas dessa maneira, pois acharam, em 1975 quando da elaboração do álbum, que o que viveram entre 1967-69 não estava dando certo, não estava no caminho que poderia estar, pois eles pensavam estar “*tecendo [suas próprias vidas] muito fora de nossas linhas, andando na corda-bamba*”. Todos os momentos de suas vidas que foram narrados nas páginas anteriores assim o foram para demonstrar como a ótica do álbum tenta direcionar o olhar e os ouvidos das pessoas que o lêem e o apreciam para aqueles episódios em específico. Eles dizem: “*nós jogamos a toalha tantas vezes*” porque rememoraram aquela época com muito rancor e ironia tanto nos dedos (os que escreveram as letras e os que tocaram piano) quanto nos lábios (que cantaram os versos sarcásticos).

Uma segunda resposta seria mais filosófica: eles entram em condescendência com o que Michel Foucault pensou acerca das implicações históricas que o ato de escrever sobre si incita em certas atitudes humanas.<sup>52</sup> Escrever sobre algo, muitas vezes, implica ao indivíduo um constrangimento pessoal incomodante, já que, ao fazê-lo, a pessoa se mostra, expõe-se, abre espaços que muitas vezes os semelhantes e próximos não conhecem. Se escrever por si só já exige essa lapidação das vontades da alma, o ato de escrever sobre si geralmente conduz ao “constrangimento que a presença alheia exerce sobre a ordem da conduta”, por este ato intervir diretamente “na ordem dos movimentos internos da alma”.<sup>53</sup>

Configurar-se-ia assim a “arte de viver”: conciliar uma vida social e uma privada não é um exercício simples, já que a presença alheia incita certa necessidade de um *adestramento* de si mesmo. Uma vida social é uma eterna invasão de privacidades. As pessoas estão rodeadas de impulsos de curiosidade, de vontades de comentar, apoiando ou condenando, atos e decisões alheias. O grau dessa invasão é medido em grande parte pela própria pessoa motivo dos comentários: alguns fatores sociais e culturais (como status social, personalidade, crenças, desejos) proporcionam uma maior ou menor investida de olhares indiscretos a nossas particularidades.

Já a maneira como cada pessoa responde ao exercício da vida social, com mais ou menos *cuidado*, pode variar de acordo com a necessidade da ocasião, além de poder construir posturas que nem sempre estão de acordo com as vontades internas de uma pessoa. Daí que podemos dizer que certa conduta moral nos é rotineiramente exigida e o ato da escrita é considerada uma forma bastante atenuante de escape dessa condição, desde que se mantenha uma ética oportuna. Ao escrever, o autor está, de forma consciente ou nem tanto assim, se permitindo à viabilidade de fugir das prisões da alma, das correntes normativas da sociedade, mas ainda mantendo-se em contato com as mesmas. Mostrando-se aos mais variados tipos de recepção, pondo suas concepções íntimas ao desvelo dos mais exigentes. Portanto, ainda assim, não se pode escapar

---

<sup>52</sup> Foucault pensa a *escrita de si* como uma relação de complementaridade com o tecido organizacional da sociedade levando o sujeito a ser assimilado por esta como em uma *anacorese*: um ser minúsculo se escreve para se sentir pertencente a um tecido maior, para ser visto pelos outros; para isso, no entanto, é preciso que se jogue com a ética vigente e se realize um treinamento de si para que aquilo que se escreva seja permitido e entendido, para que haja uma racionalidade no entrelaçar de seus discursos e convicções, o que Foucault chamaria de “princípios racionais de acção”. O filósofo se faz valer de duas formas de escrita de si que dão sustentabilidade a seus argumentos: os *hypomnemata* e a correspondência. Cf. FOUCAULT, Michel. “A Escrita de Si”. In: *O Que é um Autor?*. São Paulo: Vega Passagens, 1992, p.p. 129-160.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 131.

definitivamente das normas de conduta: nem tudo que se quer pode ou deve ser escrito. Por isso mesmo Bernie Taupin se fez valer de tantas *metáforas* na elaboração de suas letras: falar que precisaram de um “ticket refeição” ao invés de Dick James e que este os obrigava a fazer tudo o que ele desejava, até mesmo “*beber seu conhaque em um sapatinho de cristal*”, é bem mais confortante e aliviador. Todos (ou pelo menos todos ligados à *Dick James Music*) sabem que o “ticket” é James, mas não falar seu nome verdadeiro é manter a conveniência do convívio e, ainda assim, expor a vontade interna que os consome, fazer valer seu desejo de libertar os impulsos mais sarcásticos; eles mantêm a intenção de falar de algo palpável, de uma pessoa real, mas evitam qualquer constrangimento maior, já que não estão citando a pessoa diretamente e sim uma figura de linguagem.

Assim agiria a escrita de si: além de uma libertação das vontades reprimidas, como instrumento de um exercício particular para contarmos aquilo que queremos contar. É de nosso gradativo interesse que a escrita pessoal seja tida como um leque de afirmativas pertinentes, aceitas e que tenham utilidade para as circunstâncias em que vivemos. Seria como um leve banquete feito para suprir as faltas que nosso cotidiano possa promover. Para Foucault,

a escrita como exercício pessoal praticado por si e para si é uma arte da verdade contrastiva; ou, mais precisamente, uma maneira reflectida de combinar a autoridade tradicional da coisa já dita com a singularidade da verdade que nela se afirma e a particularidade das circunstâncias que determinam o seu uso.<sup>54</sup>

Portanto, a escrita de si é um auto-retrato desejado. Mesmo que possamos acreditar nela como uma verdade pessoal, ela nunca será “completamente verdadeira”. Há uma heterogeneidade em nossa escrita pelo simples motivo de aderirmos de modo cordial aos pensamentos alheios, transformando-os, unificando em um “corpo” solo. Essa termina sendo a grande função da *escrita de si*: unificar pensamentos próprios com ideais antigos, concomitantes ou mais recentes, elaborando um novo pensamento (idéia de si) que se pretende peculiar, inovador e, assim, pessoal.

No caso aqui em questão, estou tratando de um compositor de canções populares. De alguém que exprime idéias que não ficam encarceradas em uma restrita e “egoísta” privacidade. Ao transformar suas opiniões e seus enunciados (e os de Bernie) em discursos públicos, com seus álbuns, Elton John mostra aquilo que o “compõe”, que

---

<sup>54</sup> Ibidem, p. 141.

tipo de decisões toma e/ou precisou tomar, que opiniões eles expressam sobre determinado assunto, sobre certa ocasião. Por serem pessoas públicas e populares, sua escrita se torna um “mostrar-se”, um “fazer aparecer” em face ao desconhecido, ao outro. O endereçamento principal é a certeza de que terão fãs esperando por suas palavras, ou seja, uma maneira de eles, enquanto remetentes, poderem “se oferecer ao seu olhar pelo que de si mesmo lhe diz”.<sup>55</sup> E nesse caso há ainda um adicional: Elton John é um músico e, como tal, além das letras escritas, produz melodias que são elaboradas para ampliarem o sentido do que é dito e proliferarem as possibilidades de compreensão e interpretação daquilo que está sendo oferecido.

Assim, a *Escrita de Si* é repleta de subjetividades humanas e de relações afetivas que estão notoriamente associadas ao exercício da interpretação. Praticamente todas as vezes em que nos propomos a escrever algo, estamos tendo uma preocupação constrangedora, apesar de “necessária”, com a mediação das palavras. A arte da escrita é manuseada por algumas fases de “comportamento”, nas quais o autor se educa, evitando falar algo que “não deve”, tentando conquistar seu leitor; ou seja, a escrita tende a *askesis* ou à “elaboração de discursos recebidos e reconhecidos como verdadeiros em princípios racionais de acção”.<sup>56</sup>

“*Com cinquenta por cento é difícil de se virar / Não é mesmo, não é mesmo?*” Quando, em toda a narrativa elaborada, dei bastante ênfase à questão do contrato firmado entre John/Taupin e a DJM, talvez tenha descrito demais, mas esse movimento é semelhante ao que aconteceu no disco: “as crianças falidas” que não desfrutavam do luxo e dos benefícios da riqueza material que tinham no ano de 1975 tinham que trabalhar muito, tinham que compor desenfreadamente, rogando para que algum artista de renome chegasse a gravar suas canções.

“*Vocês estão trabalhando?*” Em *Bitter Fingers* não se fez esta pergunta à toa: quiseram mostrar para seu público, para os produtores, os editores musicais, para a imprensa e para cada pessoa que chegasse a ouvir o *Captain Fantastic...* esse aspecto em particular de suas trajetórias, dramatizaram a narrativa que elaboraram sobre si próprios, tentando passar a impressão de que tudo o que viveram antes do ano de 1970 foi árduo, difícil e que o sucesso posterior foi penoso de se alcançar, já que teria exigido atitudes que pareciam mais sacrifícios e penitências do que glórias. Para que viessem a

---

<sup>55</sup> Idem.

<sup>56</sup> Ibidem, p. 134.

ser vistos como o astro famoso do *rock* e o cowboy poeta/compositor, do modo como eles quiseram ser vistos, tiveram que se deparar com “*uma subida longa e solitária*”...

Mas, como o próprio Foucault admitiu, essa constituição de si é “uma escolha de elementos heterogêneos” que atravessam a escrita e aquilo sobre o qual se escreve; elabora-se um *corpo* escritural que procurou atribuir uma unidade à heterogeneidade dos acontecimentos que foram eleitos para compor aquilo que John/Taupin quiseram que desse sentido aos seus próprios passados. Para tanto, como este se trata de um trabalho historiográfico, entendo que seja necessário atentar para a percepção dessas escritas e falas de si a partir de como esses sujeitos se inventaram e de como foram socialmente inventados, sendo esta uma das chaves para a lógica da concepção em questão. A autoria de si mesmo e o emergir de suas vontades expressas e “secretas”, de sua memória, de seus problemas, de suas experiências tristes e afortunadas, de seus sonhos, suas avaliações de vida; tudo isso aliado a uma intenção de relacionar falas e ações pessoais com determinado contexto sócio-cultural que é tido como “condicionante”, mesmo que não venha a ser. Sendo assim, podemos perceber de que modo essas prerrogativas pessoais estão “conectadas” com uma época específica.

Narrar e problematizar um pouco do cotidiano de algum (ou alguns) sujeito(s), a partir da leitura de seus escritos de si, é abrir certo espaço para a *História Cultural* que o filósofo e historiador francês Michel de Certeau propôs; a convicção de que as “maneiras de fazer” cotidianas desencadeiam uma *antidisciplina* própria a cada sujeito que permite ao *cada um* utilizar o espaço (ou o “lugar praticado”) estruturado e instituído pelas lógicas socioculturais a seu bel-prazer. Contudo, esse mesmo sujeito não está amplamente livre das condições impostas que nos norteiam, nos vigiam. Há normas e regras a serem seguidas e obedecidas, mas as possibilidades de escape delas são inúmeras e as ações humanas nem sempre seguem o que se diz ser “correto”, pois há muita astúcia no cotidiano e as burlas da ordem são mais presentes do que se imagina. Escapa-se das regras e imposições dos poderes e saberes, mas dificilmente pode-se abandoná-las por completo ou mesmo fugir de seus domínios. Assim, dessa perspectiva historiográfica se tira a noção de que as práticas cotidianas constituem traços valorosos para esta “arte de elaborar” que é a escrita de si mesmo.

As várias maneiras que *cada um* tem de lidar com o cotidiano levaram Certeau a acreditar na idéia de que os indivíduos são boas moradias para a *pluralidade (in)coerente* que engloba suas personalidades. Uma pessoa não mantém as mesmas práticas e opiniões o tempo inteiro: de algum modo, elas mudam de percepção e, de

acordo com a necessidade ou as vontades momentâneas, sofrem metamorfoses bastante intensificadas. Essas são as pessoas: moradias para as (in)coerências e redundâncias cotidianas que encontram ordens momentâneas em que se firmar.

Nessa *pluralidade (in)coerente* vejo o arco-íris da *História Cultural* ascender no gesto biográfico (ao qual estou tentando realizar nesta pesquisa): pela possibilidade de serem percebidos os vários contrastes e as muitas transformações do comportamento pessoal frente a uma sociabilidade frenética, torna-se plausível a utilização de uma perspectiva historiográfica que viabilize a construção de determinados tramas socioculturais a partir da leitura de alguns gestos individuais. Ou seja, a identificação daquilo que se conta acerca da (im)previsibilidade de um comportamento singular (pessoal) e de suas repercussões sociais exerce uma oportunidade ímpar de observação e construção de determinado contexto (ou momento) histórico. E essa oportunidade não parece bem quista entre muitos historiadores (tento fazer isso por todo o trabalho, mas um momento que exemplifica isso se vê na contextualização da pequena história do *rock* nos anos 50 que contei no capítulo primeiro a partir dos ídolos de infância e adolescência de Reg Dwight).

Sempre pensando na questão biográfica, indago-me: sabe-se bem que tanto a referida *História Cultural* quanto a *Escrita de Si* não tem necessariamente uma pessoa como foco histórico; sabe-se também que ambas fogem por completo de estruturas generalizantes ornamentadas para o discurso histórico; então, se assim o é, como fazer para pensar pessoas famosas como os compositores Elton John e Bernie Taupin aderidos às suas idéias? Não que eu queira “regressar aos indivíduos” como faziam os positivistas ou que ache que a história seja feita de grandes estruturas, mas alguém há de concordar comigo que quando se fala em uma biografia pensam-se logo em sucessões de fatos cronológicos, exaltações de grandes feitos majestosos, curiosidades sobre determinada personagem jogadas em um “campo de concentração” textual e, acima de tudo, pensa-se a biografia *fora* dos novos paradigmas do estudo histórico. Mesmo que em muitos trabalhos da historiografia recente isso não se repita, dificilmente os diversos trabalhos biográficos recentemente escritos pensariam a questão da amizade como neste capítulo foi feito, por exemplo.

A grande contribuição de Certeau aqui tem a ver com sua intenção de mostrar que a história é feita pelo *homem ordinário*, por aquelas pessoas que fugiram aos olhos do heroísmo notável, pelos errantes que vêm e vão e passam despercebidos pela ânsia das sociedades humanas, sobretudo ocidentais, em registrar os feitos vangloriais dos

líderes políticos e dos donos de belos brasões sociais. Em suma, para Certeau, “trata-se de uma multidão móvel e contínua, densamente aglomerada como pano inconsútil, uma multidão de heróis quantificados que perdem nomes e rostos tornando-se a linguagem móvel de cálculos e racionalidades que não pertencem a ninguém”.<sup>57</sup> Assim se definem os alvos da *História Cultural*: as pessoas “comuns”, que convivem em uma “sociedade de formigas”, trabalhando, se divertindo, morando, crendo ou descrendo, seguindo caminhos arditos, apropriando-se do senso-comum de modo hábil, ou seja, vivendo astuciosamente para a manutenção de suas sobrevivências, sem necessariamente perderem o ânimo para a vida.

Se a perspectiva de Certeau é voltada para uma homenagem histórica ao *homem ordinário*, sujeito anônimo, inumerável, murmurante, talvez com poucos feitos dos quais se orgulhar, como posso pensar em uma escrita biográfica utilizando-me de sua teoria? Se a ordinariade supõe transformar tradições longínquas, além de poder (re)significá-las ao seu próprio contexto, se também é a constituição de um astucioso representante das “massas” (daqueles que muitas vezes passaram despercebidos pelos interesses das sociedades), ou se é a invenção daquele que taticamente burla e reorienta as estratégias do poder cotidiano, poder esse inflado pelas instituições e até pelo próprio convívio pessoal, como pensar em Certeau na hora de construir uma narrativa biográfica?

A resposta foi dada na narrativa que antecipa esta discussão. Os momentos ali contados não buscam uma coerência justaposta ou uma linearidade ilusória da vida como uma história única, mas simplesmente trazer à tona a história que o disco quis nos apresentar. Momentos de infortúnio, perda, derrota, desilusão, insistência, relutância; foram esses os escolhidos para compor a *unidade* que a escrita de si analisada por Foucault estrategicamente constrói e que passaram a ser apresentados como aqueles que supostamente compõem as vidas de John/Taupin no período pré 1970.

Pensar meus biografados como se eles fossem *cada um* é justificar essa iniciativa de dar uma significação singular às suas próprias práticas cotidianas, a não ler a vida e seus encargos e júbilos necessariamente de acordo com o que dizem os saberes-poderes, a remontar seus modos de convivência. Percebê-los antes de toda a fama que os cercou, de todas as glórias que compartilharam, de toda *singularidade* heróica: relatar os momentos em que, em desvantagem, eles conseguiram extrair algum tipo de força

---

<sup>57</sup> CERTEAU, Michel de. “Uma Cultura Muito Ordinária”. In: *A Invenção do Cotidiano*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994 [Vol. 1: *Artes de fazer*], p. 58.

necessária para que se sentissem mais confortáveis com as imposições. Nos termos de Certeau, o cotidiano seria, arbitrariamente para além de leituras econômico-materialistas, um devir de “vitórias do ‘fraco’ sobre o mais ‘forte’”.<sup>58</sup>

“*Jovens crianças falidas nos calcanhares dos vencedores*” dizia a faixa-título; “*Perdedores sortudos, perdedores sortudos entrando numa zona marginalizada*” disse a canção (*Gotta Get A) Meal Ticket*. Além de se construírem enquanto jovens compositores em busca de sucesso que estavam à beira da desistência por não conseguirem trazer o retorno financeiro exigido pela DJM, eles se utilizaram da *astúcia* de sua criatividade para permanecerem ativos na carreira e para superarem certos obstáculos que lhes foram impostos. Se lembrarmos do fato de Caleb Quaye ter sido cúmplice de Reg na gravação de demos tape ilícitos na gravadora até que Dick James descobrisse a artimanha e viesse a contratá-lo como compositor, creio haver neste acontecimento uma vitória tácita de um “fraco” sobre um “forte”; quando ainda adolescente o pianista se deslocava até a *Baker Street* ao invés da Real Academia de Música e chegava em casa dizendo à mãe Sheila que tinha ido estudar, esse ato também faz alusão a uma relação ordinária de desafio à convenção. Como a tática para Certeau pressupõe algo momentâneo e relacional que depende dos sujeitos e das condições estabelecidas, isso significa dizer que é possível pensar a construção biográfica a partir desse viés historiográfico.

Pensar os sujeitos Elton John e Bernie Taupin a partir de como estes se autoinventam, e de como são socialmente construídos, quando escrevem sobre si mesmos, mostrando-se aos olhos ferrenhos e curiosos dos meios midiáticos, é o mesmo que pensar como se pode, a partir de suas práticas cotidianas rotineiramente “comuns”, adentrar no agitado vasculho de certas ações diárias suas. Para isso, acho necessário discutir o disco *Captain Fantastic And The Brow Dirt Cowboy* enquanto aquilo que ele supostamente nasceu para ser: uma *autobiografia* ou um *relato autobiográfico*?

---

<sup>58</sup> CERTEAU, Michel de. “Introdução Geral”. In: Op. Cit., p. 47.

### 3. *Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy: autobiografia ou relato autobiográfico?*

Em 1973, o escritor francês Philippe Lejeune pôs em pauta, na academia, uma discussão que não estava na ordem do dia: a questão da autobiografia; publicou um ensaio intitulado *Le Pacte Autobiographique* (“O Pacto Autobiográfico”). A recepção especializada considerou seu texto um tanto dogmático por tentar instituir a “autobiografia” enquanto uma espécie de disciplina ou método de leitura de textos em narrativa e/ou prosa que enunciasses uma “história do eu” ou simplesmente que trouxessem à tona um enredo em que houvesse alguma aproximação entre quem escreve e a personagem principal do enunciado.

Críticas à parte, o texto demonstrou sua intenção política em tornar visível para a academia um gênero textual considerado “menor”: o autor explicitamente tentou “definir” o que seria e o que não seria “autobiografia” a partir da relação iminente entre autor e leitor, entre autoria e recepção; “partindo da situação de leitor (...) tenho a possibilidade de captar mais claramente o funcionamento dos textos (suas diferenças de funcionamento), já que foram escritos para nós, leitores, e é nossa leitura que os faz funcionar”.<sup>59</sup>

Lejeune foi, de fato, bastante taxativo quando tomou sua iniciativa, pois atentou para certa exclusão do que viria ou não a ser um texto autobiográfico. Para ele, naquela oportunidade, apenas a narrativa em prosa que alguém viria a fazer de si mesmo acerca de sua própria individualidade e/ou de como se porta a sua personalidade poderia ser considerado um texto daquela natureza. Ele chegou, inclusive, a apresentar quais os elementos que identificariam “claramente” o que viria ou não a ser autobiografia:

1. *Forma da linguagem:*

a) narrativa;

b) em prosa;

2. *Assunto tratado:* vida individual, história de uma personalidade.

3. *Situação do autor:* identidade do autor (cujo nome remete a uma pessoa real) e do narrador.

4. *Posição do narrador:*

a) identidade do narrador e do personagem principal;

b) perspectiva retrospectiva da narrativa.<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> LEJEUNE, Philippe. “O Pacto Autobiográfico”. In: *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 14.

<sup>60</sup> Idem.

Qualquer gênero que não correspondesse a nenhuma dessas exigências ou mesmo que, por ventura, não possuísse apenas *uma* delas não deveria ser visto como autobiografia, podendo ser entendido como um “gênero vizinho”, tal como a memória, a biografia, o romance pessoal, o poema autobiográfico, o diário, o ensaio, etc. Para Lejeune, portanto, no ensaio de 1973, *ser* autobiografia era prescindir, primeiramente, de uma identidade necessária entre *autor*, *narrador* e *personagem* que excluísse qualquer intencionalidade de ficção e que permitisse existir um “pacto de verdade” entre aquilo que o autor está contando/narrando e a forma como o leitor entende a mensagem pretendida: de modo resumido, seria a possibilidade de haver uma confiança da recepção na autoria e de que aquilo o que está sendo contado sobre aquele “eu” tenha acontecido de fato e de direito e feito parte de seu “real” vivido.

Nesse sentido, Lejeune acreditava na época que o grande problema autobiográfico repousava na questão do *nome próprio* de quem escreve. O autor seria então a “única marca no texto de uma realidade extratextual indubitável, remetendo a uma pessoa real, que solicita, dessa forma, que lhe seja, em última instância, atribuída a responsabilidade da enunciação de todo o texto escrito”.<sup>61</sup> Ao escrever e publicar, o autor estaria chamando uma responsabilidade social para si que o obrigaria a sustentar a veracidade do que se conta e a credibilidade acerca dos enunciados. Não haveria, portanto, para Lejeune, a possibilidade de uma “autobiografia” de um autor estreante, de um escritor desconhecido, de um primeiro livro já possuir um caráter autobiográfico, pois lhe faltaria uma referência anterior e, “aos olhos do leitor, esse signo de realidade que é a produção de *outros textos* (não autobiográficos), indispensável ao que chamaremos de ‘espaço autobiográfico’”<sup>62</sup> não existiria, não existindo, portanto, autobiografia sem um corpo escrito previamente.

Por isso mesmo, a autobiografia seria um texto referencial que buscaria no exterior da existência passada de seu autor (o referente ao qual o texto remete) uma provável verificação e uma semelhança tênue para com o que se diz verdadeiro sobre ele; é a expressão em palavras e a impressão de idéias daquilo que faz parte do presente do autor acerca do que ele entende que seja sua memória e seu passado, para que venha a ser conhecido por seus leitores (contemporâneos ou futuros): o texto de caráter autobiográfico nunca seria, nesta ótica, “o ser-em-si do passado (se é que tal coisa

---

<sup>61</sup> Ibidem, p. 23.

<sup>62</sup> Idem.

existe), mas o ser-para-si, que se manifesta no presente da enunciação”<sup>63</sup>, já que o “autobiógrafo”, para Lejeune, é o único que poderia contar as coisas da maneira como ali estão.

Essa idéia de “Pacto Autobiográfico” supõe, portanto, uma total confiança naquele que escreve. Ao ler-se uma autobiografia, a partir deste ponto de vista, deve-se acreditar que o autor está sendo o mais sincero possível com os acontecimentos que compõem aquela narrativa pessoal: o “pacto” funcionaria a partir do momento em que o autor se comprometa com a veracidade de sua elaboração narrativa e o leitor garanta que está sendo fiel à crença de que suas revelações estão “corretas”. Originalmente, assim, o pensamento de Lejeune acerca da autobiografia consistia em entendê-la enquanto um relato individual de um autor a propósito de sua própria vida e dos fatos que para si fossem considerados de específica relevância na tessitura textual da história de sua personalidade. Não adiantaria apenas escrever sobre si; seria necessário captar seu “eu” interior e a gênese desse seu esforço intelectual.<sup>64</sup>

A partir desse aspecto se constituiria o “espaço autobiográfico”: da firmação do acordo entre quem vai ler a obra com que a escreveu, “no qual se inscrevem duas categorias de textos [romance e autobiografia], que não pode ser reduzido a nenhuma delas”<sup>65</sup>. Torna-se uma questão-chave para Lejeune a resposta para o dilema existente entre o *romance literário* (que supostamente não teria obrigação nenhuma com o real e estaria livre para a imaginação e a elaboração narrativa) e a *autobiografia* (que, preocupada com a veracidade de seus fatos, limitaria a narrativa apenas àquilo que lhe interessasse enquanto reconstituição do real).

Interessado em traçar um paralelo entre as duas categorias textuais, o autor acredita que deva haver um *meio-termo* (por falta de palavra melhor) que constitua o texto autobiográfico de modo a evidenciar não apenas um gênero literário em si, reconhecível por seus elementos, mas uma maneira direcionada de ler e entender a autobiografia: essa seria a principal função do “espaço autobiográfico”, pois tanto captaria esse modo de leitura quanto preveria um modo de escrita para que, ambos relacionados, pudesse haver um “efeito contratual historicamente variável” que fizesse da autobiografia um gênero mais bem quisto pela academia.

---

<sup>63</sup> Ibidem, p. 40.

<sup>64</sup> CHICHORRO, Fernanda Deah. “Autobiografia”. In: *Narrativa Autobiográfica e Memória: ficções do “eu” em Gabriel Garcia Márquez*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, Dissertação de Mestrado em Estudos Literários, 2006, p. 7.

<sup>65</sup> LEJEUNE, Philippe. “O Pacto Autobiográfico”. In: Op. Cit., p. 43.

Assim, quando da leitura desse primeiro texto de Lejeune acerca do “pacto”, pergunto-me: seria o álbum *Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy* uma autobiografia? A resposta seria clara e direta: não! Falta ao disco, por ser um aglomerado de canções de curta duração, a possibilidade da narrativa explicativa, das demarcações e das especificidades textuais que um romance, por exemplo, permitiria, mas que a lírica das letras musicais não permite explorar; falta às “formas-canções” ali presentes o prolongamento de um texto corrido em prosa que ateste com maior clareza os fatos que o disco quer fazer elucidar. Por estes dois motivos fundantes, na perspectiva clássica de Lejeune, eu não poderia perceber a história contada pelo álbum como uma “autobiografia”, apesar de o disco tratar de uma história da vida real de duas pessoas e de suas personalidades, além de manter a tripla identidade autor-narrador-personagem bem amalgamada em si, além de isso ser feito na perspectiva em retrospecto de seus textos.

Mas a política idealista do “pacto” não foi definitiva! O próprio Lejeune começaria a reavaliar as concepções de seu tratado em 1986 quando lançou o texto *Le Pacte Autobiographique (Bis)* (“O Pacto Autobiográfico (Bis)”), trazendo de imediato uma significativa reformulação de sua perspectiva, considerando a partir daí *ser* autobiografia “qualquer texto em que o autor parece expressar sua vida ou seus sentimentos, quaisquer que sejam a forma do texto e o contrato proposto por ele”.<sup>66</sup> Aqui, o autor já expande quilometricamente as possibilidades de definição do que seria uma autobiografia, redimindo-se da cartilha dogmática de seu texto anterior e assumindo uma postura mais branda, sóbria e cautelosa do que pode se entender pelo gênero em questão.

Lejeune passa a propor, a partir da leitura de Vapereau, que pensemos a autobiografia como qualquer texto, “obra literária, romance, poema, tratado filosófico etc., cujo autor teve a intenção, secreta ou confessa, de contar sua vida, de expor seus pensamentos ou de expressar seus sentimentos”.<sup>67</sup> De uma visão sisuda e que pensou ser indefectível, o autor elaborou uma autocrítica interessante nesse segundo texto, mesmo que tenha mantido a idéia de “pacto” como um espaço construído a partir do encontro e da concordância entre autor e leitor, ampliando os horizontes de percepção dos textos e das expressões humanas e artísticas que possam vir a ser entendidas enquanto autobiografias. Para além daquela definição um tanto “tradicional” de que apenas os

---

<sup>66</sup> LEJEUNE, Philippe. “O Pacto Autobiográfico (Bis)”. In: Op. Cit., p. 53.

<sup>67</sup> Idem.

livros com narrativas em prosa e que contassem detalhes do passado de quem os escreveu fossem considerados “autobiografia”, qualquer texto que possibilite ao leitor compreender como o autor se tornou, de uma maneira ou de outra, aquilo o que ele entende ser a si mesmo, pode se considerar “autobiográfico”.

Mas Lejeune também relativizou, em menor proporção, essa idéia de “pacto”: se antes ele dizia que deveria haver um contrato estabelecido entre autor e leitor, de que um confia na veracidade das palavras do outro, dessa vez ele toma uma atitude mais amena e considera que o “autobiógrafo incita o leitor real a entrar no jogo dando a impressão de um acordo assinado pelas duas partes” e logo pondera que “o leitor real pode adotar modos de leitura diferentes do que é sugerido e que, sobretudo, muitos textos publicados não comportam nenhum contrato explícito”<sup>68</sup>, admitindo que há a possibilidade de elaborar um texto de si que não tenha necessariamente a obrigatoriedade de prezar pela veracidade dos fatos em questão ou mesmo de se tornar uma obra de caráter literário.

Mais um aspecto interessante da remissão de Lejeune: no texto de 1986, o autor confessa que se preocupou demais com a questão do “pacto” entre as duas partes interessadas do texto; ressaltou em demasia os aspectos da realidade e da aceitação da produção autobiográfica por parte de seus leitores e, principalmente, por parte dos cânones acadêmicos; primou tanto pela acintosa separação entre o romance autobiográfico literário e a autobiografia verídica que não se deu conta de que essa fronteira imaginária entre as duas formas de escrita não passa de uma vontade de desemparelhar dois campos que, na prática, não podem viver desunidos, não podem existir um sem o outro. Como ele resolveu esta questão? Dando a ênfase necessária a três aspectos que ele negligenciou no primeiro texto: o conteúdo, as técnicas narrativas e seu estilo.<sup>69</sup>

Isso quer dizer, então, que tudo está resolvido e que o álbum que aqui se estuda já pode ser considerado uma autobiografia? Desculpe-me desapontá-lo(a), mas ainda não! Mesmo que o leque de possibilidades tenha sido exorbitantemente expandido, não se poderia dizer, a partir desse autor em 86, que um álbum musical com dez canções,

---

<sup>68</sup> Ibidem, p. 57.

<sup>69</sup> O autor entende por *estilo* tudo aquilo “que turva a transparência da linguagem escrita, distanciando-a do ‘grau zero’ e do ‘verossímil’ e deixando visível o trabalho com as palavras – quer se trate de paródia, de jogos com os significantes ou de versificação. Ao especificar que a autobiografia era ‘em prosa’, foi esse fenômeno que tentei, talvez de modo desajeitado, designar. Pois quem pode afirmar onde termina a prosa? E quem pode afirmar onde termina, dependendo da época e do tipo de leitor, a transparência e a verossimilhança, e onde começa a ficção?”. Cf. Ibidem, p.p. 60-61.

um poema e incontáveis imagens que fazem alusão direta à vida das duas pessoas que o idealizaram e o criaram possa ser uma “autobiografia”. Há apenas um aspecto neste momento que impede que o álbum obtenha tal título: mesmo que o autor considere que é possível ao texto construir a vida (e não apenas o contrário), ele mantém-se rígido e professa: “dizer a verdade sobre si, se constituir em sujeito pleno, trata-se de um imaginário. Mas, por mais que a autobiografia seja impossível, isso não a impede de existir”.<sup>70</sup>

Lejeune ainda se mantém um tanto aliado a sua “ideologia autobiográfica” e ainda justifica a “essência” desse gênero ao sistema referencial, à estilística em narrativa corrida e à estética literária para que o “pacto” que ele propôs não perca sua “credibilidade”. Não o culpo; talvez, em seu lugar, eu tivesse feito o mesmo. Mas já houve um grande avanço desse segundo texto em relação ao primeiro e o álbum *Captain Fantastic...* já poderia vir a ser considerado um *relato autobiográfico* que objetiva a associação de versos e palavras a imagens que construam um sentido lógico acerca de uma verdade do “nós” de Elton John e Bernie Taupin em momentos específicos de suas vidas. Mesmo colocando em segundo plano a narrativa e a argumentação, a poética das letras compartilha com os ouvintes os sentimentos dos autores em um determinado presente (no momento da criação) em relação ao que viveram em um passado qualquer, num expresso ato de rememorar a si mesmos em acontecimentos e/ou aspectos que pareçam mais pertinentes ou mais interessantes de serem lembrados e compartilhados com outrem.

Para Lejeune, esse tipo de relato é parte de uma “escrita fragmentária, montagem, [em] busca de uma verdade que escapa ao poder das narrativas ordinárias, espaço generosamente cedido à colaboração do leitor [ouvinte]”: este, por sua vez, pode se deixar seduzir “pelas ondas das palavras” e, no caso em questão, ser encantado pela suavidade ou agressividade de uma melodia que o agrada ou o proporciona prazer. Esse tipo de escrita é indutivo e interessado: escolhe o efeito que almeja produzir, deduz a situação que prefere, escolhe as personagens, a ambientação, as palavras que servem de refrão e o ritmo a ser seguido pela melodia.<sup>71</sup>

Mas algo ainda havia de mudar. Em 1998, outro texto viria a ser escrito: *Le Pacte Autobiographique, Vingt-et-cinq ans après* (“O Pacto Autobiográfico, 25 Anos Depois”). Com ele, Lejeune reavalia todos seus estudos anteriores, especialmente os

---

<sup>70</sup> Ibidem, p. 66

<sup>71</sup> LEJEUNE, Philippe. “Autobiografia e Poesia”. In: Op. Cit., p. 98.

dois “pactos” antecedentes; aqui ele dá a chave que preciso: fazer autobiografia não é prezar por uma estética ideal de texto que possa constituir a homogeneidade de um gênero literário; é, ao contrário, qualquer produção artística (e isso envolve toda a sorte de textos, “verídicos” ou “ficcionais”) que permita ao autor julgar seu próprio passado e sua existência, introspectivamente, a partir dos critérios que ele entende serem os válidos para o presente no qual está construindo o texto.

Lejeune retorna, porém, a um ponto-chave: a questão do “pacto” em si, no tocante à atuação do leitor na constituição de um texto que se diz autobiográfico. Mesmo que ele tenha reconhecido no segundo artigo que há produções textuais autobiográficas que podem nem vir a serem lidas, aqui se faz valer a idéia de que a proposta de relacionamento entre autor e seu público depende deste último: o leitor de uma autobiografia qualquer “fica livre para ler ou não e, sobretudo, para ler como quiser. Isso é verdade. Mas se decidir ler, deverá levar em conta essa proposta, mesmo que seja para negligenciá-la ou contestá-la, pois entrou em um campo magnético cujas linhas de força vão orientar sua reação”.<sup>72</sup> Ele complementa a idéia dizendo agora que qualquer tipo de escrita é válido para se constituir uma autobiografia, quaisquer que sejam as modalidades de seu discurso, desde que o “pacto” confesso permaneça e seja respeitado, cumprido.

Agora sim o álbum *Capatin Fantastic And The Brown Dirt Cowboy* pode ser visto como uma autobiografia! Lejeune finalmente deixou de lado uma relutância que não permitia que uma expressão artística musical que é um disco fonográfico como este pudesse vir, a partir de sua teoria, a ser entendido como uma autobiografia. Duas décadas e meia se passaram até isso ocorrer. O álbum atentava para praticamente todas as exigências que ele ditou, só não era uma prosa literária, nem um livro escrito e publicado com tinta e papel: mesmo gravado em vinte e uma rotações, o disco discorre sobre a vida de quem o criou; respeitou, de certo modo, a relação autor/narrador/personagem na construção da perspectiva em questão; primou pelo pacto referencial que reivindica para si uma *imagem do real* vivido e personalizado. Mesmo que coloque de lado a narrativa explicativa, minuciosa e argumentativa, o álbum adota as associações necessárias entre idéias e palavras de modo que permitam ao historiador que vos escreve realizar “o mesmo trabalho poético de decomposição-recomposição,

---

<sup>72</sup> LEJEUNE, Philippe. “O Pacto Autobiográfico, 25 Anos Depois”. In: Op. Cit., p. 73.

que permite *abrir e explorar*, sem nunca reduzir nem concluir. E tudo isso ficando no terreno, perigoso, da verdade, banindo a ficção”.<sup>73</sup>

Assim sendo, Philippe Lejeune parece estar certo ao dizer que é preciso empreender uma escrita fragmentária que almeja a emoção do vivido sem nunca alcançá-la por completo. Isso parece verdade também quando se ouve as canções de Elton John e Bernie Taupin do disco mencionado. Sejam elas completas ou em alguns versos ou estrofes, quando isolados; em ambos os casos, os autores parecem contar, cada qual de uma maneira, sua própria narrativa imagética acerca do que viveram no período pré 1970. Reafirmo e reforço: mesmo o foco do álbum estando centrado nos anos de 1967-69, há um leque imenso de oportunidades que as canções nos abrem para que se explorem outros momentos e outras épocas das vidas dos dois. Todo o exercício de narração e análise que foi feito no capítulo anterior e em parte deste serviu para que eu pudesse elaborar, à minha maneira, o que já estava posto literal e metaforicamente nos versos e nas melodias: experiências cotidianas e práticas não discursivas sendo representadas por um objeto de discurso (a “forma-canção”); sendo assim, imagens de suas vidas são ativadas na mente de seus ouvintes e estes, ávidos por ouvi-las e vê-las (como rapidamente veremos nos próximos capítulos), podem assim selar o pacto.

Depois de toda essa discussão, chego à reta final deste capítulo querendo analisar mais uma canção que, a meu ver, sintetiza tudo o que foi dito até aqui: gostaria de pedir permissão ao leitor para analisar a canção *We All Fall In Love Sometimes* por dois motivos: primeiro, porque ela retoma e encerra a questão da amizade já discutida em outro momento e, segundo, porque ela justifica uma desconstrução da idéia de “infantilidade” que os dois criaram para os anos de 1967-69, especialmente para o período de criação do disco *Empty Sky*. Para tanto, aí vai sua letra:

*Wise men say*  
(Homens sábios dizem)  
*It looks like rain today*  
(Parece que vai chover hoje)  
*It crackled on the speakers*  
(Isso soou nos alto-falantes)  
*And trickled down the sleepy subway trains*  
(E escoou até os trens sonolentos do metrô)  
*For heavy eyes could hardly hold us*  
(Pois olhos abatidos poderiam fortemente nos envolver)  
*Aching legs that often told us*

---

<sup>73</sup> Idem. “Autobiografia e Poesia”. In: Op. Cit., p. 101.

(Pernas doloridas que freqüentemente nos diziam)

*It's all worth it*

(Que tudo vale a pena)

*We all fall in love sometimes*

(Todos nós nos apaixonamos de vez em quando)

*The full moon's bright*

(O brilho da lua cheia)

*And starlight filled the evening*

(E as estrelas preenchiavam a noite)

*We wrote it and I played it*

(Nós compomos e eu toquei)

*Something happened it's so strange this feeling*

(Algo aconteceu, é tão estranho este sentimento)

*Naive notions that were childish*

(Noções ingênuas que chegavam a ser infantis)

*Simple tunes that tried to hide it*

(Melodias simples que tentavam escondê-lo)

*But when it comes*

(Mas quando isso aparece)

*We all fall in love sometimes*

(Todos nós nos apaixonamos de vez em quando)

*Did we, didn't we, should we, couldn't we*

(Fazíamos, não fazíamos, deveríamos, não podíamos)

*I'm not sure 'cause sometimes we're so blind*

(Eu não estou tão certo pois às vezes nós somos tão cegos)

*Struggling through the day*

(Esforçando-nos ao longo do dia)

*When even your best friend says*

(Quando até seu melhor amigo diz)

*Don't you find?*

(Você não acha?)

*We all fall in love sometimes*

(Todos nós nos apaixonamos de vez em quando)

*And only passing time*

(E apenas o passar do tempo)

*Could kill the boredom we acquired*

(Poderia acabar com o tédio que adquirimos)

*Running with the losers for a while*

(Correndo ao lado dos perdedores por um instante)

*But our Empty Sky was filled with laughter*

(Mas nosso Empty Sky foi recheado de risadas)

*Just before the flood*

(E logo antes da enxurrada de sucesso)

*Painting worried faces with a smile*

(Pintando rostos preocupados com um sorriso)

*Wise men say*

(Homens sábios dizem)

*It looks like rain today*

(Parece que vai chover hoje)

*It crackled on the speakers*

(Isso soou nos alto-falantes)  
*And trickled down the sleepy subway trains*  
(E escoou até os trens sonolentos do metrô)  
*For heavy eyes could hardly hold us*  
(Pois olhos abatidos poderiam fortemente nos envolver)  
*Aching legs that often told us*  
(Pernas doloridas que freqüentemente nos diziam)  
*It's all worth it*  
(Que tudo vale a pena)  
*We all fall in love sometimes*  
(Todos nós nos apaixonamos de vez em quando)

A canção rememora as pessoas que, na ótica de John/Taupin, mais os ajudaram entre 1967-69. De cara, ela evoca os “homens sábios” que tanto os ajudaram e que foram os grandes amigos que os guiaram para o “rumo certo” nesse período, bem como aparece na dedicatória do álbum e como já mencionei no início deste capítulo. Ambos evocam os “sábios” Ray Williams, Caleb Quaye e Steve Brown como uma espécie de agradecimento por terem sido as pessoas que mais acreditaram em seu trabalho. Ray aparece por tê-los apresentado e por encaminhá-los à DJM; Caleb por ter ajudado o então Reg a gravar *demos tape* ilícitas na companhia; e Steve por ter “dispensado” a dupla no momento certo e dito que eles só voltassem a aparecer na frente de Dick James quando uma “chuva” de boas canções estivesse caindo de suas respectivas nuvens cerebrais. Brown talvez seja o mais celebrado por ter visto o potencial que existia nas composições dos dois num momento em que ninguém mais conseguiu ver isso.

Mas a escolha dessas pessoas não foi aleatória, sendo intencional. A dramaticidade e o rancor da memória fizeram com que Taupin mencionasse que elas ajudaram até o ponto em que lhes foi interessante e suficiente; o letrista evidencia as longas noites em que tiveram que trabalhar nos estúdios da DJM e que resultavam em seus “olhos abatidos” e em suas “pernas doloridas”. Sair da *Denmark Street* e se deslocar para *Frome Court* de manhã bem cedo após uma madrugada inteira de trabalho não devia ser algo muito confortável: isso significava percorrer praticamente seis quilômetros de ônibus e metrô até chegar ao aconchego de suas respectivas camas. Só alguém que está apaixonado pelo que faz e pelas pessoas que o rodeiam para efetuar esse deslocamento de ida e volta diariamente, cinco ou seis vezes por semana.

Talvez pelo empenho e pelo investimento efetuado em tanto esforço tenha levado John e Taupin a descreverem esse período como “ingênuo e inocente”. Só dois jovens cegos de paixão e orgulho por seus afazeres e suas produções artísticas ficariam tão dispostos a enfrentar tudo isso; só a ânsia de ver um disco gravado com seu nome na

capa e a satisfação de ver várias pessoas comentando algo que foi feito por você é que justificaria tanto suor. Construir essa idéia para os ouvintes do *Captain Fantastic...* foi a maneira mais convincente que ambos encontraram para dar sentido a seu passado antes da fama. Só assim eles estariam livres da crítica por terem escrito letras com “*noções ingênuas que chegavam a ser infantis e melodias simples*” que queriam ampliar-lhes o sentido.

O álbum *Empty Sky* foi “*recheado de risadas*” porque quando seus autores, em 1975, olharam para ele e viam o que escreveram, achavam aquilo bastante juvenil e ingênuo, algo que não condizia com a maturidade intelectual, intuitiva e criativa que achavam ter em meados da década de 70. O álbum foi “inocente” porque o que viviam quando da produção do *Captain Fantastic...* não estava mais de acordo com as concepções que aparecem nas letras desse primeiro disco; mesmo que tenha sido uma época de muita empolgação pelas oportunidades que se seguiam e pela esperança de verem seu trabalho render bons frutos, “infelizmente, as canções em si nem sequer se aproximavam de serem tão interessantes quanto seus inovadores”, como afirmou o próprio Taupin.<sup>74</sup>

E isso fazia parte do cotidiano dos dois: o medo da reprovação de Dick James, a incerteza criada acerca de seu trabalho, a amizade e o amor fraternal que poderiam ser prejudicados pelo tempo e pelo insucesso: isso os levou a ficar “*correndo ao lado dos perdedores por um tempo*”, pois compor o que não gostavam era um tédio, serem submetidos à vontade alheia também e isso só foi mudando quando Steve Brown os deu mais uma chance e a carta branca que precisavam: só com esta possibilidade e com as empreitadas que moveram é que o *Empty Sky* foi possível de ser produzido com “risadas”. O medo persistia, porém, porque o disco não foi tão bem sucedido comercialmente e só teria servido para manter a esperança de que Elton John ainda iria continuar, pelo menos, enquanto um músico de estúdio se sua investida como cantor não fosse duradoura.

Repito: a idéia de “ingenuidade” das canções e do período em questão é uma pretensa construção que atende aos aspectos mencionados na discussão do “pacto autobiográfico”: tecer essa idéia foi interessante para John/Taupin porque levou seus ouvintes a crerem que para alcançar o estrelato que tinham em 75 foi preciso muito esforço e dedicação. Mas apenas nesse nível é que tal “inocência” poderia se expressar,

---

<sup>74</sup> UNIVERSAL Music Group International. *Two Rooms: celebrating the songs of Elton John and Bernie Taupin*. Universal Music Ltda. Rio de Janeiro, Brasil, 2005. 1 disco de vídeo digital (DVD) (124 min.).

já que as canções por si próprias estão em contato direto com o que eles viveram entre 68-69: uma estética de vida libertária e pacífica que se estenderia por entre as atitudes dos dois e a música que produziram. Para que se entenda isso melhor, peço para apresentar e analisar duas canções do *Empty Sky* que reforçam a idéia. São elas a faixa-título e *Skyline Pigeon*.

De acordo com Taupin, as canções que gravaram para esse disco faziam uma releitura de tudo o que eles gostavam. Desde as idéias libertárias da “contracultura”<sup>75</sup>, passando pelo *jazz* e *blues* até o rock progressivo, progressivamente iniciante naquele período. A faixa-título do disco é iniciada com sons de tambores acompanhados pelo piano de Elton e por guitarras com *riffs* “secos”, flautas doces e uma gaita ao modo R&B de tocar. Diz sua letra libertária, *flower power* (“poder das flores”) que um homem, desejoso em sair da sua condição de prisioneiro, não pode ser julgado apenas pela razão. Ele quer voar junto às “andorinhas” (moças) e “brincar nas nuvens do amor” (transando e fumando) – coisas que a moralidade não permite de modo deliberado:

*I'm not a rat to be spat on locked up in this room*  
(Eu não sou um rato pra ser desprezado trancado nesse quarto)  
*Those bars that look towards the sun*  
(Aqueles barras que parecem próximas do sol)  
*At night look towards the moon*  
(À noite parecem próximas da lua)  
*Everyday the swallows play in the clouds of love*  
(Todos os dias as andorinhas brincam nas nuvens do amor)  
*Make me wish that I had wings take me high above*  
(Fazem-me desejar ter asas que me façam voar alto)

*Chorus (Refrão):*

*And I looked high and saw the empty sky*  
(E eu olhei para o alto e vi o céu vazio)  
*If I could only, I could only fly*  
(Se eu pudesse apenas, pudesse apenas voar)  
*I'd drift with them in endless space*  
(Eu flutuaria com elas no espaço sem fim)  
*But no man flies from this place*  
(Mas nenhum homem voa deste lugar)

*At night I lay upon my bench*  
(À noite eu deito na minha cama de pedra)  
*And stare towards the stars*

---

<sup>75</sup> A “contracultura” pode ser estudada, discutida, entendida e até mesmo vivida, de acordo com Carlos Pereira, de duas maneiras próximas, mas ao mesmo tempo bem distintas: a) como um fenômeno histórico concreto e particular, cuja origem pode ser localizada nos anos 60; b) como uma postura, ou até uma posição, em face da cultura convencional, de crítica radical. Cf. PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. “Há Algo no Ar além dos Aviões de Carreira”. In: *O Que é Contracultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984, p. 14.

(E fico com os olhos arregalados próximos às estrelas)  
*The cold night air comes creeping in*  
(O ar frio da noite vem rastejando)  
*And home seems oh so far*  
(E o lar parece oh tão distante)  
*If only I could swing upon those twinkling dots above*  
(Se eu pudesse apenas caminhar livremente por aquelas terras brilhantes lá no alto)  
*I'd look down from the heavens upon the ones I love*  
(Lá dos Céus eu olharia para baixo em busca das pessoas que eu amo)

*Chorus (Refrão):*

*And I looked high and saw the empty sky*  
(E eu olhei para o alto e vi o céu vazio)  
*If I could only, I could only fly*  
(Se eu pudesse apenas, pudesse apenas voar)  
*I'd drift with them in endless space*  
(Eu flutuaria com elas no espaço sem fim)  
*But no man flies from this place*  
(Mas nenhum homem voa deste lugar)

*Hey the lucky locket hangs around your precious neck*  
(Ei o medalhão da sorte está pendurado em seu pescoço precioso)  
*Some luck I ever got with you and I wouldn't like to bet*  
(Certa dose de sorte eu peguei com você e eu não deveria gostar de apostar)  
*That sooner or later you'll own just one half of this land*  
(É que mais cedo ou mais tarde você irá se apropriar de parte desta terra)  
*By shining your eyes on the wealth of every man*  
(Por fazer seus olhos brilharem em direção à riqueza de cada homem)

*Just send up my love*  
(Apenas sentencie meu amor)  
*Ain't seen nothing but tears*  
(Não vejo nada além de lágrimas)  
*Now I've got myself in this room for years*  
(Agora eu me vejo neste quarto por anos)  
*I don't see no one, I never see anyone*  
(Eu não vejo ninguém, nunca vejo quem quer que seja)

“E apenas o passar do tempo / Poderia acabar com o tédio que adquirimos”: só com a fama é que o tédio de não ter tudo aquilo que se deseja pode acabar; o tédio de (con)viver em uma prisão (nas salas dos estúdios), junto a barras de ferro e ao ar congelante da noite (“O brilho da lua cheia / E as estrelas preenchem a noite”), fazem com que o homem da situação deseje ser liberto. Tanto de modo literal quanto metaforicamente, Taupin (e John por extensão) se sentiam presos ao trabalho de compor canções que deveriam ser gravadas por cantores famosos e não o eram, além de terem que trabalhar redobrado para gravarem as próprias músicas no espaço vago que a madrugada oferecia nos estúdios da DJM. Mesmo que a satisfação fosse possível e o

amor fraternal os mantivesse unidos, eles estavam “*pintando rostos preocupados com um sorriso*”: os seus próprios.

Voltando à “temática aparente” de *Empty Sky*: o erro de uma “simples” dívida não paga (que parece ter sido o motivo da prisão da personagem) leva uma pessoa a passar vários anos em uma cela, circulando pelo mesmo espaço, com a mesma rotina, sem ver mais ninguém do “mundo de fora”. Tudo isso propiciaria ao sujeito uma vontade de “nunca mais ver ninguém”. Essa condição se aproxima daquilo que Michel Foucault nos alertou no tocante ao *sistema punitivo moderno*: a instituição do encarceramento, enquanto modelo oficial de penalidade, foi aceita sem maiores problemas pela cultura ocidental, a ponto de ganhar terreno por praticamente todos os países do mundo. Visto com bons olhos pelos mecanismos de poder, esse sistema passou a ser entendido e dito como uma *arte de punir*, enquanto uma obra-prima a ser aperfeiçoada à medida que os usos desse lugar de correção dos corpos fossem se tornando visíveis. E, no decorrer dos tempos que estariam por vir, acreditou-se, o sentimento de confiança na disciplina penal e carcerária tornariam a prisão um protótipo ideal para controlar as vontades desviantes do mundo moderno e liberal.<sup>76</sup>

Mas todo o discurso de Bernie Taupin pode ser, como já dito, uma simples metáfora. Talvez um jogo de palavras intencionalmente alocadas, cada qual em seu devido lugar, apenas para mostrar que a própria sociedade civil também se organiza de maneira semelhante a uma prisão, a um cárcere, só que de caráter público e aberto. As vontades, aparentemente dos jovens, de viverem livremente, utilizando-se de práticas desviantes da ordem, proibidas e não-convencionais seriam, em constância, reprimidas pela moral, pelo rigor do poder, pelo que se tem codificado como “bons costumes”. Viver em sociedade seria, antes de tudo, um adestramento dessas vontades internas da alma, um olhar para si mesmo com cautela, controle e repressão. Um longo exercício de aprendizado do que é tido como “correto” e correção dos distúrbios de comportamento. Relativizar esses princípios estava no centro dos ideais de “contracultura” e a faixa *Empty Sky*, lançada no mesmo ano do festival de Woodstock, versa sobre tal conjuntura, além de querer dizer que os próprios autores precisavam se ver livres de toda a pressão que sofriam.

Vale salientar, ainda, a boa intervenção melódica de Elton John ao inserir, por volta dos 6 minutos e 45 segundos da canção, uma série de ruídos, zumbidos e sussurros

---

<sup>76</sup> FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.

sugerindo que a partir daqueles momentos o ouvinte deva se calar, não fazer barulho, não incomodar as teias do poder, adestrando-se, ouvindo apenas os sons do ambiente e o vazio nebuloso dos corredores de uma prisão, permanecendo trancado na cela de sua própria consciência: Taupin e John deveriam fazer o mesmo e acatar as regras que a DJM e sua equipe estavam direcionando a eles.

Com a falta de recursos técnicos, porém, Elton John e a equipe de som tiveram que se valer da criatividade para proporcionar à canção um de seus momentos mais memoráveis: a guitarra tocada por Caleb Quaye; para que o eco produzido pelo instrumento fosse possível, o guitarrista foi deslocado para a saída de emergência, no alto do prédio no qual se localizavam os estúdios da *Dick James Music*, e um microfone foi alocado logo abaixo da mão direita de Quaye para que fosse produzida uma sensação de distorção diferenciada dos *riffs* ao som de fundo da melodia. Algumas passagens da guitarra foram, ao invés de sincronizadas com os demais instrumentos, gravadas ao contrário como um sinal de discórdia: não ser convencional em nada, nem no instrumento que dizem ser o “símbolo” do rock, nem nos demais (flauta transversal, flauta doce e gaita, baixo, percussão e bateria). Assim, “vocais à maneira de ‘Sympathy For The Devil’ [dos Rolling Stones] no final da música, que parece ter acabado quando amadoramente se repete. E a letra, que fala de liberdade e libertação, era perfeita para o final da década de 1960”.<sup>77</sup>

Já *Skyline Pigeon* é um pouco diferente. Tocada toda em cravo elétrico, a canção trata “da noção de liberdade perdida, através da sugestão de se voltar a acreditar nos sonhos (aqueles propostos pela “contracultura”?) que teriam ficado para trás”<sup>78</sup>:

*Turn me loose from your hands*  
(Solte-me de suas mãos)  
*Let me fly to distant lands*  
(Deixe-me voar para terras distantes)  
*Over green fields, trees and mountains*  
(Por entre campos verdes, árvores e montanhas)  
*Flowers and forest fountains*  
(Flores e fontes em florestas)  
*Home along the lanes of the skyway*  
(Para casa, pelas veredas da via celeste)

---

<sup>77</sup> BUCKLEY, David. “Um Quarto”. In: Op. Cit., p.p. 70-71.

<sup>78</sup> SANTANA, Valéria de Castro. “Rock ‘n’ Roll Man: Elton John”. In: *Children Of The Revolution: o Glitter Rock de Elton John (a obra, os artistas, o público)*. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia – Campus Santa Mônica, Dissertação de Mestrado, 2002, p. 74.

*For this dark and lonely room*  
(Pois neste quarto escuro e solitário)  
*Projects a shadow cast in gloom*  
(Reflete uma sombra repleta de trevas)  
*And my eyes are mirrors*  
(E meus olhos são espelhos)  
*Of the world outside*  
(Do mundo lá fora)  
*Thinking of the way*  
(Pensando no jeito)  
*That the wind can turn the tide*  
(Que o vento pode mudar a maré)  
*And these shadows turn from purple into grey*  
(E essas sombras mudam do roxo para o cinza)

Chorus (Refrão):

*For just a Skyline Pigeon*  
(Pois apenas um Pombo do Horizonte)  
*Dreaming of the open*  
(Sonhando com uma abertura)  
*Waiting for the day*  
(Esperando pelo dia)  
*He can spread his wings*  
(Que ele possa abrir suas asas)  
*And fly away again*  
(E fugir de novo)  
*Fly away Skyline Pigeon fly*  
(Vá embora, Pombo do Horizonte, vá)  
*Towards the dreams*  
(Em direção aos sonhos)  
*You've left so very far behind*  
(Que você há muito deixou para trás)

*Just let me wake up in the morning*  
(Deixe-me apenas acordar de manhã)  
*To the smell of new mown hay*  
(Com o aroma do feno recém-cortado)  
*To laugh and cry, to live and die*  
(Para sorrir e chorar, para viver e morrer)  
*In the brightness of my day*  
(Na parte mais brilhosa do meu dia)

*I want to hear the pealing bells*  
(Eu quero ouvir os sinos ressonantes)  
*Of distant churches sing*  
(De igrejas distantes cantarem)  
*But most of all please free me*  
(Mas, acima de tudo, por favor me livre)  
*From this aching metal ring*  
(Desta dolorosa argola de metal)  
*And open out this cage towards the sun*  
(E abra esta gaiola voltada para o sol)

A idéia de libertação humana representada pelos versos “voar para terras distantes, por entre campos verdes, árvores e montanhas, flores e fontes em florestas” nos remete ao *flower power* “contracultural”. O cansaço da eletrizante vida moderna causaria a Bernie Taupin um interesse em se aproximar dos ideais do lema “paz e amor”, em uma vida bela nos campos recheados pelo “aroma do feno recém-cortado”, mas ele hesita porque não sabe se a vida no campo é o melhor para ele (“*Eu não estou tão certo, pois às vezes nós somos tão cegos*”). Essa certeza pode ter vindo a ele no dia em que ambos foram relaxar nas praias de *Southend*, no condado de Essex, como contei no início deste capítulo, pois *Skyline Pigeon* sugere que o autor, ao supostamente ver um pombo voando no céu azulado do verão de 1968, tenha refletido sobre sua condição e decidido ficar ao lado da pessoa que ele mais prezava naquele momento: seu grande amigo Reg Dwight.

Uma canção de amor livre, não monogâmico, e distante das responsabilidades e compromissos de um noivado ou casamento. “Mas, acima de tudo, por favor me livre / desta dolorosa argola de metal” soa como um pedido para que o amor não seja limitado às normas morais e/ou familiares, justamente no sentido da *ascese* discutida por Foucault. Como amigos, eles se apaixonaram como irmãos e se mantiveram unidos para que seus sonhos e suas esperanças fossem realizados. Como preferiram apenas a *philia* e não consumaram o *eros*, o relacionamento se viu livre da “ilusão” de um relacionamento fiel a uma única pessoa. Sua amizade se manteve porque não impediu que nenhum dos dois pudesse viver novas experiências, novos prazeres e sentimentos espontâneos que poderiam ser compartilhados com outrem: “*Você não acha? / Todos nós nos apaixonamos de vez em quando*”...

Assim, *We All Fall In Love Sometimes* é, para Elton John, a mais pessoal de todas as canções da carreira da dupla, “pois resume o amor que dividíamos e que ainda sentimos, o amor precioso que sentimos de imediato como duas crianças se conhecendo e se tornando irmãs. Foi muito especial. Significa mais para mim do que qualquer coisa que já compusemos”.<sup>79</sup> Leve e simples como a própria melodia sugere, já que é uma balada direcionada pelo piano e acompanhada pelos demais instrumentos, ela se posta de uma maneira tão serena que nos faz acreditar em sua “pureza” e na “sinceridade” de seus versos. A canção é uma espécie de resumo de todas as outras e tenta sintetizar a importância daquele período nas vidas de John/Taupin e nos fazer crer que tudo o que

---

<sup>79</sup> UNIVERSAL Music Group International. *Two Rooms: celebrating the songs of Elton John and Bernie Taupin*. Universal Music Ltda. Rio de Janeiro, Brasil, 2005. 1 disco de vídeo digital (DVD) (124 min.).

eles escreveram e compuseram atende às exigências do “pacto autobiográfico” para que seja possível entender o disco como uma autobiografia.

Uma questão, no entanto, ainda se coloca: Lejeune diz que para um autor poder se enunciar enquanto um “autobiógrafo” é importante que ele possa expressar sua vida e seus sentimentos; para tanto, é preciso que ele tenha uma estrita relação com um público leitor. É esse o objetivo do capítulo seguinte: apresentar, a partir da capa do disco, como Elton John e Bernie Taupin foram construídos socialmente, de modo especial pela imprensa de meados da década de 1970...

## **FAIXA III (CAPÍTULO III):**

### ***Painting Worried Faces with a Smile\* (1): uma artcover desenhando uma obra “contracultural”***

Uma capa pode ser vista como a primeira porta de entrada para todo o mundo artístico que compreende um álbum musical. Este, por sua vez, pode ser entendido como o produto final de todo um arranjo de trabalhos direcionados, de atividades criativas e ordenadas que, postas em conjunto, buscam a unidade de uma produção artística que tem como participantes principais músicos, compositores, produtores, engenheiros de som, técnicos musicais, arranjadores, empresários, gravadoras. Não é possível negar, portanto, que há uma indústria musical (fonográfica) que dá sentido a tais atividades e profissões. Há uma rede de finanças envolvida que dá sustentabilidade a um mercado da arte musical, das pessoas que dependem desse meio para sobreviver. Tal rede produz o que alguns chamam de “sistema do estrelato”.

É desse sistema (em relação com a produção da fama na década de 1970) que pretendo falar a partir de agora. Para fazer isso, é preciso deixar claro que as imagens presentes na capa do álbum *Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy* têm um *valor de signo* e vão representar conteúdos cujos caracteres e significações “não são visualmente refletidos por ela”.<sup>1</sup> Procurarei analisar alguns dos *significados* possíveis de ser obtidos a partir da análise das imagens ali presentes para traçar um olhar acerca de como Elton John e Bernie Taupin se constituíram enquanto o “Capitão Fantástico” e o “Pardo Cowboy Empoeirado”, levando em consideração que tais significados, por não estarem explícitos nas imagens, têm uma relação transversal intensa e arbitrária com seu significante visual que é a capa em si.

Nesse sentido, este capítulo tem o intuito de discutir como a capa do álbum reforça a idéia “contracultural” das primeiras composições da dupla, a partir de imagens que chocam o olhar e emanam para o espectador uma diversidade de informações que estão atreladas à vivência de John/Taupin a partir dos enunciados “libertários” de suas

---

\* *Pintando rostos preocupados com um sorriso*, verso da canção *We All Fall In Love Sometimes* presente no álbum *Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy*.

<sup>1</sup> AUMONT. Jacques. “A Parte do Espectador”. In: *A Imagem*. Campinas, SP: Papirus, 1993, p. 79.

canções como uma porta para *a fama como modo de vida*, a ser discutida no próximo capítulo.

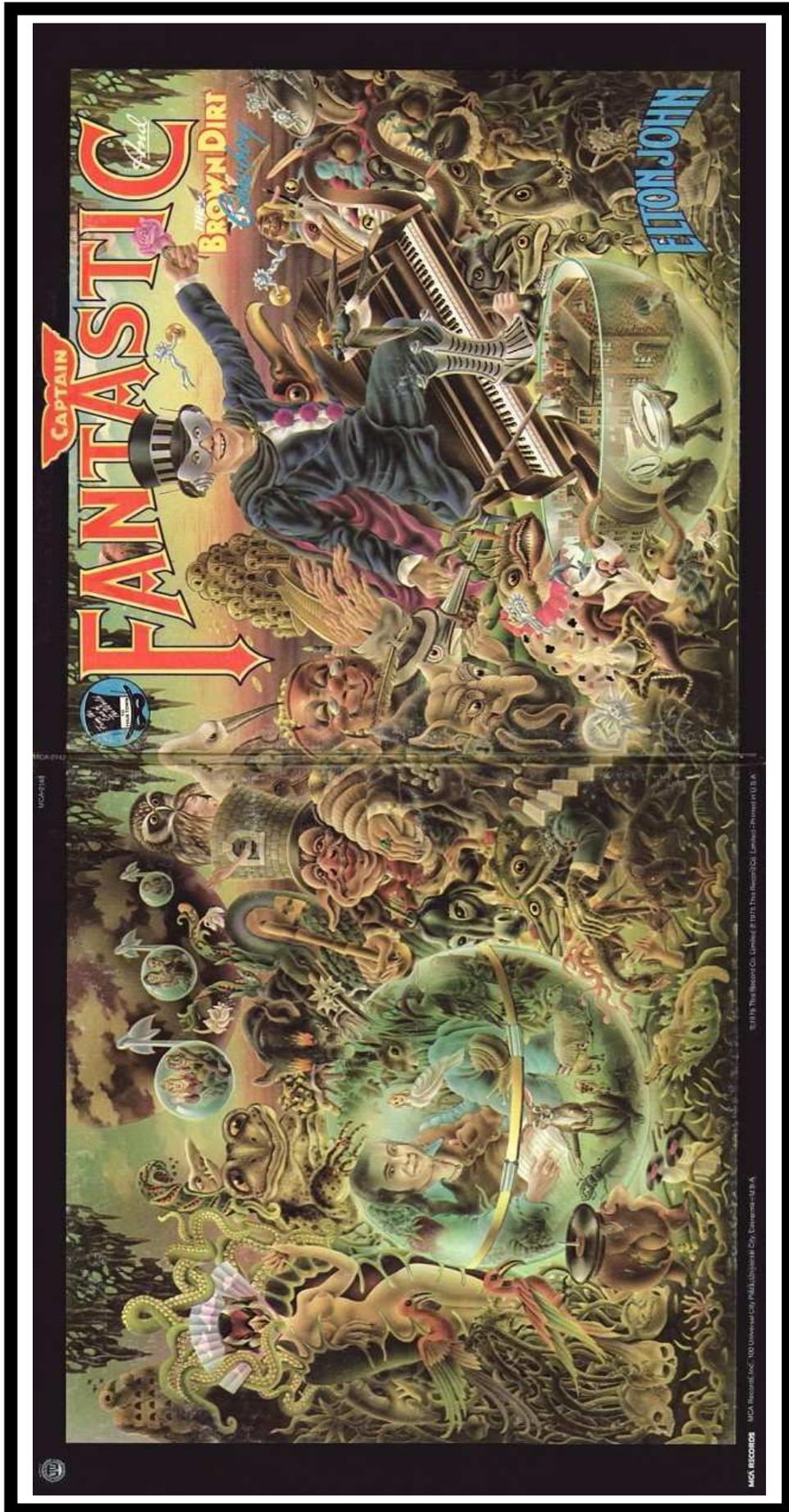
### **1. Alan Aldridge: a idealização da *artcover***

Em Janeiro de 1975, o ilustrador Alan Aldridge recebeu um telefonema bastante inesperado dos escritórios da DJM: o próprio empresário e presidente da companhia gostaria de falar com ele um assunto que viria a ser de muito interesse seu. Dick James, que conhecia o desenhista desde a década de 1960, não tinha mais entrado em contato com ele desde aquele período e, para sua surpresa, foi muito simpático e amigável: queria convidá-lo para um encontro com Elton John e Bernie Taupin para que o trio discutisse a elaboração da capa do novo disco de estúdio que estaria por vir. Um tanto surpreso, Aldridge aceitou o convite, dirigiu-se ao escritório de James e lá se encontrou com os idealizadores do projeto: já conhecia Elton de vista da época em que o músico gravava suas *demo tapes*, mas nunca tinha visto Bernie na vida. Mesmo assim, em uma conversa rápida, os dois o explicaram como funcionava a dinâmica e a atmosfera do disco e disseram querer que tais idéias fossem representadas nas ilustrações da capa. “Eles explicaram o tema autobiográfico básico e Bernie me deu uma fita cassete do álbum. Eu me lembro de eles resumindo o disco dizendo que era sobre o lado obscuro da Tin Pan Alley” (“They explained the basic autobiographical theme, and Bernie gave me a cassette of the album. I remember them summing it up by saying it was about the dark side of Tin Pan Alley”).<sup>2</sup>

Inspirado pela sedução causada pela oportunidade de satirizar a grande matriz da produção fonográfica inglesa, Aldridge interiorizou a idéia de que a capa precisava mesmo ser “obscura e surreal” para que o espectador pudesse se ater à perspectiva cinzenta que a atmosfera da imagem predispõe. Enfatizando uma combinação de insegurança e frustração (dos anos de 67-69), com o luxo, a luxúria e a aspereza que o “mundo da fama” pode proporcionar, o ilustrador desenhou a seguinte série de imagens que se transformaram na capa do álbum:

---

<sup>2</sup> TURANO, James. *Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy Deluxe Edition Booklet*. Universal Music, Mercury Records, 2005.



A ilustração foi pensada de modo que pudesse apresentar ao espectador/ouvinte os dois mundos em justaposição no álbum: o de Elton John e o de Bernie Taupin. O projeto ficou tão grande, na versão ilustrativa final, que apenas a capa não foi suficiente para comportar o tamanho do desenho e, como em um livro de história em quadrinhos, a capa e a contracapa tiveram que ser utilizadas: a primeira apresentando o *astro*, o “Capitão Fantástico” e a parte de trás ilustrando o mundo bucólico, reservado e acuado do “Pardo Cowboy Empoeirado”. “Enquanto Elton e Bernie parecem fortes e confiantes na capa, eles estão rodeados por imagens obscuras, gananciosas e pervertidas, às quais o álbum faz alusão” (“While Elton and Bernie look strong and confident on the cover, they are surrounded by dark, greedy, twisted images, wich is what the album does allude to”)<sup>3</sup>, disse o próprio Aldridge.

A escolha do ilustrador para realizar a capa foi baseada no rico currículo que este já possuía na época. Responsável por uma série de obras importantes, Aldridge ficou conhecido principalmente por seu trabalho para a banda *The Beatles*. Ele publicou uma obra em dois volumes, intitulada *The Beatles Illustrated Lyrics* na qual criou imagens psicodélicas e surreais que tentavam representar os significados das temáticas de muitas das letras das canções da vasta discografia da banda britânica. Imagens surreais de como as mesmas foram pensadas e de como os sentidos por elas emitidos poderiam ser enriquecidos com os detalhes minuciosos das imagens contidas por entre as páginas dos dois livros faziam parte de sua marca registrada.

O trabalho de Aldridge traz uma marca interessante consigo: o exagero dos detalhes e a fluência da imaginação; tudo o que o ilustrador pincela procura fazer com o que o expectador libere seu instinto imaginativo e tire suas próprias conclusões do que poderia ou não vir a representar cada personagem desenhado. Ele oferece ao público aquilo que Jacques Aumont designou de “papel do espectador”, ou seja, a visualização de esquemas imagéticos simbolizados que, por dizerem previamente algo, efetuam uma “construção visual do ‘reconhecimento’, emprego dos esquemas da ‘memoração’, junção de uma com a outra para a construção de uma visão coerente do conjunto da imagem”<sup>4</sup>. No caso de Aldridge, suas ilustrações tendem a ser oferecidas enquanto sátiras irônicas e sexuais de como determinado(s) autor(es) percebe(m) o mundo a sua volta. No caso, sugerem como John/Taupin percebiam suas próprias vidas e o mundo da indústria fonográfica, tanto entre 1967-69 quanto em 1975.

---

<sup>3</sup> Idem.

<sup>4</sup> AUMONT, Jacques. “A Parte do Espectador”. In: Op. Cit., p. 90.

Uma questão importante em relação à produção da capa: Aldridge foi o tempo inteiro acompanhado de perto por Bernie Taupin, Elton John e pelo diretor de arte David Larkham, que, por sua vez, já trabalhava com a dupla desde o primeiro álbum, *Empty Sky* (tendo desenhado a capa deste disco). Quando digo “importante”, quero dizer que as imagens não são meras criações da mente iluminada do ilustrador: elas fazem parte de um projeto articulado e acompanhado pelos próprios criadores do disco, o que reforça a idéia de que os desenhos da capa estão em confluência com a história que se quis contar no álbum: eles querem dizer alguma coisa acerca do cotidiano da dupla e do que viveram no período pré 1970, mesmo que algumas das figuras constituam incógnitas que apenas seus criadores possam decifrar; esta “impossibilidade”, porém, não impede que considerações importantes e interessantes sejam tecidas acerca da imagem como um todo ou de certas personagens isoladas que o pesquisador se interesse em ressaltar como *signo* do referente histórico em questão, “visto que a mera existência de um signo já indica seu contexto”.<sup>5</sup>

O contexto da capa teve que ser mapeado como algo “depressivo”. Era um pedido de Larkham e Taupin (já que John não interferiu tanto na construção das imagens, a não ser na sua própria), mas também foi uma percepção do próprio Aldridge: depois de ouvir o disco inteiro, ele entendeu que o pedido não era sem propósito e fez questão de enfatizar o astral irônico e pérfido que a maior parte das personagens, ao circundarem as representações de Elton e Bernie, deveria assumir. A capa, portanto, “está conectada à música e ao sentimento do álbum. É parte da experiência completa do álbum” (“it’s connected to the music and the feeling of the album. It’s part of the entire album’s experience”), lembrou seu ilustrador.<sup>6</sup>

Mas Aldridge também impôs sua marca na ilustração: apesar de ter pincelado signos que se refiram diretamente a pessoas reais que tenham passado pelas vidas e/ou carreiras dos protagonistas da história ali contada, o todo da imagem teria sido feito para criar na mente do espectador uma atmosfera nebulosa e sombria de medo e selvageria da qual Elton e Bernie emergiriam fortalecidos e vitoriosos, cada qual de seu jeito. Tal condição justifica a idéia de que o álbum (somado a sua capa) é uma autobiografia, já que impõe a percepção e as personalidades de seus autores tentando traçar qual seria o “verdadeiro” (com ênfase nas aspas) olhar sobre suas vidas; no entanto, o modo

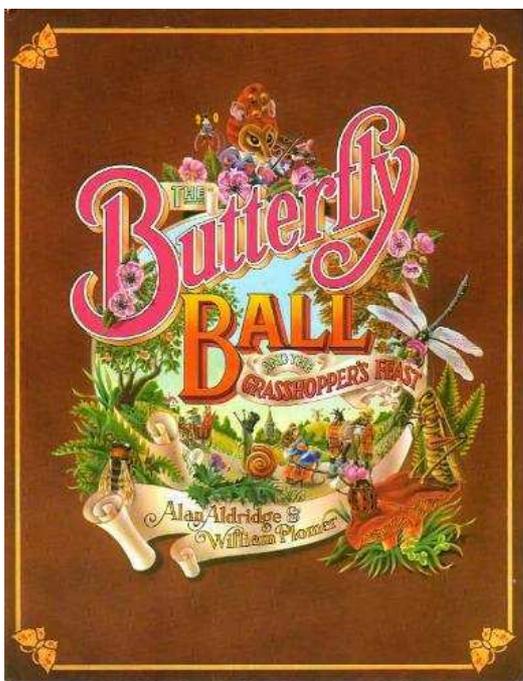
---

<sup>5</sup> NÖTH, Winfried & SANTAELLA, Lucia. “Imagem, Texto e Contexto”. In: *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda., 2001, p. 57.

<sup>6</sup> TURANO, James. Op. Cit., 2005.

escolhido pelo ilustrador para que isso ganhasse contornos imagéticos é que vai além dessa investida, pelo simples motivo de que as representações antropomórficas espalhadas aos montes pelo desenho são uma marca iminente sua e não de John/Taupin ou mesmo da direção de David Larkham.

O que, portanto, nos garante que o artista não deixou de transpor seu *estilo*: surrealista, psicodélico e intimista, Aldridge horizontalizou a importância que a dupla deveria exercer na simetria do desenho com a referência direta a um livro que o próprio tinha publicado dois anos antes de ser lançado o álbum *Captain Fantastic...* Entendo, assim, que ele fez questão de se aproveitar do sucesso comercial de Elton John para ampliar a promoção de seu próprio livro, escrito em parceria com o poeta William Plomer e intitulado *The Butterfly Ball and the Grasshopper's Feast* (ainda sem tradução para o português, mas que poderia ser traduzido como “*O Baile da Borboleta e o Banquete do Gafanhoto*”). A obra, voltada para o público infantil, consiste de uma releitura ilustrada mais densa e ampliada de um poema homônimo escrito em 1802 pelo historiador e poeta inglês William Roscoe e trata da expectativa e da preparação de um reinado povoado por insetos e pequenos animais transmutados para a recepção do grande baile da rainha borboleta e do banquete preparado pelo “gafanhoto sortudo” e aventureiro que inspira valentia para toda a comunidade insetívora e animalésca.



**Imagem:** Capa e ilustração, respectivamente, do livro *The Butterfly Ball And The Grasshopper's Feast*, de 1973, demonstrando a tendência surrealista e antropomórfica de Alan Aldridge. **Fonte:** *Drawn Pilgrim Website*. **Disponível em:** <http://www.drawpilgrim.com/2009/09/vintage-childrens-book-the-butterfly-ball-the-grasshoppers-feast/>. **Acesso em:** 17 / 01 / 2011.

A obra rendeu a Aldridge e a Plomer o prêmio de melhor livro infantil do ano de 1973 pela *Whitbread Book Awards*<sup>7</sup> e vendeu mais de um milhão de cópias apenas no ano de lançamento, além de ter sido traduzido para dez línguas diferentes. O sucesso de vendas e a qualidade imagética encantaram o músico Roger Glover, baixista e compositor da banda inglesa de hard rock *Deep Purple*, a gravar um álbum conceitual e homônimo em homenagem à história contida no livro. Apesar de endereçada ao público infantil, a obra conquistou a simpatia de milhares de adultos e gabaritou Aldridge a ser convidado por Dick James para desenhar a capa do então novo disco de Elton John. Ninguém, naquele momento, parecia mais indicado para recheiar a capa do próximo lançamento do “Homem de Oito Milhões de Dólares”, apenas um dos diversos nomes que tentaram definir o músico em meados da década de 1970. E isso foi feito com uma combinação de “hábeis, coloridas e complexas imagens e um mix de um humor negro e sutil” (“color, clever and complex images, and a mix of subtle and black humor”).<sup>8</sup>

Neste capítulo, porém, não será possível analisar a capa por inteiro. Primeiro porque o próprio ilustrador confessou que muitas das imagens estão ali apenas para dar um ar “nebuloso” à arte conceitual; segundo porque seria possível escrever livros e mais livros sobre as possibilidades interpretativas e analíticas do que *cada* figura estaria tentando informar, do que cada representação estaria querendo sugerir; terceiro, e não menos importante, tem a ver com o fato de que esta se trata de uma pesquisa biográfica que tem procurado contar uma história de Elton John e Bernie Taupin tomando como ponto de partida o álbum em si e sua temática autobiográfica; por assim se configurar, o capítulo ressaltará as imagens que mais se aproximarem dessa perspectiva. Mesmo que trate de analisar como a fama se deu como um *modo de vida* na e a partir da década de 1970, a ênfase recai sobre a construção da vida dos dois protagonistas no período.

Assim sendo, estas serão as figuras primordialmente analisadas da ilustração: além das figuras que representam a dupla, traçarei considerações acerca das representações de Dick James, de Linda Woodrow (a primeira noiva de Elton John), além obviamente de fazer referência a certas figuras que nos remetam à indústria fonográfica e à construção desse sentido de fama pretendido pela atmosfera do álbum.

---

<sup>7</sup> Premiação britânica que elege e confere prêmios aos literatos britânicos e irlandeses que conseguem alcançar um “alto teor” intelectual e a conquista de um “público improvável” com a publicação de suas obras. Criada em 1971, a premiação existe até os dias de hoje e, desde 2005, mudou seu nome para *Costa Book Awards* quando a empresa *Costa Coffe* passou a administrar e assumir o patrocínio da premiação da *Whitbread*, empresa multinacional de companhias hoteleiras que até aquele ano sediava e patrocinava a premiação. Cf. COSTA Coffee. “About The Awards”. In: *Costa Book Awards Website*. Disponível em: <http://www.costabookawards.com/awards/index.aspx>. Acesso em: 12 / 01 / 2011.

<sup>8</sup> TURANO, James. Op. Cit., 2005.

Antes de tudo, porém, eu gostaria de traçar um paralelo possível entre a pintura de Aldridge e o tríptico renascentista *O Jardim das Delícias Terrenas*, produzido pelo pintor neerlandês Hieronymous Bosch, que viveu entre os séculos XV e XVI. Bosch (que na verdade se chamava Jeroen van Aeken) é considerado um “precursor solitário” e isolado do que viria a se chamar de *surrealismo* no século XX. A grande maioria de seus trabalhos sugere simbolicamente a visualização do que seria o pecado, a tentação e o prazer carnal através de figuras antropomórficas, caricaturais e obscuras de pessoas que estariam vivendo a intensidade desse lado “medonho” da vida; a vida vista por aquelas que caíram nas tentações e experimentaram ficar ao lado das “assustadoras representações das forças do mal”.<sup>9</sup> A peça, que foi comprada pelo rei Felipe II em 1593 e até hoje permanece na Espanha, trata da linha tênue que une e separa a vida do pecado, e vice-versa, apresentando a fragilidade humana perante a perfeição, a tentação e o horror.

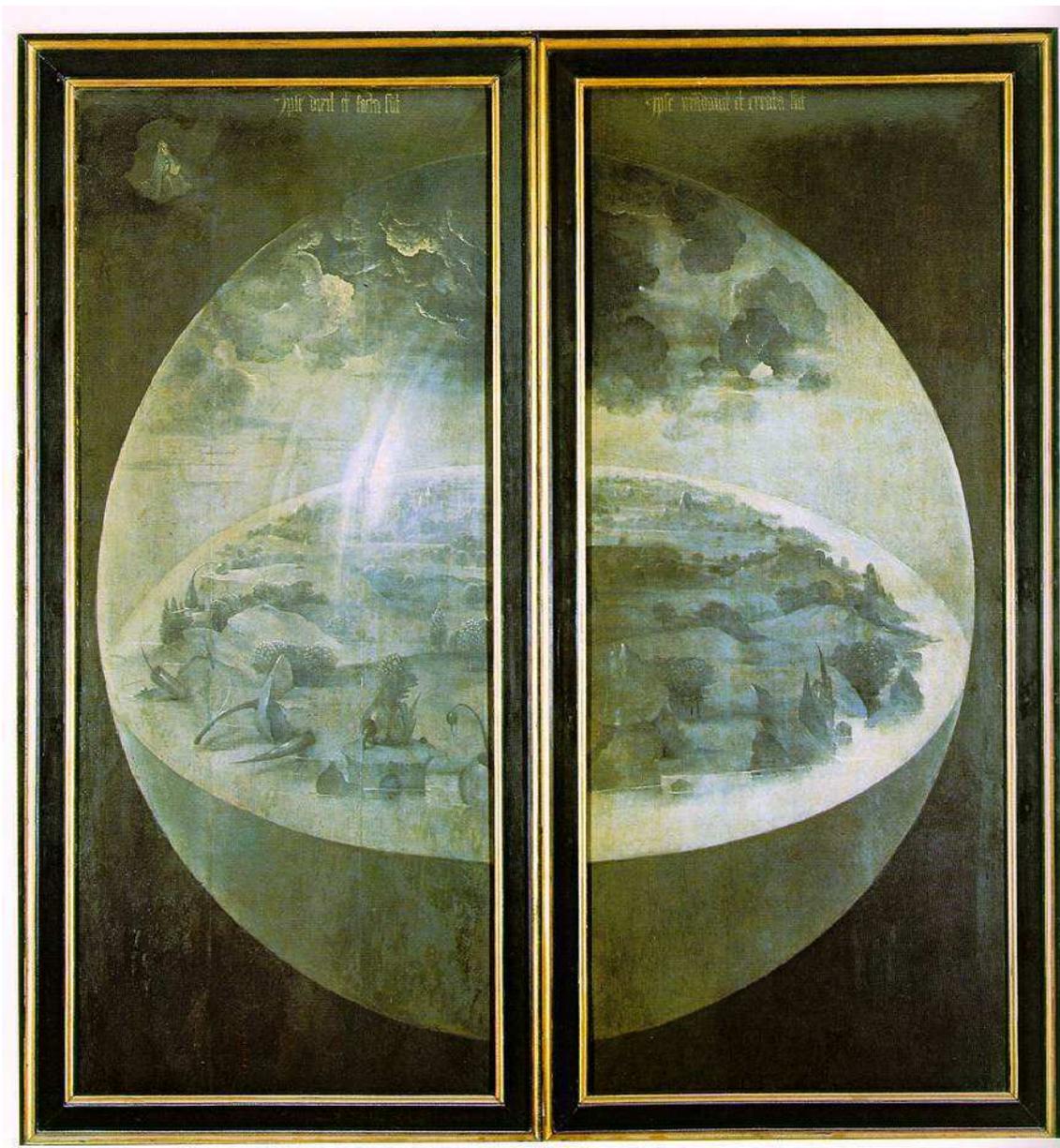
O tríptico pode ser visto, basicamente, a partir de duas perspectivas: a primeira é a apreciação da peça quando fechada em suas duas abas laterais; este movimento faz com que o quadro pareça um livro ou uma caixa de madeira que pode ser aberta e reaberta quando necessário for; esta primeira visão apresenta uma imagem panorâmica e em perspectiva da “criação do mundo”, fazendo com que o espectador observe um globo transparente no qual o planeta, composto apenas por minérios e vegetais, estaria inserido. Uma superfície plana enxertada de rochas e plantas envelhecidas é recoberta por um nevoeiro cinzento que sugere o entendimento de um mundo sem a iluminação divina do Sol ou o esperançoso crepúsculo lunar que evita que a noite seja totalmente escurecida. Uma Terra sem vida e inabitada por seres humanos recobre essa primeira parte da tela que possui uma alusão impressionante de como teria sido, na visão cristã, o *terceiro dia da criação*.

Uma questão interessante nessa parte externa do tríptico é a ênfase na *esfera da criação*. Ela representaria o mundo-por-vir formulado e arquitetado por Deus no terceiro dia de seu trabalho porque o *três* seria o número da “perfeição”; esta transformada em um único círculo que comportaria a trindade divina (Pai, Filho, Espírito Santo). Ainda é possível observar na obra a seguinte frase em hebraico: *IPSE DIXIT ET FACTA S(OU)NT / IPSE MAN(N)DAVIT ET CREATA S(OU)NT* (que significa “Ele o diz e tudo foi feito. Ele o mandou e tudo foi criado”), frase esta extraída

---

<sup>9</sup> GOMBRICH, Ernst Hans Josef. “A Propagação do Novo Saber: Alemanha e Países Baixos no início do século XVI”. In: *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan S.A., 1993, p. 276.

do Salmo 33 de David, contido no Antigo Testamento; ainda vislumbra-se uma representação de um Deus barbudo na parte superior esquerda do quadro, planando sentado e com a Bíblia aberta e apoiada sobre seus joelhos:<sup>10</sup>



**Imagem:** Visualização do tríptico *O Jardim das Delícias Terrenas* fechado. **Fonte:** Wikipédia: a enciclopédia livre - imagens. **Disponível em:** [http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Hieronymus\\_Bosch\\_-\\_The\\_Garden\\_of\\_Earthly\\_Delights\\_-\\_The\\_exterior\\_%28shutters%29.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Hieronymus_Bosch_-_The_Garden_of_Earthly_Delights_-_The_exterior_%28shutters%29.jpg). **Acesso em:** 17 / 01 / 2011.

<sup>10</sup> ARMSTRONG, Paul. "The Allegory Of The Garden: the garden as symbol in the art and architecture in the Age of Humanism". In: *REFLECTIONS, the journal of the School of Architecture: landscapes, townscapes, memorials*. Chicago, IL: the Board of Trustees of the University of Illinois, 1989, p.p. 14-24.

A importância de observar o tríptico fechado no que diz respeito à comparação traçada com a capa do *Captain Fantastic...* se dá na ênfase que Aldridge atribuiu ao signo da *esfera*. Este simboliza, desde Platão, a perfeição e a totalidade e na alusão à cristandade faz referência à “plenitude da realização, a perfeição do ciclo completo”<sup>11</sup> que dá a toda a criação divina um ar de simetria ordenada, já que seu ponto central, em relação a sua equidistância para quaisquer partes da borda da superfície, é tecnicamente recoberto por exatidão e precisão. Se Bosch representa a criação terrena como uma esfera perfeita, ele o faz de modo que Deus, de seu trono celeste, efetue a proeza da criação; já Aldridge, por sua vez, cria dois mundos: uma meia-esfera maculada e aberta para Elton John e uma esfera completa, lacrada e intocada, para Bernie Taupin.

Dois mundos em contraste, diga-se de passagem: o primeiro, do “Capitão Fantástico”, corresponde a uma atmosfera sugestivamente urbana, controlada pelo tempo do relógio e pela disciplina do trabalho, regrada pela sociedade industrial e pelas pressões desta para que a mão de obra especializada alcance a eficácia necessária para gerar lucros a seus empregadores. Na esfera dedicada a Elton John, portanto, há dois homens de terno carregando cada qual seu próprio relógio nas costas, sugerindo o peso que o tempo do trabalho implica às pessoas; há também um terceiro indivíduo correndo com um guarda-chuva aberto, apressando-se para chegar a algum lugar: todos em uma cidade com características eminentemente industriais, pois as casas são geminadas e os prédios estão emparelhados simetricamente, construídos na vertical, todos com parte térrea e um ou mais andares, além de não possuírem pintura externa ou decorações, já que suas paredes parecem mais com as de fábricas do que com as de prédios comerciais e/ou residenciais. Acima disso tudo estaria o *astro*, imune, grandioso e feliz por ter vencido as barreiras da indústria e alcançado fama e prestígio comercial.

O segundo está escondido na contracapa, acanhado em uma suposta calmaria campesina e “exibe Bernie sentado, sorrindo com satisfação enquanto lê um livro, ainda hermeticamente fechado em sua bolha, um idílio rural com lebres, lesmas, besouros e ovelhas por companhia”<sup>12</sup>. O “Pardo Cowboy Empoeirado” quer ver a si mesmo como alguém que só está feliz quando se encontra nesse mundo fechado, livre das influências externas e dos “perigos” da indústria: há ao seu redor um besouro, uma lebre, uma ovelha e dois bois em miniatura, além de um pardal atento a possíveis tentativas de

---

<sup>11</sup> CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. “Esfera”. In: *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009, p. 388.

<sup>12</sup> BUCKLEY, David. “Dois Por Cento do Mundo Pertence a Elton”. In: *Elton John: a biografia*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2011, p. 168.

invasão daquele mundo e um coelho que espera por algo detrás dos arbustos; na perna direita de Bernie há um pombo com a cabeça de uma mulher loira, que parece ser a sua companhia inseparável, aquela que lhe conforta e está sempre ao seu lado: esta é a representação da então esposa de Taupin, Maxine Fielbeman.



**Imagem:** detalhe da contracapa e da capa do álbum *Captain Fantastic...* As duas esferas simbolizam os dois mundos em questão e em contraste: um exposto e maculado, o outro ainda por macular.

Já a segunda perspectiva básica de observação do tríptico de Bosch é efetuada quando se abrem suas duas abas laterais e se tem a visão do interior da obra. Três painéis são dados ao olhar, representando respectivamente, da esquerda para a direita, o paraíso (na menção ao *Jardim do Éden*), a Terra pecaminosa (o *Jardim das Delícias Terrenas*) e o inferno (também conhecido como *Inferno Musical*).

Panoramicamente, vê-se no painel esquerdo aparentemente um jardim sereno e tranquilo onde a paz controla os seres ali existentes; no entanto, olhando-se com mais atenção e profundidade, percebe-se que legiões malignas sorrateiramente invadem o mundo. Ao mesmo tempo, os animais representados travam um caça sem fim uns aos outros: um estranho leão (com face parecida com a de um macaco) abate e devora um cervo; um bípede com corpo de mamífero e patas de lagarto é avidamente perseguido por um javali faminto; próximos ao lago inferior, um leopardo devora um lagarto e uma ave com um bico estranhamente arredondado consome uma rã e o próprio lago está habitado por uma série de animais transmutados (um pavão de três cabeças, um pato com barbatanas lendo um livro, um peixe com asas, etc.). Um pouco acima se vê que “à criação de Eva segue-se a tentação de Adão, e ambos são expulsos do Paraíso, enquanto

bem no alto assistimos à queda dos anjos rebeldes, os quais são atirados fora do céu como um enxame de repugnantes insetos”.<sup>13</sup>

O *Jardim do Éden* de Bosch parece exercer duas influências interessantes na capa do *Captain Fantastic...*: enquanto, à primeira vista, o olhar panorâmico sugere uma série de animais em harmonia, mesmo estando amontoados, muitos deles possuem um olhar tenebroso, desafiador, intrigante e ameaçador; alguns deles devoram-se uns aos outros e outros esperam ansiosos a hora de abater sua presa mais próxima, enquanto outrem ri despreocupado com todo o suspense insano. Numa segunda vista, percebe-se que muitos dos animais da capa procuram um lugar para escapar de seus predadores, mas não encontram nenhum abrigo seguro.



**Imagem:** o primeiro e segundo recortes exemplificam a influência de Bosch sobre Aldridge no tocante à questão de haver animais a todo tempo duelando ou sendo devorados (à esquerda, o recorte apresenta o que seriam dois carcajus com bico de galo se ameaçando; no centro, uma grande ave de rapina devora um peixe grande que devorou um menor que devorou outro menor ainda e isso se segue até o menor de todos encostar a boca no chão); o último recorte, à direita, apresenta um réptil muito parecido com um crocodilo que parece esperar a melhor hora de abater uma presa.

O painel central do *Jardim das Delícias Terrenas*, por sua vez, enfatiza os prazeres da carne e as luxúrias oferecidas pelo ato sexual como descarrego de todas as vontades e desejos humanos possíveis. O homem, fraco e pecador na ótica do pintor, cai nas perversões mundanas e faz do erotismo uma constante atividade que promulga “o senso de uma voracidade sensual febril e de uma delicadeza contraditória é salientado pelo tratamento individual dado por Bosch a cada figura individual como uma miniatura na graciosa cacofonia da atividade erótica do jardim” (“The sense of feverish sensual

<sup>13</sup> GOMBRICH, Ernst Hans Josef. “A Propagação do Novo Saber: Alemanha e Países Baixos no início do século XVI”. In: Op. Cit., p. 276.

greed and of contradictory delicacy is heightened by Bosch's treating each individual figure like a miniature in the garden's graceful cacophony of erotic activity").<sup>14</sup>

Por outro lado, o painel central sugere uma atmosfera branda de felicidade onde não haveria sofrimento, doenças ou morte. A humanidade seria eterna, já que todas as personagens teriam mais ou menos a mesma faixa-etária e o mesmo vigor sexual, pois todas são de jovialidade adulta, não havendo aparentemente crianças ou idosos. Muitas têm malícia no olhar e outros se contorcem de prazer; também não há representação de esforço físico para o trabalho: tudo seria servido pela natureza, o sustento, o alimento e a morada e todos estão desnudos em harmonia com o mundo. Os animais interagem com as pessoas e, estão quase sempre, servindo-lhes como transporte, alimento e/ou companhia.

Do painel central, a influência aparente absorvida por Aldridge parece ser a *diferenciação sexual*. O grande elemento que anuncia essa diferença é o seio feminino: em Bosch, sempre pequena e contida, a mama das mulheres é a única parte do corpo que é visualmente diferente do corpo masculino, dando a entender que tanto homens quanto mulheres estariam envolvidos na lógica pecaminosa da obra; a outra diferença entre homens e mulheres (em bem menor proporção) é a genitália masculina que, nas poucas vezes que pode ser vista, nunca está em posição ereta, o que reforça a idéia de que a nudez e a sexualidade seriam ações “naturais” que deveriam ser compartilhadas por todos.

No caso da ilustração de Aldridge, em relação às representações dos animais antropomorfos, o grande elemento diferenciador também é o seio feminino desnudo. Todas as personagens masculinas estão vestidas, cobertas por roupas, jóias e apetrechos decorativos; já as femininas têm o corpo desnudo com ênfase nos seios e nas genitálias, além de estarem posicionadas apenas na contracapa do disco, ao redor da esfera do “Pardo Cowboy Empoeirado”, sugerindo a sexualidade de ambos, um envolto por mulheres (Taupin) e o outro (Elton) tímido em relação ao feminino e distante desse interesse. De fato, não há nenhuma referência sexual explícita ao redor da imagem do “Capitão Fantástico”, pois nenhum dos seres ali presentes exprime algum tipo aparente de impulso para a sedução e o prazer como acontece na contracapa: isso sugere que a representação do cantor não exprimiria interesse nítido nas atividades sexuais, sejam elas com o masculino ou o feminino.

---

<sup>14</sup> ARMSTRONG, Paul. “The Allegory Of The Garden: the garden as symbol in the art and architecture in the Age of Humanism”. In: Op. Cit., p. 18.



**Imagem:** os três recortes em questão focam as partes íntimas das personagens, em especial os seios, e configuram a grande diferenciação entre quais são as figuras masculinas e quais são as femininas. O primeiro recorte apresenta uma mulher com rosto de pardal envolta por uma planta carnívora; o segundo traz uma mulher com cabeça de crocodilo deitada sobre um ramo de algas marinhas; o terceiro recorte apresenta uma coruja com seios e uma graça feroz e maliciosa com seios quase imperceptíveis.

Por fim, na pintura de Bosch, há o painel direito: o *Inferno*. Neste, um mundo de dor, medo, repressão, raiva, morte e tormenta se presta aos olhos do espectador; instrumentos musicais são utilizados como objetos de tortura (notoriamente uma espécie de alaúde medieval, uma harpa, um bumbo, um trompete e uma gaita de fole rosada), daí a atribuição do nome “Inferno Musical”. Os animais, que antes interagiam com os humanos, agora os caçam, torturam e matam impiedosamente; outros, quando não fazem isso, levam os desafortunados para o caminho do sofrimento constante: “amontoam-se horrores sobre horrores, labaredas e tormentos de toda espécie, e todos os tipos de demônios pavorosos, meio animais, meio humanos ou meio máquinas, que flagelam e castigam por toda a eternidade as pobres almas pecadoras”.<sup>15</sup>

Na parte superior há uma mistura entre um inferno de gelo e um de fogo confundindo-se, quase unidos, alojados entre o que seriam algumas propriedades sendo consumidas pelas chamas e, mais ao fundo, pela neve. Prisões, castigos e penitências: o painel apresenta a degradação e a maldade humanas levadas a níveis estratosféricos; padecimento, amargura, loucura e agonia perpassam os rostos dos condenados e dão a entender que a maldade subjulgou a paz, a serenidade e a felicidade encontradas nos painéis anteriores.

A capa desenhada por Aldridge vê neste último painel sua maior identificação no tocante à sua *ambientação*. Um lugar não identificado, talvez distante e de pouco

<sup>15</sup> GOMBRICH, Ernst Hans Josef. “A Propagação do Novo Saber: Alemanha e Países Baixos no início do século XVI”. In: Op. Cit., p. 276.

acesso, com um aspecto sombrio, iluminado apenas pelo pôr do Sol quase inexpressivo; um ente estelar (que deve ser a Lua) aparece gigantesco, escurecido e recoberto por nuvens escuras, como se aproximasse para tomar de conta do ambiente. O terreno é pantanoso, preenchido por vermes de toda a sorte e plantas lamacentas quando não foram ressecadas pela ação dos seres ali presentes. Há três caveiras amontoadas na parte inferior esquerda da contracapa encobertas por plantas sedosas e gosmentas que se ramificam para uma planta carnívora que envolve uma mulher com cabeça de pardal e tentáculos de polvo saindo de suas costas. O “horror” de tais imagens faz referência considerável à proposta renascentista do *Inferno* de Bosch: ora, se este pensou a morada cristã dos pecadores, desafortunados e não arrependidos como um lugar horrendo de insanidades e torturas musicais, haveria influência melhor para um artista pintar a capa de um disco que trata a *Tin Pan Alley* britânica, a indústria fonográfica e seus agentes como *cães na cozinha* que rosnam por um osso gorduroso e latem por algumas damas devassas? Creio que não...

O trabalho de Alan Aldridge, dessa maneira, tem uma grande inspiração em Hieronymus Bosch tanto em seu traço de caráter surrealista e antropomórfico quanto na idealização de figuras que aspirem um ar meticulosamente sombrio e penumbroso de agonia e desilusão onde prevaleça a mística da *alegoria*. São imagens relativas a contextos exteriores à sua própria existência enquanto obra de arte e “podem ser observadas tanto na qualidade de signos que representam aspectos do mundo visível quanto em si mesmas, como figuras puras e abstratas ou formas coloridas”<sup>16</sup>, ou seja, tanto podem remeter a um objeto referencial ausente e evocar no espectador um significado qualquer, uma idéia sobre este, quanto podem não significar nada para quem as vê se não vierem carregadas de pressuposições relativas de sentido. No caso da capa desenhada por Aldridge, a história contada pelas letras e melodias que compõem o álbum se configura como suas principais pressuposições; a referência da capa ao *Jardim das Delícias Terrenas* serve para ampliar seus horizontes perceptivos:

---

<sup>16</sup> NÖTH, Winfried & SANTAELLA, Lucia. “Semiótica da Imagem”. In: Op. Cit., p. 37.



**Imagem:** Visualização do tríptico *O Jardim das Delícias Terrenas* aberto. **Fonte:** *Wikipédia: a enciclopédia livre - imagens*. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:The\\_Garden\\_of\\_Earthly\\_Delights\\_by\\_Bosch\\_High\\_Resolution.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:The_Garden_of_Earthly_Delights_by_Bosch_High_Resolution.jpg). Acesso em: 17/01/2011.

## 2. Captain Fantastic: como dizem os jornais, surge um *astro*

Como já anunciei na *Versão Demo – Introdução* deste trabalho, a popularidade que Elton John ostenta, a partir da década de 1970, em termos proporcionais e de longevidade, só pode ser comparada à de Elvis Presley ou a dos Beatles ou Rolling Stones. Idolatrado e odiado, tantos foram os adjetivos que o tentaram definir que só posso mencionar alguns: sobrevivente do rock ‘n’ roll, lixo comercial descartável, cadela do rock, palhaço pop, rainha mãe do rock, magnata do rock... Todos eles, independente de suas intenções, têm uma coisa em comum: demonstram o quanto o cantor tem uma relação interdependente com a mídia e o público. É dessa relação que tratarei agora, especialmente no que diz respeito ao modo como a imprensa ajudou a construir a imagem de *superstar* que ele adquiriu a partir da referida década.

Uma coleção da revista brasileira *Caras, A História do Rock ‘n’ Roll*, baseada em um documentário norte-americano homônimo, diz que o cantor “criou o estilo que o transformou no maior ídolo *pop* depois de Elvis”...

Mas é comum referir-se a essa fama unicamente a suas performances de palco. A mesma coleção afirma que

antes dele era difícil imaginar que alguém fizesse tantas maluquices ao piano. Em seus shows imprevisíveis podia aparecer coberto de plumas e lamê dourado ou até vestido de Estátua da Liberdade, com tocha e tudo. Sapatos de saltos imensos e óculos de néon, a piscar o seu nome Elton, incrementavam o visual. Sentado ao piano, tocava com gestos contidos, mas fazendo caretas. Foi ficando cada vez mais conhecido e ganhando a fama de palhaço do rock.<sup>17</sup>

Outra revista especializada em música e em *rock*, a *DVD World Music*, diz que o “gênio do pop” obteve sucesso ao se utilizar de performances ousadas ao vivo. “Cada vez mais excêntrico, ele se tornou o primeiro *rock star* a debochar de si mesmo com seus sapatos gigantes, roupas totalmente anti-convencionais e, paradoxalmente, espetáculos lúdicos”.<sup>18</sup>

Já a revista *Rock Espetacular* dizia que Elton John é o “coringa do pop”, lembrando que o cantor poderia “saltar sobre o piano, tocar com os cotovelos e pés. Ele é um campeão de vendas, ídolo pop dos anos 70, um ser de difícil definição, mistura de

---

<sup>17</sup> ECHEVERRIA, Regina. “O Rock Veste Plumas e Paetês”. In: *A História do Rock ‘n’ Roll Vol. 8*. São Paulo: Coleções Caras, Editora Gráfica Ltda., 1998.

<sup>18</sup> VOZZ, Tânia. “Elton John, o Gênio do Pop”. In: *DVD World Music*, Ano I, nº 7. São Paulo: Editora D+T, 2002.

truques comerciais dos anos 58/62 com sensibilidade de compositor inspirado”. O periódico também salienta que o músico foi um dos poucos a conseguir balancear o lado artístico comprometido com a espetacularização do mundo pop, liberando e unindo “o artista e o palhaço que existiam dentro dele”.<sup>19</sup>

A edição de número 12 da revista *Top Rock* mencionou a “longevidade” da carreira do músico, demonstrando o quanto ele teria “sobrevivido” ao tempo, conseguindo a “proeza” de ser um dos poucos músicos de *rock* a “resistir aos altos e baixos”, continuando na ativa; para a revista, o cantor “sempre chamou muito a atenção com sua indumentária bizarra” e foi um dos “ícones” da década de 1970.<sup>20</sup>

Tais afirmações, em parte, não estão equivocadas. Mas não deveriam ser tomadas como premissa para a “definição” objetiva (como em uma relação de *causa-efeito*) da popularidade do cantor. Suas melodias, suas atitudes e, claro, as letras daqueles com quem ele trabalhou e ainda trabalha (principalmente com Bernie Taupin) foram fundamentais para tal situação. Mesmo sendo equiparado a Elvis e aos Beatles, Elton John não tem tido o olhar merecido por parte da academia e da historiografia. Torná-lo visível para os historiadores, e outros estudiosos, é uma das metas deste trabalho.

E por falar em trabalho, o *palco*, para além das instalações inanimadas e dos instrumentos manuseáveis, constitui um grande amigo de Elton John. Sem ele talvez o cantor não tivesse ganhado tanta repercussão. A imprensa da década de 70 percebeu isso e investiu pesadamente em sua imagem, ajudando a projetá-lo para um nível de fama experimentado por pouquíssimas pessoas. E é essa construção que narrarei a partir de agora.

No que diz respeito às suas performances e aos rumos que sua carreira tomou, praticamente todas as fontes disponíveis vão atribuir à data de 25 de Agosto de 1970 o passo inicial e mais proeminente para seu alcance da *fama*. A apresentação dele no *Troubadour Club*, em Los Angeles, naquela noite, mudaria totalmente a invisibilidade de sua música até então. Pelo que se conta, Elton estava bastante nervoso momentos antes do show; não parava de se mexer de um lado para o outro. Ele não se sentia seguro o bastante para tocar ali...

---

<sup>19</sup> BAHIANA, Ana Maria. “Elton John”. In: *Revista Rock Espetacular*. Rio de Janeiro: Rio Gráfica e Editora S.A., 1977, p.p. 185 & 188.

<sup>20</sup> FERRARO JÚNIOR, Denerval. “Two Rooms: parceria em quartos separados”. In: *Revista Top Rock*. São Paulo: Editorial Escala Ltda., 1991, p. 02.

Gostaria de antecipar alguns detalhes: este “marco” da carreira do cantor não aconteceu apenas porque ele venha a ser “extraordinário”. Uma série de pessoas trabalhou para que isso acontecesse. A essas alturas, depois de muitos anos de algum sacrifício, de certa busca pela fama, o cantor já tinha conseguido lançar o álbum *Empty Sky* na Europa. As vendas do primeiro não foram satisfatórias, mas seu primeiro *single*, o da música *Lady Samantha*, tinha tocado bem nas rádios inglesas, mas comercialmente também vendeu muito pouco. Para que o novato Elton John pudesse emplacar alguma coisa seria necessário duas coisas: um novo disco e algumas apresentações ao vivo.

Mas isso tudo dependia de Dick James. No início, ele nunca tinha depositado muita fé no trabalho de Elton. Na sua ótica, o trabalho do cantor era “infundado”, “sem sentido”, mais um investimento perdido (o que parecia rondar as imediações de sua gravadora, a DJM, nos fins da década de 60). Mas ele gostou dos resultados de *Empty Sky* e resolveu investir na elaboração de um novo álbum.

Steve Brown voltaria, então, a ser fundamental para a carreira de Elton John: resolveu convocar um produtor mais experiente que ele para que pudesse ser extraída a “maior qualidade” possível da música de John e de Taupin. Consultou o colega Paul Buckmaster que achou a idéia interessante e, por sua vez, convidou o produtor Gus Dudgeon para vir conhecer de perto o trabalho do músico. Ouviram o disco *Empty Sky* e não gostaram muitas do modo como as canções foram elaboradas; no entanto, após ouvirem a *demo* da canção *Your Song*, que faria parte do próximo disco, resolveram atribuir às melodias do músico uma experimentação clássica e orquestral para a produção desse novo trabalho, mesmo que soasse como uma inovação “moderna” de arranjos sinfônicos:

Ao passo que as sessões de gravação continuavam para Elton John, Steve Brown começou a perceber que ele realmente não tinha experiência para produzir discos daquela natureza. Contra as queixas de Elton, ele trouxe Paul Buckmaster, um arranjador musical, compositor clássico e violoncelista que tinha trabalhado em “Space Oddity” de Bowie e teve um sucesso de sua autoria com “Love at First Sight” do grupo Sounds Nice. Buckmaster na oportunidade trouxe consigo seu amigo Gus Dudgeon como produtor (“As the recording sessions for Elton John went on, Steve Brown began to realize that he didn’t really have the experience to be producing records of this sort. Against Elton’s protests, he brought in Paul Buckmaster, an arranger, classical composer and cellist who’d worked on Bowie’s ‘Space Oddity’ and had a hit of his own with ‘Love at First Sight’ by the group Sounds Nice. Buckmaster in turn brought in his friend Gus Dudgeon as producer”).<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> SHAW, Greg. “Churn ‘Em Out Thick And Fast”. In: *Elton John: a biography in words and pictures*. USA: Chappell & Co., Inc., 1976, p. 18.

Buckmaster e Dudgeon já trabalhavam juntos há algum tempo para os compositores da gravadora *Essex Music*, localizada na *Wardour Street*, em Londres. Lá, eles produziram, em meados de 69, as canções do primeiro disco do jovem músico David Jones que viria, mais tarde, a ser conhecido como David Bowie; eles trabalharam na canção *Space Oddity*, que rendeu ao músico um quinto lugar nas paradas de sucesso inglesas, e no álbum de mesmo nome que apenas em 1972 entraria para as listas das paradas, chegando apenas à décima sétima (17<sup>a</sup>) posição.

Nesse mesmo período, Elton se esforçava para conseguir arrecadar dinheiro, já que o pouco que a DJM pagava, mal dava para satisfazer seus gostos por roupas e discos; como já mencionado no capítulo anterior, o músico encontrou um trabalho como balconista na famosa loja de discos *Musicland*, na *Berwick Street*, em Soho, não tão afastada da *New Oxford Street* (onde se localiza a DJM) quanto a *Wardour Street*. Recebia por comissão e ainda tinha uma quantia descontada de seu salário dos discos que constantemente comprava; com o dinheiro que sobrava se dirigia à *Essex Music* para tentar vender algumas de suas fitas *demo* para jingles de comerciais televisivos, anúncios de rádio e/ou até trilhas de filmes sem nenhum sucesso. Foi numa dessas idas que ele conheceu David Bowie e sua esposa Angela Barnett; saíram algumas vezes para beber, geralmente no pub *Mews for Trident*, e conversavam principalmente sobre eventuais shows que viessem a fazer, sobre os álbuns que já tinham lançado e sobre o pouco dinheiro que estavam recebendo por isso; numa das idas à *Essex*, em um dos dias de gravação de *Space Oddity*, Elton se deparou com Gus Dudgeon e Paul Buckmaster sem saber que ambos iriam, muito em breve, trabalhar com ele. Quando Brown os apresentou ao músico, este reagiu com certa surpresa e receio, já que achava a dupla muito séria e gabaritada para trabalhar em suas canções.<sup>22</sup>

Começavam então as sessões para a gravação do “*dark album*” (“álbum obscuro”) de Elton John. Dos músicos que trabalharam no disco anterior apenas o guitarrista Caleb Quaye se manteve presente; foram convidados outros quatro guitarristas: Frank Clark (violão em *Your Song* e baixo acústico em *The King Must Die*), Colin Green (guitarra elétrica em *Your Song* e *Border Song* e guitarra espanhola em *Sixty Years On*), Roland Harker (guitarra em *I Need You To Turn To*) e Clive Hicks (guitarra de 12 cordas em *Your Song*, guitarra rítmica em *No Shoestrings On Louise*, guitarra elétrica em *Border Song*, *The Greatest Discovery* e *The King Must Die* e violão

---

<sup>22</sup> BEGO, Mark. “Your Song”. In: *Elton John: The Bitch Is Back*. Beverly Hills, CA: Phoenix Books, 2009, p.p. 47-74.

acústico em *The Cage*). Foram também convidados dois bateristas (Barry Morgan e Terry Cox), três baixistas (Dave Richmond, Alan Weighll e Les Hurdie) que se reversavam nas canções, um organista (Brian Dee), uma harpista indiana (Skaila Kanga) e dois percussionistas (Dennis Lopez e Tex Navarra). Cito todos estes nomes para demonstrar o quanto o investimento nas canções do cantor mudou com a chegada do produtor e do arranjador. De alguma maneira, Steve Brown conseguiu convencer Dick James que valia à pena investir tanto na dupla.

O álbum, que recebeu apenas o nome *Elton John*, segue um estilo melódico hipônimo. Sons de igreja, de orquestras, vocais que soam como música sacra, principalmente em *Border Song* e *The King Must Die*. Sons psicodélicos ainda podem ser ouvidos, entretanto, em *I Need You To Turn To* e seu cravo elétrico semelhante ao de *Skyline Pigeon*, mas com uma máscara de balada melódica e música medieval, o que sugere que eles ainda faziam canções que os agradassem, mesmo que atendessem às exigências “conceituais” do novo projeto.

Uma música que chama à atenção é *Sixty Years On*. Sua experimentação é tamanha que a canção é iniciada com uma guitarra espanhola *folk* e se desenrola com orquestrações clássicas, graças ao trabalho de Buckmaster, que parecem mesmo com música de Igreja. Tudo isso, inclusive, devido à influência *gospel* (no sentido norte-americano do termo) que a música de Elton John passou a se valer.

O *country* e o *blues* também têm espaço no álbum em *Take Me To The Pilot* (nítida referência melódica a Leon Russell) e *No Shoestrings On Louise*, principalmente nesta última. Cordas e mais cordas são utilizadas nessas canções como modo de estabelecer a imagem de “cantor/compositor” sério, já que os anos finais da década de 60 e os iniciais da seguinte tiveram como principal tendência musical (nos Estados Unidos e Europa) o investimento em “cantores/compositores” melódicos, tais como James Taylor, Carole King, Bob Dylan, Neil Young ou Leon Russell. Por intermédio e por exigências da DJM, o cantor se vê pressionado a mudar o estilo psicodélico do álbum anterior para um meio mais direcionado às baladas depressivas, “*bitter-sweet*”, como se diz entre os norte-americanos. Daí ter surgido *Your Song* que, de acordo com o ex-Beatle John Lennon, foi a primeira coisa realmente boa que surgiu após sua banda ter se separado. Entre o verão norte-americano de 1970 e meados do ano seguinte, a imagem de um Elton John introspectivo iria repercutir pelos Estados Unidos.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> TOBLER, John. *Elton John One Night Only: The Greatest Hits Booklet*. Universal Music, Mercury Records, 2000.

Mas Elton, junto a Taupin, debocha de tudo isso com a letra “sem sentido” de *Take Me To The Pilot* que, quando tocada em palco, é executada com um segmento rítmico muito mais acelerado do que a versão que aparece no álbum de estúdio; muito mais *rock*, as versões ao vivo supõem que o músico queria ter gravado uma canção não tão orquestrada quanto a que aparece no disco, mas pela exigência dos produtores teve que ceder e compô-la dessa maneira. Ela iria se tornar futuramente uma marca para as apresentações do cantor, aparecendo em três de seus quatro discos oficiais gravados ao vivo. A letra traz versos que, de acordo com Bernie, não dizem nada e não têm nenhum conectivo lógico entre si; teriam sido apenas versos que combinaram e juntos resultaram em uma letra “legal”:

*If you feel that it's real I'm on trial*  
(Se você sente que isto é real eu estou num julgamento)  
*And I'm here in your prison*  
(E eu estou aqui em sua prisão)  
*Like a coin in your mint*  
(Como uma moeda em sua fortuna)  
*I am dented and I'm spent with high treason*  
(Eu estou detido e sou desperdiçado com a alta traição)

*Chorus 1* (Refrão 1):

*Through a glass eye your throne*  
(Por uma lente vejo seu trono)  
*Is the one danger zone*  
(É a única zona de perigo)  
*Take me to the pilot for control*  
(Leve-me ao piloto para supervisão)  
*Take me to the pilot of your soul*  
(Leve-me ao piloto de sua alma)

*Chorus 2* (Refrão 2):

*Take me to the pilot*  
(Leve-me ao piloto)  
*Lead me through the chamber*  
(Guie-me pela câmara)  
*Take me to the pilot*  
(Leve-me ao piloto)  
*I am but a stranger*  
(Eu sou apenas um estranho)

*Na, na, na, na, na, na*  
*Na, na, na, na, na, na...*

*Take me to the pilot*  
(Leve-me ao piloto)  
*Lead me through the chamber*  
(Guie-me pela câmara)  
*Take me to the pilot*

(Leve-me ao piloto)  
*I am but a stranger*  
(Eu sou apenas um estranho)

*Na, na, na, na, na, na*  
*Na, na, na, na, na, na...*

*Well I know he's not old*  
(Bem eu sei que ele não é velho)  
*And I'm told he's a virgin*  
(E me disseram que ele é um virgem)  
*For he may be she*  
(Visto que ele pode ser ela)  
*But what I'm told is never for certain*  
(Embora o que me disseram nunca esteja com certeza)

“Há tantas canções que compusemos, que escrevi puramente pela maneira com que soava. Um ótimo exemplo que me vem à mente é ‘Take Me To The Pilot’. Seria ótimo que alguém pudesse me dizer de que se trata a música.”<sup>24</sup>. Assim disse Taupin acerca dessa canção que parece, de fato, não ter nenhum sentido lógico; talvez Bernie sentisse mesmo que “era apenas um estranho”, vindo do campo, que não achava que devesse estar ali, gravando discos, porque talvez aquela fosse uma “zona perigosa”: estaria ele na “prisão” que Elton o tinha colocado (os estúdios da DJM) sentindo-se como uma “moeda” dentro de algo bem maior; seria o desespero do letrista ao ter que se adaptar a um ambiente ao qual ele não estava acostumado, rogando para que alguém o guiasse “pela câmara”? É provável que nunca saibamos a resposta exata. Tudo indica, porém, que a letra também seja o resultado de uma série de idéias desconexas que o autor teve após juntar alguns livros de ficção científica com a literatura confidencial de Oscar Wilde, Somerset Maugham e Christopher Isherwood.<sup>25</sup>

Quanto às demais canções, tematicamente, o disco é bem variado. Vai desde as relações fraternais (em *Your Song* e *The Greatest Discovery*), passando pela crítica religiosa (em *No Shoestrings On Louise*), a velhice e as incertezas da vida no mundo moderno (em *Sixty Years On*), a “contracultura” (em *Border Song* e *The Cage*), a política norte-americana e a construção de mitos (em *The King Must Die*), até os relacionamentos amorosos (como em *I Need You To Turn To* e *First Episode At Hienton*); as letras de Bernie entram em entonação com as melodias de Elton e efetuam uma grande mistura de sons e gêneros, permitindo que o ouvinte se depare com diversas

---

<sup>24</sup> UNIVERSAL Music Group International. *Two Rooms: celebrating the songs of Elton John and Bernie Taupin*. Universal Music Ltda. Rio de Janeiro, Brasil, 2005. 1 disco de vídeo digital (DVD) (124 min.).

<sup>25</sup> BEGO, Mark. “The Songwriting Years”. In: Op. Cit., p. 32.

tradições musicais, desde o *folk*, o *rock*, o *gospel* e a música erudita até o *country* e o rock sinfônico.



1. *Your Song*
2. *I Need You To Turn To*
3. *Take Me To The Pilot*
4. *No Shoestrings On Louise*
5. *First Episode At Hienton*
6. *Sixty Years On*
7. *Border Song*
8. *The Greatest Discovery*
9. *The Cage*
10. *The King Must Die*



(Contracapa do álbum).

*Da esquerda para a direita:*  
Diana Lewis – sintetizadores;  
Paul Buckmaster – arranjos;  
Elton John – piano, cravo elétrico,  
vozes e melodias;  
Bernie Taupin – letras;  
Gus Dudgeon – produção;  
Caleb Quaye – guitarras;  
Steve Brown – coordenador musical.

Com o lançamento deste segundo disco, o músico tinha, a partir de então, dois álbuns circulando na Europa: faltava se direcionar para o mercado norte-americano, considerado por todos os envolvidos nos dois projetos o obstáculo mais difícil de ser derrubado; conquistar o público dos Estados Unidos seria uma realização para eles. Mas seria necessário primeiramente observar as vendas na Inglaterra: apesar de Dick James ter gasto mais de dez mil libras (quase vinte mil dólares) na preparação, na aquisição de material e nos custos dos músicos de estúdio, “as vendas iniciais, entretanto, foram extremamente desapontadoras. O álbum chegou às paradas da BBC na posição 45, daí em diante logo saiu novamente. As vendas chegaram aproximadamente a apenas 4.000” (“initial sales, however, were extremely disappointing. The album went onto the BBC charts at #45, then went straight out again. Sales were only about 4.000”).<sup>26</sup>

Mesmo com essa tímida repercussão do disco, James foi gradativamente mudando sua concepção acerca das composições da dupla; gostou do álbum *Elton John*.

<sup>26</sup> SHAW, Greg. “Churn ‘Em Out Thick And Fast”. In: Op. Cit., p. 18.

Decidiu que arriscaria investir alto na promoção do disco, distribuindo cópias inclusive, mas pouco acontecia e as vendas não subiam, o público não respondia à altura.

James então teve uma idéia que nos levaria à já referida apresentação no *Troubadour*: ele intimou Elton John a fazer shows ao vivo...

A resposta inicial de do músico foi um *não*. Desde cedo ele tinha tocado em bandas, mas apenas como pianista ou organista. Não era acostumado a cantar para muita gente. Tinha medo, estava preocupado. Apesar de conhecer seu próprio talento, ele se dizia sem condições de fazer sucesso tocando em um *palco*. Colocava a culpa em sua aparência “feia”, “desajeitada”. Era de fato uma época em que o modelo de *rock star* estava construído a partir da *sedução*, enunciado a partir das imagens de Mick Jagger (da banda *Rolling Stones*), de Bob Dylan e de Jim Morrison (*The Doors*). Homens altos, magros, com a tez clara e “lisa”, exteriorizando um *appeal* sedutor, além da reputação de varões mulherengos: esse era o tipo de *beleza* masculina<sup>27</sup> que se objetivava na época, pelo menos no que diz respeito aos artistas e músicos. E Elton não correspondia a tais exigências, já que era baixinho (para os padrões europeus), rechonchudo, usava óculos, não tinha o cabelo nem muito longo nem exatamente curto, deixava a barba crescer constantemente e ainda ostentava um namoro firme (um noivado) com uma mulher chamada Linda Woodrow, da qual falarei mais adiante...



**Imagem:** duas fotografias de Elton John nos anos iniciais de sua carreira; a da esquerda data de 1968, provavelmente nos estúdios da DJM; a da direita data de 1970 e foi publicada na edição de número 15 da revista norte-americana *Friends: Radio One Hype* no que parece ser sua primeira aparição pública com os cabelos curtos. **Fonte:** *Elton John Italy Website*. **Disponíveis em:** <http://www.eltonjohnitaly.com/foto-anni60.html>; <http://www.eltonjohnitaly.com/foto-anni70.html>. **Acesso em:** 02 / 09 / 2008.

<sup>27</sup> “As velhas imagens da duração autoritária se apagam mais do que nunca no terceiro terço do século XX. A marca dos torsos em luta desaba. O corpo masculino se adelgaça, suaviza (...). A isso se acrescenta uma mobilidade recíproca, saltitante, extensível, tão desenfreada como ritmada, equivalência física da extrema disposição de si. Jamais uma efervescência tão investida tentara a esse ponto significar a ‘liberdade’”. Cf. VIGARELLO, Georges. “O ‘Mais Belo Objeto de Consumo’”. In: *História da Beleza: o corpo e a arte de se embelezar, do Renascimento aos dias de hoje*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006, p. 176.

Mas o cantor não tinha escolha. Era tocar ao vivo ou perder o contrato com a DJM. E então, provavelmente, perder a chance de ter seu trabalho reconhecido, de se tornar *famoso*. Fez algumas apresentações, sozinho ao piano, que também não deram resultado. Então, foi decidido que o passo seguinte era formar uma banda de apoio.

O dinheiro que Dick James tinha investido já estava escasso e Elton só pôde convocar dois músicos. E assim o fez: Dee Murray (no baixo) e Nigel Olsson (na bateria), ambos recém-saídos de uma banda de Rhythm & Blues, a *Spencer Davis Group*, conhecida no circuito britânico de bandas de *pub* em meados da década de 1960 e originalmente formada pelo guitarrista Spencer Davis, por Steve Winwood (órgão e vocais), Muff Winwood (baixo) e Peter York (bateria). Por várias razões, inclusive desentendimentos entre os componentes, a banda teve várias formações em um curto espaço de tempo; em 1969, Dee e Olsson aderiram ao grupo, gravaram um álbum (intitulado *Funky*) e, logo após as sessões de gravação, foram dispensados. Como músicos de estúdio conheceram Elton John nas sessões de gravação de *Empty Sky* e agradaram ao cantor por seu estilo suave e, ao mesmo tempo, agressivo de tocar que atendia à versatilidade pretendida pelo músico de constantemente se adequar ao contexto melódico que suas canções viessem a sugerir: o pianista admirava trios como o *Cream* e o *Jimi Hendrix Experience* e se sentiu satisfeito com esses dois novos músicos.

A idéia original, porém, era que Elton recrutasse a dupla e convidasse o já presente Caleb Quaye para assumir o posto de guitarrista; o convite foi feito, mas não foi atendido: o músico preferiu permanecer junto a uma banda que o acompanhava por pelo menos um ano, a *Hookfoot*. Esta era composta por alguns dos músicos que trabalharam no álbum *Elton John*: Roger Pope (bateria) e David Glover (baixo), além de Ian Duck (nos vocais, na guitarra e na gaita harmônica). Um pouco desapontado, Elton preferiu manter sua banda sem a presença de um guitarrista.<sup>28</sup>

Mas outra oportunidade logo surgiria: o renomado guitarrista Jeff Beck gostou muito do trio e pensou na hipótese de se juntar ao grupo; tratado como um “herói da guitarra”, Beck já tinha participado do grupo *Yardbirds*, junto aos também guitarristas Eric Clapton e Jimmy Page (que viria a compor a banda hard rock *Led Zeppelin*). O músico deixou esta banda para formar a sua própria, modestamente intitulada *The Jeff*

---

<sup>28</sup> “O Hookfoot – formado por Caleb Quaye na guitarra, Dave Glover no baixo e Roger Pope na bateria – havia acompanhado Elton no ano anterior em apresentações ocasionais, como a da Royal College of Art, em Londres. Eles também participaram de algumas sessões de gravação para programas de rádio como o Johnny Walker na Rádio 1. O Hookfoot acompanhou Elton em suas apresentações até abril de 1970 e em uma sessão para Dave Lee Travis”. Cf. BUCKLEY, David. “It’s A Little Bit Funny”. In: Op. Cit., p. 78.

*Beck Group*, composta por Rod Stewart (amigo de infância de Elton), Ron Wood (que futuramente viria a participar dos *Rolling Stones*) e Aynsley Dunbar (que viria a se tornar baterista do cantor Frank Zappa). O grupo gravou dois álbuns (*Truth* e *Beck-Ola*) e, apesar do relativo sucesso, não durou muito porque Stewart e Wood resolveram se juntar a outra banda, *The Faces*.

Beck, por ser guitarrista, procurava um vocalista, uma baixista e um baterista e o trio de Elton parecia ideal para ele. Tal possibilidade parecia uma grande realização para o pianista ao passo que o deixava preocupado e receoso de que tudo aquilo que tinha vivido com o *Bluesology* pudesse voltar a compor sua rotina: apenas um músico secundário num grupo comandado por outra pessoa. Ele mesmo lembrou:

Eu obviamente não iria deixar uma oportunidade como aquela escapar, mas ao mesmo tempo eu estava aterrorizado que ele pudesse tentar nos transformar em um grupo liderado por uma guitarra melosa coisa que eu sempre fui contra. Nós agendamos alguns ensaios e eu simplesmente não podia acreditar o quão bem Jeff se articulou com o grupo (“I obviously wasn’t going to let an offer like this go by but at the same time I was worried that he might try to turn us into a wailing guitar group which I was always against. We set up rehearsals and I just simply couldn’t believe how well Jeff fitted into the group”).<sup>29</sup>

Após as referidas sessões de ensaios, que duraram por volta de três semanas, Beck chegou para Elton e disse estar satisfeito com seu trabalho e com o de Dee Murray, mas que não achava que seu jeito de tocar se encaixava bem com o do baterista. Olsson foi considerado de “qualidade mediana” e foi sugerido ao pianista que a banda descartasse-o e passasse a trabalhar com Cozy Powell, que tocava no badalado *Youth Club*, localizado no condado de Cirencester. Temeroso com as imposições tão instantaneamente apresentadas, Elton respondeu que não gostaria de abrir mão de sua banda original e que só haveria acréscimos a ela e não substituições de seus integrantes; Beck, por sua vez, enviou seu empresário para dar a resposta final de que não iria pôr sua carreira “em risco”, trabalhando com músicos que o colocassem em “condições incertas” (“*uncertain terms*”).<sup>30</sup>

Rumos “incertos” parecem ter sido tomados pela própria banda de Beck que, na recusa do trio, convocou o vocalista Alex Ligertwood, o baixista Clive Chaman, o tecladista Max Middleton, além de Powell. A banda ainda gravaria dois discos (*Rough and Ready*, de 71, e *Jeff Beck Group*, do ano seguinte), além de ter feito algumas

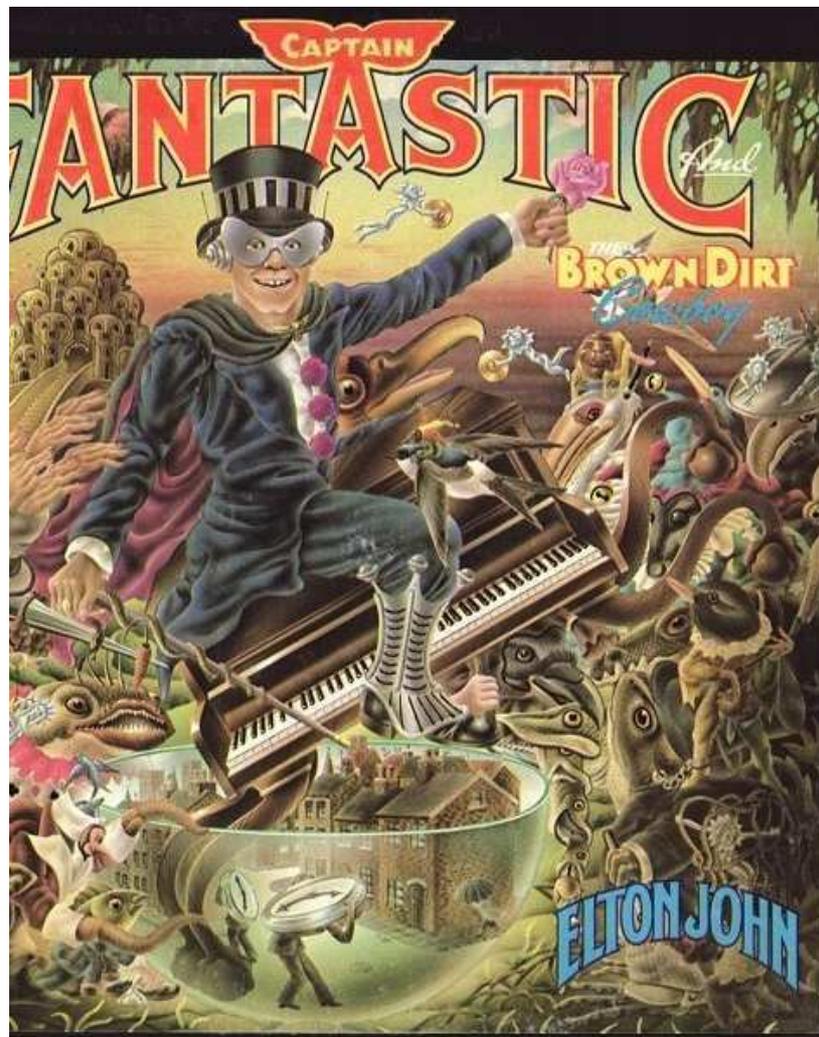
---

<sup>29</sup> CHARLESWORTH, Chris. *Elton John*. London: Bobcat Books, 1986, p. 26.

<sup>30</sup> Idem.

excursões e turnês pelos Estados Unidos, Canadá e Europa Ocidental. Todos os músicos bastante gabaritados e experientes, mas que não combinavam em um aspecto: eram um tanto orgulhosos de suas habilidades e algumas disputas de ego começariam a emergir entre eles; a partir de 1973, insatisfeitos com a liderança de Beck, os demais membros resolveram desfazer a banda que, ironicamente, estava traçando “caminhos corretos” e preferiu dispensar os músicos “duvidosos” e de “pouca qualidade”: Dee Murray tocou com Elton John até 1988 quando descobriu ter um câncer de pele, vindo a falecer em 92, e Nigel Olsson é ainda hoje membro da banda do músico.

Mas por que narrei tantos eventos e encontros com guitarristas que, a primeiro momento, podem parecer inúteis para esta pesquisa? A capa do *Captain Fantastic*... nos dá a resposta:



**Imagem:** detalhe da parte frontal capa, destacando-se a personagem que representa Elton John. O *Captain Fantastic* está triunfante e nas alturas ao lado de seu piano.

O detalhe da parte frontal da capa onde se insere o *Captain Fantastic* sugere-nos o seguinte: um Elton John, *autoconfiante e controlado*, sai aclamado, triunfante e vencedor do casulo que Reginald Dwight representava. Olhar para essa imagem é ver um estranho capitão vestindo um longo terno preto, quase um sobretudo, com gola em forma de V, e uma camisa de linho branco com botões de pompom na cor rosa; uma longa capa preta com fundo violeta recobre suas costas e ele usa uma cartola preta com teclas de piano desenhadas em sua base; seus óculos parecem mais uma máscara de super-herói com fones de ouvido interligados aos mesmos, dando-lhe um aspecto de aventureiro espacial. Essa figura exótica que porta uma rosa na mão esquerda e uma bengala entrelaçada por uma cobra parece mesmo viajar *do fim do mundo para sua cidade*, aparecendo ali para conquistar um mundo só seu: o da música. Ao lado de seu piano dançante, ele comandou uma das platéias mais exigentes (a norte-americana) e fez isso, inicialmente, sem a necessidade de uma guitarra; fez shows interessantes de *rock* sem precisar de um músico que portasse o instrumento que dizem “definir” aquele gênero musical. Transformou o peso e a imobilidade do piano num jogo de usos, abusos e utilidades as mais diversas em cima de um *palco*: subindo na cauda, pulando de lá, passando por debaixo, chutando a banquetta, esmurrando e chutando as teclas; esmagou o instrumento, fazendo-o ser seu veículo particular que o transporta dos confins da galáxia: se é um “capitão”, algo ele teria que comandar e o que o *Capitão Fantástico* faz de melhor é dar ordens a seu piano e cantar as canções que encantam seus subordinados (os fãs). A bordo de seu cavalo estelar (o piano), ele parece alçar galope para os confins do universo. Essa imagem, não obstante, representa aquilo que deve ter passado pela cabeça de Elton John quando do término de seu primeiro show no *Troubadour Club* na noite de 25 de Agosto de 1970.

Mas antes de chegar a essa apresentação, alguns ajustes seriam necessários. Elton John não poderia ir para os Estados Unidos sem antes fazer alguns shows na Europa e na própria Inglaterra. Foi marcada, então, a sua primeira turnê ao vivo e o trio estreou em Abril daquele ano no festival *The Pop Proms*<sup>31</sup>, organizado pelo locutor de rádio (na época também conhecido como “DJ”) John Peel, em Londres. O festival durou uma semana inteira e Elton tocou na noite de quinta-feira (dia 21), no início do rigoroso

---

<sup>31</sup> O festival, organizado por John Peel, tinha por intenção apresentar novos talentos britânicos em ascensão. Ele durou de segunda a sábado daquela semana (de 17 a 23 de Abril de 1970) e, além de Elton John, contou com a participação de grupos como *Tyrannosaurus Rex*, *Pretty Things*, *Traffic*, *Mott The Hoople*, *Fairport Convention*, *Fleetwood Mac*, *Matthew’s Southern Comfort* e *Heavy Jelly*. O festival contou com a presença de mais de duas mil pessoas. Cf. BUCKLEY, David. “It’s A Little Bit Funny”. In: Op. Cit., p. 78 & CHARLESWORTH, Chris. *Elton John*. London: Bobcat Books, 1986, p. 26.

inverno britânico, em campo aberto. Até então, todas as composições do cantor tinham, em geral, um tom sério, obscuro, nostálgico ou depressivo. Algumas eram mais alegres e descontraídas. Nessa data de estréia em turnês, Elton preferiu tocar mais as canções do primeiro grupo, contido ao piano, cantando, gesticulando e agradecendo. Com pouca movimentação o trio terminou o show, mas os aplausos da platéia não foram tão entusiasmados quanto esperado, à exceção de um instante de distração: ele chutou acidentalmente a banquetta de seu piano e a reação do público foi bastante calorosa para com aquele ato, o que o levou a repeti-lo incontáveis vezes a partir de então. Percebia-se que as músicas de Elton eram interessantes, mas seus shows, naquele momento, nem tanto. Algum incremento corpóreo e visual parecia necessário.

Mesmo assim, o cantor tinha um pouco de crédito por ter feito algumas aparições em programas de TV, como o *Top of the Pops* (tocando *Border Song*) e o *BBC In Concert* (tocando quase todas as canções do álbum *Elton John* e acrescentando *Burn Down The Mission*, ainda inédita naquele momento), além de ter tocado em locais como o Marquee e o Lyceum (em Londres) e em outros países europeus como França e Bélgica (neste último, no Festival Knokke). O terreno ia sendo preparado e o cantor fazia tudo o que mandava o *script* de sua autopromoção, mas as vendas de seus discos não cresciam e a recepção do público inglês ainda parecia uma muralha muito espessa e alta de ultrapassar. Uma ocasião, no entanto, ajudaria a impulsionar essa condição a uma mudança.

Todos os anos, em Krumlin, havia o *Yorkshire Jazz, Folk and Blues Festival* e na edição daquele ano, que ocorreu entre os dias 15 e 17 de Agosto, Elton tinha sido um dos convidados. O inverno estava em um de seus períodos mais rigorosos e o daquele específico ano parecia ainda mais intenso. Para piorar, o cantor ainda não se acostumara à idéia de tocar para tantas pessoas, muito menos com aquele frio todo. Preocupado, momentos antes de sua performance, ele parece ter passado vários minutos pensando algo como “tomara que dê certo hoje”. Foi no desenrolar desses minutos que o baterista Nigel Olsson sugeriu que Elton deveria “se mexer” para agitar a platéia, bancando uma de Jerry Lee Lewis ou Little Richard. O cantor pensou um pouco e, ao começar a apresentação, decidiu arriscar:

Elton então começou a imitar todos os seus ídolos do passado, ficando de joelhos, tocando com os pés, pulando sobre o piano, tocando com os dentes e a nuca. No final da apresentação, chutou o banquinho do piano. Foi uma

surpresa para toda a platéia que estava acostumada a ouvir no rádio canções sérias como *Border Song* ou *It's me that you need*.<sup>32</sup>

O tempo estava tão desfavorável nos três dias de festival que a arena montada para a série de apresentações estava praticamente isolada; muitos dos artistas não conseguiram tocar simplesmente porque os automóveis que traziam seus instrumentos não puderam atravessar a estrada alagada e lamacenta que dava acesso ao local. O público, amontoado entre barracas improvisadas e agasalhado com sacos plásticos de cor alaranjada, mal conseguia se manter de pé com o solo encharcado pela chuva que insistia em não passar: pedaços do palco se soltaram com os fortes ventos e sua estrutura, no último dia de apresentações, ameaçava desmoronar. Assim, “cerca de 330 fãs foram atendidos por problemas relacionados à exposição ao mau tempo, e 70 pessoas foram hospitalizadas”.<sup>33</sup>

15 de Agosto, data de abertura do festival, foi o dia em que Elton se apresentou: segundo artista a tocar naquele dia, o pianista manteve aquele que era seu repertório habitual no período, transformando as orquestrações e os conjuntos de cordas que configuravam as canções de seu segundo álbum em melodias mais “enérgicas”, algo mais em torno do *rock*. “Com os acordes com sabor de blues de Elton, com as passagens poéticas e notas descuidadas do baixo de Murray e com a poderosa batida de rock de Olsson (que resultaria em várias baquetas quebradas ao longo do caminho), esse novo trio parece possuir uma magia”<sup>34</sup>, assim David Buckley os definiu.

E esse foi o passo fundamental para que o primeiro show nos Estados Unidos fosse confirmado. Pairava nos ares britânicos uma idéia de que, para se obter muito sucesso, qualquer artista deveria ir excursionar naquele país. Foi assim com os Beatles e os Rolling Stones. Era o fenômeno conhecido pelo nome de *Invasão Britânica*<sup>35</sup>. Dick James, ávido por dinheiro, sabia disso e exigiu que Elton fosse aos Estados Unidos. Ele enviou Len Hodes, comissário de sua gravadora, para tentar lançar *Empty Sky* e agendar

---

<sup>32</sup> MOREIRA, Vera Lúcia. “25 de Agosto de 1970: um passe de mágica”. In: *Torre de Babel: a vida de Elton John e Bernie Taupin*. São Paulo: Xisma Editora, 1986, p. 118.

<sup>33</sup> BUCKLEY, David. “It's A Little Bit Funny”. In: Op. Cit., p. 77.

<sup>34</sup> Ibidem, p. 76.

<sup>35</sup> *British Invasion* foi o termo escolhido pela imprensa norte-americana de meados da década de 1960 para designar o alto fluxo de sucesso de bandas inglesas no mercado fonográfico dos Estados Unidos e Canadá, principalmente a partir dos Beatles. Mais focada no período de 1964-67, esta “invasão”, porém, se estendeu a momentos posteriores, como nos primeiros anos da década de 70. Nesse momento considerado mais “enfático” bandas como *Rolling Stones*, *The Who*, *The Yardbirds*, *The Animals*, *The Hollies*, *Cream*, *The Spencer Davis Group*, além dos próprios *Beatles*, ganharam maior destaque na imprensa como aqueles grupos que teriam feito o “rock britânico” algo popular nos Estados Unidos. Cf. MUGGIATI, Roberto. *História do Rock 2º Vol*. São Paulo: Editora Três, 1982, p.p. 50-147.

alguns shows em pontos estratégicos. Depois de algumas tentativas nada foi conseguido. Porém, Hodes conhecia Russ Reagan, da UNI Records, e mostrou os dois discos de Elton a ele, que gostou apenas do álbum *Elton John*. Entusiasmado com o que ouviu, o caça-talento conseguiu que o disco chegasse às lojas norte-americanas no mês de Julho. No entanto, a UNI não acreditou que o cantor pudesse fazer sucesso entre os norte-americanos e, apesar de ter lançado seu segundo álbum, não estava interessada em promover uma excursão ao vivo: preferiam, em seu lugar, a banda de folk-pop *Argosy*. A gravadora “assinou com o Argosy por US\$ 10 mil e não pagou nada a Elton. O Argosy não foi a lugar nenhum. Elton John, por outro lado, estava prestes a se tornar um superastro global”.<sup>36</sup>

Mesmo assim, contrariando a decisão da gravadora, Russ Reagan se empenhou em fazer uma grande divulgação do trabalho do cantor nos Estados Unidos. Ele contactou Norman Winter, também da UNI, para tomar de conta deste serviço. Muitos cartazes, panfletos, anúncios de jornal. Por duas semanas houve uma intensa movimentação jornalística em Los Angeles em torno do nome daquele artista, dada a curiosidade criada pelo apelo dos anúncios na vinda da “Última Exportação Britânica” para o país: algumas apresentações foram agendadas no *Troubadour*.

Contra sua vontade, Elton chegou com a banda e Bernie Taupin bem cedo na manhã de 25 de Agosto. Do aeroporto até o hotel, eles foram conduzidos por um ônibus vermelho, de dois andares, ao estilo londrino onde havia um cartaz dizendo: “Elton John Chegou”. A promoção era gigantesca, o cantor já estava se tornando mais conhecido. Não se espanta ver que nele transpirava tanto medo, pois havia pessoas esperando sua chegada ao hotel e as expectativas eram entusiásticas e, ao mesmo tempo, “perigosas”:

A indústria de Hollywood estava acostumada com novas descobertas. Toda semana um artista novo surgia com fanfarras e festejos no Roxy ou no Whiskey ou mesmo no Troubadour, no meio de uma multidão de pessoas (escritores, disc-jóqueis, executivos do disco, divulgadores...). Mas eles só apareciam para serem vistos ou para ver pessoas de seu interesse e, aos “novos artistas”, a quem eles vinham ouvir, nem prestavam atenção e os esqueciam no momento em que voltavam para casa, satisfeitos pelo acontecimento social.

Esse era o tipo de atmosfera que cercaria o Troubadour, na noite de 25 de agosto, no show de Elton, e podia-se imaginar que seu medo não era infundado.<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> BUCKLEY, David. “It’s A Little Bit Funny”. In: Op. Cit., p. 89.

<sup>37</sup> MOREIRA, Vera Lúcia. “25 de Agosto de 1970: um passe de mágica”. In: Op. Cit., p. 123.

Além de não se sentir seguro por ali estarem depositadas todas as fichas de sua tão jovem carreira, Elton sabia que pessoas importantes estariam no palco a assisti-lo. Alguns deles eram: o produtor Quincy Jones, Mike Love (dos Beach Boys), Neil Diamond, David Crosby, Graham Nash e Leon Russel (este último apenas na segunda apresentação). Parecia ser uma responsabilidade grande se apresentar ali. Elton então se vestiu sugestivamente de calça jeans, tênis e uma camisa toda vermelha com apenas uma estampa: a frase “Rock and Roll” tingida de branco. Abriu o show com *Your Song*, oscilando entre músicas do disco *Elton John*, além de *Lady Samantha* e outras suas ainda inéditas. Tocou versões de *Honky Tonk Women* dos Rolling Stones e *Get Back* dos Beatles, que foi a última em *medley* com *Burn Down The Mission*, de autoria sua e de Bernie. Mais aliviado e entusiasmado com a oportunidade, Elton fez com o piano (tão pesado e “estático”) tudo aquilo que, no rock, muitos acham ser permitido apenas a *guitarristas*<sup>38</sup> ou a *frontmen*: pulou, ergueu bruscamente a cabeça, tocou com os cotovelos e com os pés, esmurrou as teclas, chutou o banquinho, tocou pandeiro; em um momento de êxtase, subiu em cima do instrumento, jogou-se ao chão e se levantou para terminar a apresentação, deixando-se possuir pela música e exorcizando-se de si mesmo.

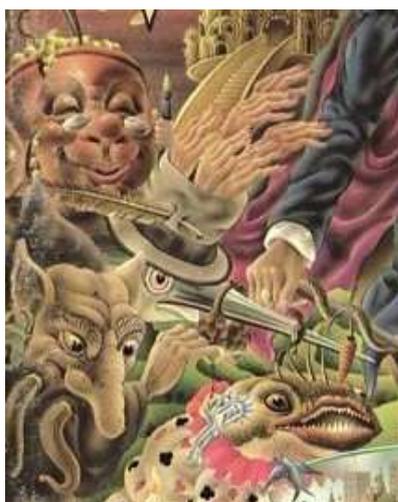
De certo modo, foi um impacto. Já se tinha ido o tempo em que tocar piano era algo comum em uma banda de *rock*. Mesmo aqueles que ficaram conhecidos por tocar o instrumento não costumavam fazer tantos movimentos no palco. Em um mundo conhecido pela “virtuose das guitarras”, um míope pianista parecia querer chamar a atenção e o fez. Nos dias seguintes àquela noite, vários jornais exclamavam sua apresentação. “Elton John – O Novo Talento do Rock” dizia a edição de 27 de Agosto do Los Angeles Times. Ao que se conta, Elton ainda tocou todas as noites no *Troubadour* até o dia 30 (totalizando seis apresentações) e nunca antes um estreante havia tocado tantos dias seguidos naquele local. Faz-se interessante lembrar que as peripécias, os pulos, as ousadias de palco continuaram ao longo da carreira do cantor, com mais ou menos intensidade em cada período.

---

<sup>38</sup> “A guitarra elétrica definiu o rock ‘n’ roll, dando-lhe um som totalmente diferente de qualquer outra música”. Estas são as primeiras palavras que definem este instrumento no famoso documentário *A História do Rock ‘n’ Roll*. Considerado o instrumento que simboliza o gênero, a guitarra elétrica ganhou uma representatividade histórica muito forte no que diz respeito às transformações sonoras e culturais que o rock sofreu, sendo tida como o instrumento “por excelência” do *rock*. Cf. SACHNOFF, Marc J. *Heróis da Guitarra*. Estados Unidos da América: Paul Lichtenberg, 1995. In: PEISCH, Jeffrey. *The History of Rock ‘n’ Roll*. Time Life Video & Warner Bros. Television. Estados Unidos da América: Quincy Jones, Bob Meyrowitz & David Salzman, 1995. *A História do Rock ‘n’ Rol*. Videolar S/A. Brasil, 2004. 5 discos de vídeo digital (DVD) (578 min.): disco quatro.

Em 1990, a Revista *Rolling Stone* considerou a apresentação do dia 25 como um dos vinte concertos que mudaram a história do *Rock 'n' Roll*<sup>39</sup>... O interessante é que não havia nenhuma guitarra nesse show, apenas um trio composto por piano, baixo e bateria.

O triunfo de 1970 é retratado por Aldridge à medida que se olha para o lado esquerdo do “Capitão Fantástico”. Vêm-se lá dois peixes: um *peixe-espada* com um chapéu na cabeça de onde saem várias mãos aparentemente femininas e outro que seria um *peixe abissal*, vestindo uma roupa de palhaço, no qual das excrescências brota uma cenoura e não feixes luminosos. Estas seriam duas representações possíveis do público ao qual Elton John foi conquistando ao longo dos anos: o peixe, na teologia cristã, significa o povo guiado por Cristo e levado ao bom caminho dos céus; o *Capitão Fantástico*, portanto, é um ser divino da música que conduz seus súditos às maravilhas do prazer musical ou mesmo às tristezas da vida.



**Imagem:** detalhe da parte frontal capa, destacando-se o *peixe-espada* acima e o *peixe abissal* logo abaixo.

Por um lado, há um peixe-espada: a *espada* simboliza a virtude, a bravura do estado militar. Tanto pode sugerir a construção da paz e da serenidade quanto a destruição de toda a vida; foi isso o que o público dos Estados Unidos, em especial do *Troubadour*, significou para Elton John: a possibilidade de triunfo ou de desespero. O talento do cantor aliado a uma dose de sorte e outra de condições adequadas para a apresentação (todo o investimento em publicidade, por exemplo) fez com que o Capitão

---

<sup>39</sup> MACLAUHLAN, Paul. “1970”. In: *Cornflakes & Classics: a musical history of Elton John*. V. 4,2; Maio / 2005. **Disponível em:** <http://www.whizzo.ca/elton/ej1970.html>. **Acesso em:** 21 / 12 / 2007.

Fantástico saísse saltitante e feliz (como seu sorriso sugere) da ameaça tão eminente e próxima que foi a daquele público.

Já o peixe abissal aparenta ser a devoção cega e não orientada de pessoas que viram em Elton John um motivo para ter um bom momento de diversão. Vestido de palhaço, este peixe parece querer supor que o público, ao passo que o idolatra, ri de suas vestes espalhafatosas e debocha de seus shows extravagantes (dos quais falarei no capítulo seguinte). “O palhaço é como que o reverso da medalha, o contrário da realidade”<sup>40</sup> desfrutada pelo astro emergente.

### **3. Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy: a idéia de “Contracultura” na obra de Elton John e Bernie Taupin**

A capa desenhada por Alan Aldridge, como já dito, é emblemática. A partir dela está sendo possível extrair uma série de discussões entorno da maneira como Elton John e Bernie Taupin tentaram constituir a si mesmos e como se pode pensar a Tin Pan Alley londrina através do sentido da *fama* como modo de vida em meados da década de 1970. Para tanto, duas influências foram fundamentais para que se chegasse à concepção da arte da capa e da idealização do álbum como um todo: a assimilação de John/Taupin da idéia de “Contracultura” e a aproximação de sua obra com o gênero musical Glam/Glitter Rock. É sobre a primeira que vou falar neste tópico, sendo o capítulo seguinte reservado para a segunda.

A idéia de “Contracultura” pode ser estudada, discutida, entendida e até mesmo vivida, de acordo com Carlos Pereira, de duas maneiras próximas, mas ao mesmo tempo bem distintas: “a) como um fenômeno histórico concreto e particular, cuja origem pode ser localizada nos anos 60; e b) como uma postura, ou até uma posição, em face da cultura convencional, de crítica radical”.<sup>41</sup> Ambas foram uma espécie de refúgio para que a classe média norte-americana, os universitários e os grupos militantes/intelectuais da época pudessem depositar suas maiores frustrações por sua adaptação insatisfatória às exigências, em parte conservadoras, feitas por suas famílias e por aquilo que eles

---

<sup>40</sup> CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. “Palhaço”. In: Op. Cit. p. 680.

<sup>41</sup> As definições apresentadas são resultado de uma leitura de Pereira das idéias “contraculturais” divulgadas no Brasil por Luís Carlos Maciel no começo dos anos 1970. Cf. PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. “Há Algo no Ar além dos Aviões de Carreira”. In: *O Que é Contracultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984, p. 14.

apelidaram de *Sistema*. Assim, uma massa cósmica explodiu, transformou-se em Big Ben, e culminou na lógica que a “contracultura” seria a grande manifestação de um corpo que quer se expressar, de uma *rebelia* própria daquilo que se convencionou chamar de *Cultura Jovem*.

E eram os jovens universitários, que compunham a grande maioria de *beats*, *hippies*, *yippies*, *mods*, as pessoas que tinham acesso direto aos meios de produção acadêmica. Eles, de certa maneira, pensavam tudo a partir de seus vigorosos interesses em subverter a ordem imposta pelo capitalismo “irracional” em *flower power*, em livre viver, na paz e no amor. Portanto, a idéia *anti-establishment* disseminada no ambiente universitário pós-68<sup>42</sup> foi mumificada e condicionada como um modo de comportamento a partir de então.

O mais irônico é que essa idéia anti-sistema, que pregava um estilo de vida *underground*, contestador em relação às ordens vigentes, anárquico-radical e crítico, tornou-se nada mais que um novo *establishment*, uma nova *ordem* para o comportamento e fez com que, no âmbito da academia, as posturas marxistas ganhassem carta branca para regular o que devia e o que não devia ser visto como ideal para a sociedade e para todas as suas conjunturas, sejam elas políticas, econômicas, culturais, etc.

A repercussão que a *New Left* (Nova Esquerda) teve na academia, no mesmo período, permitiu que a “contracultura” levasse “à frente uma força de contestação mais explicitamente política e, de modo especial, junto ao movimento estudantil internacional”.<sup>43</sup> Por várias universidades ocidentais, o rock vai virar tema de debates e congressos acadêmicos quase sempre relacionados à política e à intelectualidade engajada. Inclusive no campo da psiquiatria, debatiam-se as repercussões que as práticas “desviantes” das “subculturas” tinham na sociedade conservadora, além do que, procurava-se responder ao que tanto inspirava bandas e cantores de rock a se posicionarem tão próximos da “esquerda visionária”. O *jornalista* Roberto Muggiati considerou que

no verão de 1967, o rock é um dos assuntos estudados em Londres no congresso Dialética da Libertação, organizado pelo psicanalista existencial R. D. Laing e seus colegas da ‘antipsiquiatria’, num esforço para conciliar

---

<sup>42</sup> Considerada a época auge da “contracultura” em questão, o ano de 1968 foi palco da explosão estudantil rebelde na França e nos Estados Unidos, marcando o apogeu dos grandes festivais das canções de protesto em vários países no chamado “bloco capitalista”, entre outros acontecimentos intrínsecos.

<sup>43</sup> PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. “História de um Sonho?”. In: Op. Cit., 1984, p. 37.

libertação social e libertação psíquica. São grupos da Nova Esquerda, psicanalistas e sociólogos que debatem, procurando dar forma a uma 'esquerda visionária' e fundir a política radical com a política do êxtase (grifo nosso).<sup>44</sup>

Posso supor, sem tantos pudores, que há certo endeusamento da “contracultura” por parte considerável dos universitários e acadêmicos dos anos 60, fascinados pela “pacífica” revolta da *Era de Aquário* de Woodstock, por exemplo. Lembrando-se da forte herança desta nova tradição (*establishment*) nas produções acadêmicas posteriores, tudo, em música, que não se considere ligado ao protesto e/ou à consciência crítica ou não tem valor ou tem seu valor reduzido: ainda desconfia-se de trabalhos sobre *rock* que não façam menção à importância dos movimentos “contraculturais” do período.

Substancialmente, os remes da política, da rebeldia e do desvio rebelde impulsionaram a canoa dos estudos sobre música. As histórias que nos são contadas sobre o *rock* sequer pertencem ao próprio gênero musical; são histórias políticas e/ou das intervenções sociais que a intelectualidade sociológica nomeou de “desviantes”, “contestadoras” relacionadas aos jovens. A *cultura da juventude*, aliás, só passaria a existir a partir da invenção do rock ‘n’ roll, já que antes da década de 50 pais e filhos não teriam a menor diferenciação de gosto musical e opinião pessoal; para esse tipo de perspectiva, os jovens, até a criação daquele gênero musical, eram meros reflexos das vontades paternas e adultas.<sup>45</sup> É de cansativa opinião corrente (e equivocada) que se diga que

foi somente a partir dos anos 60 que a juventude passou a apresentar críticas mais contundentes à sociedade moderna, não só negando os valores dessa sociedade, mas tentando criar e vivenciar um estilo de vida alternativo e coletivo, contra o consumismo, a industrialização indiscriminada, o preconceito racial, as guerras etc. Com isso, essa juventude mais crítica e politizada negou a cultura vigente, até então sustentada e manipulada em sua maior parte pela indústria cultural. Essa reação jovem, conhecida como

---

<sup>44</sup> MUGGIATI, Roberto. *Rock, o Grito e o Mito*. Apud. Ibidem, p. 88.

<sup>45</sup> Para a Sociologia da Música, a juventude está sempre relacionada às “tendências comportamentais de revolta”. A juventude (radical) seria aquela geração que estaria em conflito permanente com os adultos (normatizados, serenos e maduros), em busca de um “mundo melhor”, mais “livre e pacífico”. Cf. BRANDÃO, Antônio Carlos & DUARTE, Milton Fernandes. *Movimentos Culturais de Juventude*. São Paulo: Moderna, 2004 (Coleção Polêmica); James Collier discorda dessa idéia de jovens como reflexos dos adultos até a década de 1950. Mesmo estudando o *Jazz* como “autêntica música americana”, o autor demonstra como a juventude poderia manifestar desejos desviantes e/ou congruentes com a ordem, em décadas anteriores à de 1950. Vejam que “nos fins da década de 1920 ficou mais e mais claro que uma parcela substancial do público dançante, especialmente os jovens, queria uma versão *hot* da música para dançar (...) [junto a] um balanço novo e o tom bem-humorado ao lidar com as baladas, que soavam como novidade para uma juventude desejosa de algo que lhe fosse próprio”. Cf. COLLIER, James Lincoln. “O Jazz e a Música Popular”. In: *Jazz, a autêntica música americana*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1995, p.p. 171-173.

“contracultura”, é simbolizada principalmente pelos *hippies*, mas para alguns voltaria a se repetir de maneira diferente com os *punks* no final dos anos 70.<sup>46</sup>

O *establishment* da “contracultura”, no entanto, não foi construído apenas no ambiente acadêmico, nem tão somente em seu orgulhoso movimento social. O grande “orgulho” da “contracultura” se dá por ela ter sido uma “revolta interna” a *uma* classe social, a burguesa; seriam os próprios burgueses se revoltando contra seus “princípios formadores”. O movimento contracultural (e também estudantil) estaria ensinando os jovens privilegiados a se politizarem e esquecerem as “sujeiras” da sociedade de consumo; contudo, podemos supor que isso não foi alcançado, que a sociedade continua com o consumo desenfreado e com suas mazelas desproporcionais e que a Paz e o Amor não reinam. E desse “sonho” social, os “contraculturais” foram parar nos céus da *historiografia*, tocando um violão, bebendo vinho, fumando uma erva e lendo *On The Road*. “Era exatamente a juventude das camadas altas e médias dos grandes centros urbanos que, tendo pleno acesso aos privilégios da cultura dominante, (...), rejeitava esta mesma cultura de dentro”.<sup>47</sup>

Para aqueles que não se encontram (ou não foram inseridos) no limiar dos auríferos ensejos “contraculturais”, apenas resta a indignidade de não fazer parte da memória da histórica do rock ou então aparecer nas recordações de maneira periférica. Parece que um músico como Elton John, que calçou sapatos cano-largo, vestiu lamês, plumas, paetês e fantasias das mais variadas cometeu um grande sacrilégio: não teria se importado com as condições sociais de uma maioria “explorada” pelo sistema, sendo “indiferente” para com as mazelas provocadas pela cobiça da indústria. No entanto, para além das aparências, sua obra não relegou as questões sociais ou mesmo as “contraculturais” e, nas devidas oportunidades, atribuiu a elas um espaço intenso e fulgente.

### **“Contracultura” na obra de Elton John?**

“Elton John contracultural?”, alguém pode se perguntar. Pode não parecer de maneira nenhuma que o artista que atualmente tem centenas de milhões de dólares em suas contas bancárias possa ter algo de “contracultural”. Mas teve. De certo modo ainda

---

<sup>46</sup> BRANDÃO, Antônio Carlos & DUARTE, Milton Fernandes. “Noções Gerais de Cultura”. In: Op. Cit., p. 16.

<sup>47</sup> PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. “A Ascensão de um Poder Jovem”. In: Op. Cit. p. 23.

tem. Como diria Valéria Santana, “não exatamente a ‘contracultura’ tal qual ela se expressou nos anos 60”<sup>48</sup>, mas sim algumas heranças artístico-culturais que permanecem e são possíveis de se enunciar em sua obra, bastante introspectiva:

suas baladas têm sido bem mais originais do que seus críticos têm quisto admitir. *Candle In The Wind*, por exemplo, é tanto uma crítica à adoração à Marilyn Monroe quanto um tributo à confusa e marcante mulher que motivou a criação da canção. *Rocket Man* é um doce conceito em que os compositores nos invocam para a vida real que os astronautas nunca parecem ter: o sentimento de uma tristeza inquietante de alguém que precisa se acostumar de modo excessivamente rápido a transição da já familiar Terra para a escura e fria imensidão do desconhecido espaço-sideral. Em seguida, há *Daniel*, uma canção sobre um veterano de guerra ferido que teve de se afastar de sua família a fim de evitar o sentimento de pena deles. Essas canções dificilmente podem ser tachadas como algo para alienar.

E em todos os seus álbuns há algumas músicas puramente *hard rock*: *Burn Down The Mission*, *Saturday Night's Alright For Fighting*, *The Bitch Is Back*, *Bennie And The Jets*. Adicionam-se a isso as variantes entre o gospel e a música popular do oeste que a dupla vem trabalhando por esses anos, e uma imagem de surpreendente versatilidade começa a emergir (“their ballads have often been far more original than their critics have cared to admit. *Candle In The Wind*, for example, is both a comment on the Marilyn Monroe cult and a tribute to the confused, touching woman who caused it. *Rocket Man* is a sweet conceit in which the writers conjure up for us what the real-life astronauts never seem to have: the feeling of anxious sadness that must attend exceedingly rapid passage from familiar earth into the dark, cold reaches of unknowable outer space. Then there is *Daniel*, a song about a wounded war veteran taking leave of his family in order to avoid their pity. These can scarcely be dismissed as moon-June moonings.

And all of their albums have some pure, hard rockers: *Burn Down The Mission*, *Saturday Night's Alright For Fighting*, *The Bitch Is Back*, *Bennie And The Jets*. Add the country-and-western and gospel variants the pair have worked through the years, and a picture of astonishing versatility begins to emerge”).<sup>49</sup>

Não é minha intenção, com esta passagem, simplesmente *enaltecer* a imagem ou a produção artística do cantor. É, ao contrário, demonstrar como, com as canções, John/Taupin desenharam (com algumas aspas) “rostos contraculturais” para si mesmos.

As primeiras relações de Elton com a “contracultura” se deram por sua admiração à música *folk*. Como já dito de *Empty Sky* e *Elton John*, nas gravações dos álbuns não havia formação fixa de instrumentistas, havendo oscilações de músicos de estúdio entre cada canção gravada. Foi uma época em que o cantor explorava muitas melodias *folk-rock*, inspiradas em Bob Dylan, Joan Baez e/ou no grupo *The Band* até mesmo em Leon Russel. O clima que circundava as canções era bastante sombrio, por

---

<sup>48</sup> SANTANA, Valéria de Castro. “Rock ‘n’ Roll Man: Elton John”. In: *Children Of The Revolution: o Glitter Rock de Elton John (a obra, os artistas, o público)*. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia – Campus Santa Mônica, Dissertação de Mestrado em História, 2002, p. 68.

<sup>49</sup> DONOVAN, Hedley. “Rock’s Captain Fantastic”. In: *Time News magazine*, July 7th. New York: Rockefeller Center, 1975, p. 41.

vezes politizado, sem deixar de haver um apelo comercial. Ao mesmo tempo em que muitas das melodias eram influenciadas pela música clássica (dita “erudita”), havia canções folk que tematizavam a sexualidade sem restrições, por exemplo.

Vejamos, então, alguns desses momentos:

Na introdução de uma entrevista cedida à revista *Playboy*, em janeiro de 1976, se dizia: “cinco anos atrás, **Elton John** era apenas mais um qualquer como o resto de nós (...) em agosto de 1970 ele era mais um desconhecido aqui [E.U.A]. Isso mudou em uma semana” (“five years ago, **Elton John** was just another schlub like the rest of us (...) in August of 1970 he was another unknown here. That changed in a week”). Isso se deveu, além da apresentação no *Troubadour*, de acordo com a revista, porque seu primeiro álbum norte-americano, “*Elton John*, era todo sombrio e melancólico, com uma chocante imagem poética dele na capa e quase sem instrumentos de corda – nada mal, **mas não é nossa idéia de rock ‘n’ roll**” (“*Elton John*, was all gloomy and doomy, with a brooding, poetic portrait of him on the front and strings to boot – not bad, **but not our idea of rock ‘n’ roll**”).<sup>50</sup>

Não era a idéia “norte-americana” de rock. O piano se intrometendo num mundo onde as guitarras de Jimi Hendrix, Keith Richards, Jimmy Page, Jeff Beck e Eric Clapton, entre outros, predominavam. Um pianista, sem um guitarrista, se apresentava como um cantor *sério*, soturno, melancólico. Um cantor tímido e um letrista introspectivo emergindo face à época em que os cantores/compositores *bitter-sweet* ganharam visibilidade e terreno no cerne da indústria fonográfica, do cotidiano profissional dos músicos que procuravam *status* no início dos anos 1970.

A canção *Rock And Roll Madonna*, por exemplo, foi lançada como primeiro *single* do álbum *Elton John* em 19 de Junho de 70, antes do seu primeiro show no *Troubadour Club*, e sem maiores repercussões comerciais. A canção não faz parte do álbum, mas foi composta concomitantemente à sua produção e gravada nas mesmas sessões daquelas que figuram no disco.

Na letra da canção, Bernie Taupin escreve sobre uma mulher aparentemente ficcional, pretensiosamente liberal, decidida e “livre” das amarras sociais. Como em *Lady Samantha*, ele descreve uma jovem errante que adora se divertir e viajar. Ama sem amarras, goza sem pudores. Lembremos que há pouco tempo daquela data as *feministas*

---

<sup>50</sup> PLAYBOY Magazine, January of 1976. Interview by David Standish & Eugenie Ross-Leming. Apud. MACLAUCHLAN, Paul. “1976”. In: *Cornflakes & Classics: a musical history of Elton John*. V. 4,2; Maio, 2005. **Disponível em:** <http://www.whizzo.ca/elton/ej1976.html>. **Acesso em:** 21 / 12 / 2007.

tinham dado seus primeiros passos para a “libertação da mulher”, defendendo a idéia dos direitos igualitários entre os gêneros. Taupin, extremamente crítico, entretanto, entrecruza a imagem daquele tipo de mulher com a da Madonna (em inglês, *Nossa Senhora*) cristã, pura e recatada. A iniciativa do letrista expõe que, para muitas delas, mesmo convivendo com os discursos libertários, ainda se faz constante o vivenciar de vários costumes convencionais. No entanto, quando “livre”, essa mulher tenta trazer a indumentária do outro (no caso, o masculino) para si mesma e, ao invés de tentar tornar as relações de gênero mais iguais ou democráticas, ela inspira por inverter seus “papéis” com os masculinos, quebrando leis, liderando quaisquer situações e esbanjando a possibilidade de comandar cada homem por ela encantado:

*If anyone should see me making it down the highway*  
(Se alguém devia me ver fazendo isso pela rodovia)  
*Breaking all the laws of the land*  
(Quebrando todas as leis da região)  
*Well don't you try to stop me, I'm going her way*  
(Bem, não tente me parar, eu estou indo na dela)  
*And that's the way I'm sure she had it planned*  
(E estou certo que este é o caminho que ela tem planejado)

*Chorus (Refrão):*

*Well that's my Rock-and-Roll Madonna*  
(Bem, aquele é o meu Rock-and-Roll da Madonna)  
*She's always been a lady of the road*  
(Ela tem sido sempre uma dama da estrada)  
*Well everybody wants her*  
(Bem, todo mundo a quer)  
*But no one ever gets her*  
(Mas ninguém consegue tê-la)  
*Well the freeway is the only way she knows*  
(Bem, o caminho livre é o único que ela conhece)

*Well if she would only slow down for a short time*  
(Bem, se ela pudesse pelo menos diminuir o ritmo por um tempo)  
*I'd get to know her just before she leaves*  
(Eu a conheceria melhor antes de ela partir)  
*But she's got some fascination*  
(Mas ela tem aquele fascínio)  
*For that two wheel combination*  
(Por aquela combinação de duas rodas)  
*And I swear it's going to be the death of me*  
(E eu juro que isto vai ser a minha morte)

A narrativa da canção nos apresenta uma atmosfera bastante comum ao ano de 1970. O fervor de certo discurso “contracultural” que injetava doses cavalares dos enunciados de “paz e amor” nas idéias daqueles que acreditavam na filosofia *hippie*

ainda estava na ordem do dia. A filosofia em questão, por sua vez, preconizava o advento de um “paraíso aqui e agora”, da autorrealização pessoal a partir do encontro do indivíduo com uma comunidade de pessoas “anti-materialistas” e “anti-racionalistas”. Todo esse cenário faria arder dentro de muitas mulheres o desejo da *liberdade drop out* (sobre influência da filosofia *beat* inventada nos anos 1950)<sup>51</sup>. Andar livremente pelas ruas sem a intervenção masculina ou familiar, *pegar a estrada* sem rumo definido, encontrar pessoas diversas, trocando algumas experiências com as mesmas, amando-as intensamente e nos mais possíveis sentidos que esse sentimento permite. A vigência de um mundo harmonioso, exorcizado de normas, sem a “crueldade individualista” da cultura Ocidental. Sobre tais convicções incide a imagem feminina exposta pela canção.

Mas o masculino também aparece. Apaixonado, perdido, repleto de sentimentos inocentes a oferecer. Qualquer homem deseja a Madonna da letra, mas “ninguém consegue tê-la”, já que ela não se deixa mais levar pelos encantos masculinos propensos ao relacionamento fixo e à idéia de fidelidade. A noção de que os homens é que devem seduzir as mulheres também não mais a convence e ela deseja vários deles, de várias maneiras, pela diversão, pelo prazer ou apenas pela boa companhia. Sem a obrigatoriedade do relacionamento fidedigno ou compromissado, “o caminho livre é o único que ela conhece”... E isso enlouquece a concepção masculina em questão, a ponto de o narrador clamar para que ela “diminua o ritmo por um tempo”, quem sabe com o intuito de mostrá-la um pouco das virtudes dos homens (“eu a conheceria melhor antes de ela partir”). Contudo, a concepção dela parece um “fascínio” e não a deixa mais retornar aos seus costumes anteriores, impedindo-a de gostar da moral e da discrição. Isso, para o masculino evidenciado, significa uma “morte” de sentidos, uma grande perda de certezas, tanto da figura da musa inspiradora, daquela mulher que aflora suas paixões, quanto da mulher obediente, contida e “bem comportada” que antes o rodeava. Acostumado com este perfil de mulher, o masculino da letra encara com estranheza essa *Madonna*.

Mas as concepções expostas por Bernie Taupin não funcionariam tão bem sem a intervenção de Elton John. Em uma melodia que mais parece ter sido composta por Leon Russel, o cantor envereda claves, acordes e notas por dois caminhos, ambíguos e

---

<sup>51</sup> O “drop out” que significa, literalmente, “cair fora” era um postulado de idéias formuladas por universitários e jovens do segmento médio da sociedade que, por sua vez, propunha, em meados da década de 1960, uma forte aversão “aos valores apregoados por uma sociedade moralista, racista, consumista e tecnocrata” como a norte-americana. A idéia de “mundo alternativo” emerge, quase sempre legitimando um *lugar social* para esse grupo de pessoas. Cf. BRANDÃO, Antônio Carlos & DUARTE, Milton Fernandes. “Radicalização dos Movimentos Jovens”. In: Op. Cit., p.p. 59-70.

contraditórios, que nos induzem a duas percepções de sentido: a *seriedade* e a *diversão*. Inicialmente lenta e “séria”, a mistura entre as notas entoadas ao piano e o *riff* primeiro de guitarra soam como o trabalho de um cantor/compositor, mas logo vão tendo seus tons gradativamente aumentados até parecer uma canção de *rock ‘n’ roll*, mais agitada, mais divertida; durante as estrofes, a canção mantém seu compasso, meio lento, mas querendo acelerar até que se chega ao refrão com investidas mais rápidas, um tanto dançantes, mais próximas ao rock.

Entre essas variações e mudanças, portanto, a melodia parece sugerir certa vontade de se soltar, de pular, saltitar, de libertar as emoções que existem em cada ouvinte e, semelhante à personagem principal da letra, fazer com que o corpo aproveite tudo o que for da vontade momentânea, sem o pudor da vigilância e do adestramento. Mas, ao mesmo tempo, como o masculino contido, a melodia também é contida, freada e não se permite que ela acelere demais, “diminuindo o ritmo por um tempo”, deixando que o controle se faça peça presente e importante da canção. Mas Elton varia e faz com que esta volte a se agitar, cantando com certa agressividade, permitindo que a *Madonna do Rock ‘n’ Roll* desfrute dos aplausos de uma *platéia fictícia* ávida por mais, envolvida por seus atos e suas convicções, sugerindo que aquele tipo de comportamento deva ser aplaudido, reverenciado, elogiado ao menos.

O produtor Steve Brown inseriu efeitos de apresentações ao vivo de Elton John na canção, com pessoas aplaudindo e assoviando, dando ênfase ao uso do público e dos ouvintes (uma “platéia fictícia”) como espécie de “instrumento musical” cuidadosamente produzido em estúdio, antecipando o que foi feito na canção *Bennie And The Jets*, em 1973, no álbum *Goodbye Yellow Brick Road*.

Depois de ser lançada, *Rock ‘n’ Roll Madonna* foi bastante elogiada pela crítica por sua melodia muito semelhante ao *folk*: Don Short (do jornal *Daily Mail*) dizia que era “hora de saudar um novo gênio no mundo comercial do folk” (“time to hail a new genius in the commercial folk world”) e Robert Partridge (do *Record Mirror*) complementava dizendo que Elton era “provavelmente a primeira resposta britânica concreta à música de Neil Young e Van Morrison” (“probably Britain’s first real answer to Neil Young and Van Morrison”).<sup>52</sup> Vários anos mais tarde, em 1991, o próprio Neil Young iria concordar que a música de Elton John, no período, tendia ao *folk*. Mas ele também chegou a dizer que não era apenas isso:

---

<sup>52</sup> MACLAUCHLAN, Paul. “1970”. In: *Cornflakes & Classics: a musical history of Elton John*. V. 4,2; Maio / 2005. **Disponível em:** <http://www.whizzo.ca/elton/ej1970.html>. **Acesso em:** 21 / 12 / 2007.

eles [Elton e Bernie] despertaram minha atenção, pois na época era... Não sei. Não era rock 'n' roll, mas também não era só o puro pop. Não sabia o que era. Foi isso que me cativou. Era uma extensão de algo, uma coisa que eu não havia ouvido antes.<sup>53</sup>

Escrevendo sobre libertinagem e liberdade sexual ao mesmo tempo em que se utilizavam de música hipônima, advinda do sacerdócio da Igreja – no álbum *Elton John*. Já o *Rock 'n' Roll da Madonna*, da *Nossa Senhora Cristã*, é um rock de música não sacra, de burla das leis, de quebra de paradigmas e dogmas, de riqueza e prazer, talvez de luxo e luxúria.

Ainda no pique de canções “contraculturais” estão *Border Song* e *The Cage*, presentes no segundo álbum do cantor. A primeira foi melodicamente elaborada seguindo duas linhas: uma clássica, “erudita” (com a primeira metade apenas no piano) e outra *gospel* (principalmente a partir da sua segunda parte em que um forte coro de vozes graves e tenores acompanham a voz de Elton); a segunda é um *folk-rock* que segue linhas melódicas jazzísticas e de R&B. Quanto aos versos, *Border Song* trataria de um “visionário instalado em uma zona fronteira”, mostrando “um espírito pacifista, humanitário, quase uma herança dos apelos da contracultura dos anos 60 contra a Guerra do Vietnã, ou simplesmente contra o preconceito, a discriminação racial e o imperialismo”<sup>54</sup>:

*Holy Moses I have been removed*

(Sagrado Moisés, eu fui removido)

*I have seen the spectre he has been here too*

(Eu vi o espectro, ele esteve muito por aqui)

*Distant cousin from down the line*

(Um primo distante de baixa linhagem)

*Brand of people who ain't my kind*

(Tipo de pessoas que não são do meu jeito)

*Holy Moses I have been removed*

(Sagrado Moisés, eu fui removido)

*Holy Moses I have been deceived*

(Sagrado Moisés, eu fui enganado)

*Now the wind has changed direction and I'll have to leave*

(Agora o vento mudou de direção e eu terei que ir)

*Won't you please excuse my frankness*

(Você não poderia por favor desculpar minha franqueza)

*But it's not my cup of tea*

<sup>53</sup> UNIVERSAL Music Group International. *Two Rooms: celebrating the songs of Elton John and Bernie Taupin*. Universal Music Ltda. Rio de Janeiro, Brasil, 2005. 1 disco de vídeo digital (DVD) (124 min.).

<sup>54</sup> SANTANA, Valéria de Castro. “Rock ‘n’ Roll Man: Elton John”. In: Op. Cit., p. 78.

(Mas esta não é minha xícara de chá)  
*Holy Moses I have been deceived*  
(Sagrado Moisés, eu fui enganado)

*I'm going back to the border*  
(Eu estou indo de volta para a fronteira)  
*Where my affairs, my affairs ain't abused*  
(Onde meus interesses, meus interesses não são violados)  
*I can't take any more bad water*  
(Eu não posso tomar mais da água ruim)  
*I've been poisoned from my head down to my shoes*  
(Eu fui envenenado da minha cabeça aos meus sapatos)

*Holy Moses I have been deceived...*  
(Sagrado Moisés, eu fui enganado...)

*Holy Moses let us live in peace*  
(Sagrado Moisés, permita-nos viver em paz)  
*Let us strive to find a way to make all hatred cease*  
(Permita esforçarmo-nos para que encontremos um caminho em que todo o ódio cesse)  
*There's a man over there*  
(Há um homem por ali)  
*What's his colour I don't care*  
(Eu não quero saber qual a sua cor)  
*He's my brother let us live in peace*  
(Ele é meu irmão, permita-nos viver em paz)

Lançada como *single*, no Reino Unido, em Março de 1970, *Border Song* não agradou como esperado as platéias britânicas: não conseguiu vender o suficiente para alcançar as paradas de sucesso. Mesmo uma aparição de Elton no programa de TV *Top Of The Pops*, em Abril, cantando-a, não foi suficiente para que a canção pudesse sequer ficar entre as 150 canções mais vendidas em alguma semana entre aqueles meses. O estilo *gospel* e a letra clamando por união e paz não caracterizavam o interesse massivo dos ingleses e a música passou um tanto despercebida no país natal do cantor. No entanto, assim como *Lady Samantha*, ela abriria portas para Elton John nos Estados Unidos.

A cantora norte-americana Dorothy Morrison, famosa pelo arrematador sucesso da canção *Oh, Happy Day* entre 1967-68, gravou e pôs *Border Song* como um de seus *singles* no mês de Agosto de 1970, duas semanas antes de o próprio Elton lançá-la naquele país. Mantendo o estilo *gospel* da versão original, Morrison incrementou ainda mais a atmosfera hipônima da canção ao cantá-la com sua voz caracteristicamente aguda, acompanhada por um coro de várias outras mulheres negras, ato que passa a impressão ao ouvinte de que um hino religioso está sendo cantado em algum templo protestante: o verso “Sagrado Moisés, permita-nos viver em paz”, por exemplo, soa bem

congruente com essa imagem. De relativo sucesso, principalmente entre negros, a versão de Morrison chegou ao 43º lugar das paradas de sucesso norte-americanas e ajudou a alavancar o nome de compositor que Elton John já havia construído tanto com *Lady Samantha* quanto com *Rock And Roll Madonna*; a versão da cantora também ajudou a solidificar a idéia que Dick James teve de enviar o pianista para se apresentar nos Estados Unidos.

Mas houve um equívoco na estratégia de lançamento de *Border Song*, na voz de Elton John, nesse país: colocar o compacto para comercialização imediatamente após a versão de Dorothy Morrison e antes da primeira apresentação no *Troubadour* não contribuiu para que houvesse uma vendagem mais significativa das cópias do *single* e, na gravação de seu próprio compositor, a canção só chegou à 92ª posição nas paradas. Mesmo assim, esta foi a primeira vez que o músico entrou para a lista da *Billboard Hot 200*, o que conferiu à canção uma relativa importância e a garantiu entre as selecionadas para seu primeiro álbum-coletânea oficial, o *Elton John's Greatest Hits* de 1974.

*Border Song* pode ser vista e ouvida, portanto, como “um número brilhante, de disposição variável, que ostenta um modo de cantar fervoroso com um aroma gospel. Ela foi de fato tão soul que no final daquele ano – A Rainha do Soul – Aretha Franklin encontrou inspiração suficiente nela para fazer uma versão ‘cover’” (“a brilliant mood-changing number, which shows off an impassioned, gospel-flavored mode of singing. It was so soulful in fact, that later that year – The Queen of Soul – Aretha Franklin found it inspiring to do a ‘cover’ version”)<sup>55</sup>, que foi lançado como *single* ainda em 1970, alcançando o 37º lugar nas paradas *pop* e o quinto lugar nas paradas de R&B, vindo a fazer parte de um álbum de estúdio da cantora em 1972 com o disco *Young, Gifted And Black*.

Já *The Cage* sugere que o ouvinte perceba como a sociedade se constitui a partir de amarras que prendem o indivíduo, especialmente as religiosas, por mais que se tente delas escapar. Mesmo um errante que prefere “caminhar a falar de virtude” não pode fazer o que bem lhe convém, não pode viver e/ou amar livremente em uma “gaiola” social. Preso pelas e às obrigações da fé, a personagem dos versos inveja o fato de haver pessoas que podem curtir a vida (enquanto ele tem que sair por aí “pregando evangelhos”), desfrutar de seus (des)virtuamentos, podendo se embriagar com “água maldita” (drogas e/ou bebidas alcoólicas). Cansado de viver se sentindo preso, esse

---

<sup>55</sup> BEGO, Mark. “Your Song”. In: Op. Cit., p. 56.

sujeito “quebra todos os ossos de seu corpo” na tentativa de romper com a forte barreira que a gaiola da moral impõe à sua vida. Ele lamenta não ter forças para quebrar essas “fechaduras” que trancafiaram seu corpo a um cotidiano disciplinado e frustra-se por causa disso:

*Have you ever lived in a cage*  
(Você tem vivido sempre em uma gaiola)  
*Where you live to be whipped and be tamed*  
(Onde você vive para ser açoitado e ser domesticado)  
*For I've never loved in a cage*  
(Pois eu nunca tinha amado em uma gaiola)  
*Or talked to a friend or just waved*  
(Ou falado com um amigo ou apenas cambaleado)

*Well I walk while they talk about virtue*  
(Bem, eu ando enquanto eles falam sobre virtude)  
*Just raised on my back legs and snarled*  
(Só levei pés na bunda e rosnei)  
*Watched you kiss your old daddy with passion*  
(Assisti você beijar seu velho com paixão)  
*And tell dirty jokes as he died*  
(E dizer coisas devassas enquanto ele morria)

*But I'm damned when I really care there*  
(Mas eu sou um amaldiçoado quando eu realmente me importo)  
*For the cellar's the room in your lives*  
(Pois o celeiro é a oportunidade de suas vidas)  
*Where you lace yourself with bad whiskey*  
(Onde você se embriaga com uísque ruim)  
*And close the cage doors on your life*  
(E fecha as portas da gaiola em sua vida)

*Well I pray while you bathe in bad water*  
(Bem eu prego enquanto você se molha em água maldita)  
*Sing songs that I learnt as a boy*  
(Canto canções que eu aprendi quando era um garoto)  
*Then break all the bones in my body*  
(Então quebro todos os ossos do meu corpo)  
*On the bars you can never destroy*  
(Nas fechaduras que você nunca pode destruir)

A performance vocal de *The Cage* é bem diferente das demais canções do álbum *Elton John* ou de outras gravadas pelo cantor no mesmo período: primeiro, entoa-se uma vocalização em torno do *soul*, com o pianista catando como se estivesse com raiva de alguma coisa. O sentimento dos versos “Bem, eu ando enquanto eles falam sobre virtude / Só levei pés na bunda e rosnei / Assisti você beijar seu velho com paixão / E dizer coisas devassas enquanto ele morria” parece tomar de conta das próprias emoções

de Elton John ao cantá-los; entoando uma voz um tanto rouca e alta, parece mesmo que ele está rosnando por levar um “pé na bunda” de alguém. Disapontado com alguma coisa, talvez com a esperança de melhora de vida (prometida, por exemplo, pela doutrina cristã de felicidade para a vida eterna com Cristo), o narrador inveja quem se “molha em água maldita” enquanto ele mesmo passa sua existência pregando algo que não está mais lhe agradando. Renunciar a seus preceitos e crenças, no entanto, não é uma tarefa nada fácil, já que a gaiola é o lugar “onde você vive para ser açoitado e ser domesticado”.

Outra característica vocal de *The Cage* se encontra nas pontes entre cada estrofe da canção: nelas, Elton John entoa alguns ah-ah-uh-uhs e oh-oh-ah-ahs numa performance em falseto demasiado alta que torna sua audição algo de peculiar na obra do músico. Gritando para alguma coisa ou para alguém, o pianista parece empolgado com a possibilidade de sair de uma prisão interna: olhando bem, ele declarou que sua primeira relação sexual com um homem se deu ainda em 1970 algum tempo após as suas apresentações no *Troubadour*<sup>56</sup>; teria esse tipo de pensamento de libertação de *The Cage* influenciado, de algum modo, para que ele resolvesse “sair da gaiola”? Talvez a resposta nunca seja clara, mas ele, que desde a infância tinha “vivido sempre em uma gaiola”, pôde cantar versos que o encorajariam a externalizar suas vontades internas. A ida aos Estados Unidos, longe de Londres e Pinner, foi só o pretexto para que ele se visse “livre”.

Em Outubro de 1970, o cantor lançou seu terceiro álbum: *Tumbleweed Connection*. O álbum toca e emociona por sua capacidade de criar imagens de época na mente das pessoas. Está diretamente ligado ao que se diz “cultura tradicional” do Velho Oeste dos Estados Unidos. A *Americana* (série de textos, literaturas e produções culturais ligadas à “tradição” norte-americana) logo identificou o disco como um de seus condutores. Uma das únicas oportunidades em que Elton John direcionou um disco seu para uma temática e musicalidade específicas. O *country-and-western* domina a atmosfera melódica deste álbum, mas duas exceções se fazem aparecer: em *Come Down In Time*, onde a melodia ainda lembra o trabalho anterior, com uma levada mais

---

<sup>56</sup> Em entrevista à *Q Magazine*, no ano de 1995, quando perguntado em que época ele se deu conta de que era homossexual, Elton John declarou: “por volta dos 23. Foi quando eu tive minha primeira experiência gay. Eu provavelmente me dei conta de que era gay antes disso, mas aos 23 foi quando de fato aconteceu pela primeira vez. Eu saía com mulheres na escola, eu nunca tinha saído com um homem antes” (“About 23. That was when I had my first gay experience. I probably realised [sic] before then that I was gay but 23 was when it actually first happened. I dated women at school, I’d never gone out with a man ever”). Cf. DEEVOY, Adrian. “Nobody’s Perfect”. In: *Q Magazine*. London, April 1995, p. 89.

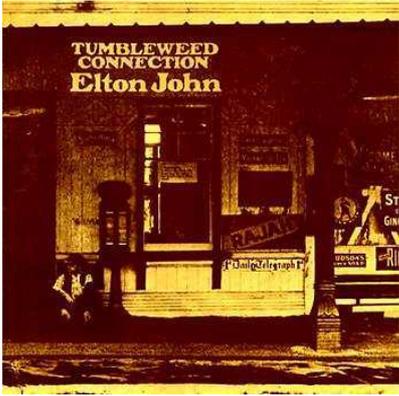
orquestral e clássica, e em *Love Song* (composta por Lesley Duncan) que se assemelha muito às canções de protesto da época e tem praticamente o mesmo compasso de *Dear Prudence*, de autoria da banda *The Beatles*.

Falando nisso, a grande inspiração do álbum, além da cultura do Velho Oeste, foi o álbum *Music From Big Pink*, do grupo *The Band*, que acompanhou durante muito tempo o trabalho de Dylan. Muitas das variações rítmicas apoiadas no *country* advêm deste contato musical.

Tematicamente, o disco irrompe pelo contexto cultural do século XIX, nos Estados Unidos. A Guerra Civil e os hábitos conservadores daquele país no período são mencionados. A cultura do manuseio de armas e do gosto por tal prática também é bastante presente, já que duas canções têm a palavra “arma” em seus títulos (*Ballad Of A Well-Known Gun* e *My Father’s Gun*). Outros tipos de cultura da época, como o advento do trem e do navio a vapor, se fazem aparecer nas letras e na arte do álbum.

*Ballad Of A Well-Known Gun*, por exemplo, é um *country-rock* de meio-tempo que tem um refrão composto por um coro de *back-cantores* que dá um tom sulista (norte-americano) à sua melodia. Menciona o embate de um fugitivo da lei ao tentar burlar as autoridades locais do Alabama. Os *riffs* de guitarra e seu solo são seus maiores atrativos e deixam o piano de Elton John tímido ao fundo da faixa...

Dentre as demais canções, *My Father’s Gun* trata de metaforizar a leva de voluntários da Confederação dos Estados do Sul para a Guerra Civil e o orgulho nacional que pouco a pouco começava a surgir entre os habitantes dos estados confederados; *Country Comfort* menciona a “calmaria” do campo e o desejo bucólico de viver junto à natureza, trabalhando em prol de uma “vida simples”; *Where To Now St. Peter?* apresenta o drama de um soldado entre a vida e a morte, em uma conversa espiritual com São Pedro, além do dilema cristão de para onde ir após a morte, o Céu ou o Inferno?; *Amoreena* ativa na mente a imagem de luxuriosas garotas do campo que habitam cabanas no interior, apesar de ter sido inspirada pelo nome de uma das filhas de Steve Brown; *Talking Old Soldiers* trata da nostalgia de dois “velhos soldados conversando” sobre como nos tempos modernos a velhice se tornou sinônimo de desprezo e esquecimento; *Son Of Your Father* demonstra a idéia de regime patriarcal e de autoridade e respeito para com certas posições sociais da época. Assim, uma história cultural dos Estados Unidos no século XIX, tendo este álbum como base, ainda está para ser contada... Mas isso fica para outro momento.



1. *Ballad Of A Well-Known Gun*
2. *Come Down In Time*
3. *Country Comfort*
4. *Son Of Your Father*
5. *My Father's Gun*
6. *Where To Now St. Peter?*
7. *Love Song*
8. *Amoreena*
9. *Talking Old Soldiers*
10. *Burn Down The Mission*

Como já dito, há no álbum pelo menos duas canções que fazem referência direta à “Contracultura”: *Love Song*, composta pela cantora Lesley Duncan, e *Burn Down The Mission*. A primeira é uma leitura do lema “paz e amor”, na qual as pessoas viveriam tranquilamente em locais seguros, distantes das pressões sociais, relacionando-se livremente. No tocante à melodia, como já dito, a canção lembra muito *Dear Prudence*, pois o único instrumento tocado é um violão acústico com notas similares àquela canção:

*The words I have to say*  
(As palavras que eu tenho a dizer)  
*May well be simple but they're true*  
(Podem bem ser simples, mas elas são verdadeiras)  
*Until you give your love*  
(Até você dar seu amor)  
*There's nothing more that we can do*  
(Não há nada mais que nós possamos fazer)

*Chorus 1 (Refrão 1):*

*Love is the opening door*  
(O amor é o abrir de portas)  
*Love is what we came here for*  
(Amor é o que nós viemos fazer aqui)  
*No one could offer you more*  
(Ninguém poderia te oferecer mais)  
*Do you know what I mean*  
(Você sabe o que quero dizer)  
*Have your eyes really seen?*  
(Seus olhos têm realmente visto?)

*You say it's very hard*  
(Seu dizer é muito árduo)  
*To leave behind the life we knew*  
(Para deixar para trás a vida que nós conhecemos)  
*But there's no other way*  
(Mas não há outro caminho)  
*And now it's really up to you*

(E agora é realmente válido para você)

*Chorus 2* (Refrão 2):

*Love is the key we must turn*  
(O amor é a chave que nós devemos rodar)  
*Truth is the flame we must burn*  
(A verdade é a chama que nós devemos queimar)  
*Freedom the lesson we must learn*  
(A liberdade é a lição que devemos aprender)  
*Do you know what I mean*  
(Você sabe o que quero dizer)  
*Have your eyes really seen?*  
(Seus olhos têm realmente visto?)

Na visão de Duncan, amiga de Elton que gravou o toque de violão acústico na versão gravada por ele, o melhor caminho para se acabar com as amarras da sociedade é o amor livre que deixa para trás uma vida “cercada por regras”. A canção é também uma espécie de advertência: “você sabe o que quero dizer” soa muito próximo dos protestos enunciados por aqueles idealistas que freqüentaram Woodstock.

Não obstante, três conceitos são chaves para que se possa vivenciar a proposta “contracultural” de *Love Song: amor* (como diz o próprio título), *verdade e liberdade*. O *amor*, ingênuo, coletivo, aparentemente sem intenções “maldosas”, construiria o “caminho correto” para que se mantenha a confiança humanista no potencial que as pessoas “naturalmente” teriam para o *bem*; promoveria a ajuda mútua e o respeito para com o outro, para com o que parece estranho. Apenas o amor (em suas mais variadas expressões, desde a sexual à fraternal) sustentaria um convívio pacífico, tolerante e pleno entre as pessoas.

“A verdade é a chama que devemos queimar”. Tal afirmativa nos induz a duas hipóteses: a) a primeira, ontológica, seria a capacidade que *cada um* poderia exercitar no complicado ato de se auto-conhecer, de aceitar a si mesmo, numa procura diária pelo entendimento das diferenças e estranhezas que existem dentro de seu próprio interior, exteriorizando-se no *cuidado dos outros*<sup>57</sup>, quando o eu se permite entrar em contato dosado com as diferenças daqueles que estão ao seu redor, além de sentir apreço para com as noções de vida do outro.

---

<sup>57</sup> A *subjetividade* da convivência social harmônica só pode ser possível, para Foucault, em sua tentativa de entender a “dimensão intersubjetiva” da ética platônica, desde que haja a “autofinalização do cuidado de si”, caracterizado pela dissociação entre o cuidado de si e o cuidado dos outros. Este não tem como resultado o descuido do outro, mas a intensificação das relações sociais (que incluirão os elementos de reciprocidade e de simetria) e a formação de uma práxis social”. Cf. ORTEGA, Francisco. “O Si Mesmo e os Outros: intersubjetividade e constituição do sujeito”. In: *Amizade e Estética da Existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda., 1999, p. 124.

b) a segunda, discursiva, é o sentido de dizer alguma coisa sobre algo ou alguém. E este ato não se constitui enquanto uma certeza narrativa ou uma convicção do sentido de realidade, já que, ao falarmos dos outros, ao narramos histórias, não fazemos nada mais que *tecer* significados e “tecer, como narrar, é relacionar, pôr em contato, entrelaçar linhas de diferentes cores, eventos de diferentes características, para que se tenha um desenho bem ordenado no final”. Produto de uma vontade, o trabalho da tessitura discursiva é “obra da mão de quem tece, da imaginação e habilidade de quem narra”<sup>58</sup>, das projeções imagéticas que afloram na mente criativa que está querendo construir significado. Lesley Duncan parece nostálgica ao lembrar, assim, como se projetou uma *utopia*<sup>59</sup> contracultural, pois *Love Song* parece clamar para que as pessoas se reúnam, discutam, rindo, dos sentimentos mais enfáticos que rodeiam seu cotidiano, para que com palavras “simples e verdadeiras” expressem seus desejos mais intensos, seus medos, suas vontades reprimidas, ou, como nos sons de fundo da melodia onde há crianças brincando próximas às ondas do mar, que se busque uma espécie de “felicidade plena”, de diversão, de alegria, de ingênuas alusões àquilo que mais parece difícil de existir entre as pessoas: a *sinceridade*, perceptível quase que unicamente nos olhos de uma criança distraída a brincar na areia de uma praia... Elton John é aquele que dá voz a essas imagens proporcionadas pela composição de Duncan.

“A liberdade é a lição que devemos aprender”. Há nessa passagem, a meu ver, pelo menos duas possibilidades de percepção subjetiva: a) uma como *verdade sexual*, um tanto óbvia se pensarmos em “Paz e Amor”, de que para se alcançar a felicidade é preciso que haja libertação sexual, gozo constante, busca pelo prazer com várias pessoas, de modo intenso, impulsivo, “desprendido de convenções”, um *amor líquido* como se refere Bauman<sup>60</sup>, supondo uma espécie de “bolsa de valores” amorosa na qual os sentimentos mais permanentes são trocados em primazia por um tipo de atividade de troca, pois quando atingem seus ápices (e não mais “satisfazem”), passam a ser negociáveis, manuseáveis como dinheiro, vendidos e/ou trocados por novas sensações momentâneas, passageiras ou “descartáveis”. Uma *não permanência* “necessária”,

---

<sup>58</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. “Introdução – Da Terceira Margem Eu So(u)rrio: sobre História e Invenção”. In: *História: a arte de inventar o passado*. Bauru, SP: EDUSC, 2007, p. 32.

<sup>59</sup> Tendo como base o pensamento de Michel Foucault, entende-se por *utopia* um *emplacement* sem lugar próprio, definido ou estabelecido no plano real; um tipo de sociedade desejada, planejada ou invertida. Diz Edgardo Castro que Foucault, ao pensar em Habermas, “considera uma utopia a ideia que pode haver um estado de comunicação em que os jogos de verdade pudessem circular sem obstáculos, a ideia de uma comunicação perfeitamente transparente”. Cf. CASTRO, Edgardo. “Utopia”. In: *Vocabulário de Foucault – um percurso pelos seus temas, conceitos e autores*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009, p. 420.

<sup>60</sup> BAUMAN, Zygmunt. *Amor Líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004.

inspirada por essa noção “contracultural”, de que se deve experimentar de tudo a todo custo, provocando uma “perspectiva de liquidez, solidão e liberdade”. Os obstáculos de uma relação duradoura são vistos como empecilhos para a felicidade e “qualquer longa duração é malquista e malvista, pois fere a profusão de afetos propostos pela sociedade (...) [já que] traz a angústia da perda de infinitas outras oportunidades que, dia após dia, batem à porta do indivíduo contemporâneo”<sup>61</sup>;

b) outra como *liberdade conjugal*, no sentido de que um relacionamento duradouro não significa necessariamente um aprisionamento das “ordens interiores da alma”, como diria Foucault. Seria a constituição, por assim dizer, de um “sujeito moral” (o que não quer dizer sujeito moralizador ou disciplinador) no qual “cuidado de si e liberdade exigem uma relação com a verdade”. Assim sendo, “a constituição como sujeito moral não acontece sem, simultaneamente, acontecer uma constituição como sujeito do conhecimento”<sup>62</sup>. Conhecer a si mesmo pressupõe, nessa perspectiva, uma *liberdade de si* que não significa necessariamente um desprendimento do outro em questão, que não deixa de levar em consideração a necessidade humana de carinho, cuidado e atenção de alguém; o sujeito para ser “dono de si” não precisa livrar-se de um *outro* ou afastar-se de um cônjuge que possa lhe garantir, por um tempo longínquo, segurança e conforto, ou isso a que chamam de “amor verdadeiro”. Há a possibilidade de se desfrutar de todas as liberdades sexuais possíveis com aquele em que se acredita amar, sem perder de vista a permanência, excluindo-se a dualidade ativo/passivo à qual os relacionamentos tradicionais estão atrelados e permitindo pensar-se na vida a dois, como se diz na canção, enquanto um “abrir de portas”.

O amor foi uma questão bastante dramática para Elton John e, por essa razão, se tornou uma das temáticas do *Captain Fantastic...* Voltemos um pouco no tempo, por volta de Dezembro de 1967, especificamente na noite de Natal. Reg Dwight estava sentado num banco do *Cavendish Club*, em Sheffield, esperando chegar a hora de ir tocar com a *Bluesology* em um *pub* local. Tomava café despreocupado, olhava a vizinhança, não conversava com ninguém; “sentado perto do balcão, distraído, começou a ouvir, de repente, gritos e choro, e uma cena atraiu sua atenção. Uma moça estava sendo violentamente espancada por um homem”<sup>63</sup>, seu então “namorado”. Ela se chama

---

<sup>61</sup> FURTADO, Pedro Calabrez. “A Mentira Necessária: um ensaio sobre a promessa de amor eterno na sociedade contemporânea”. In: *Revista Contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, nº 10, 2008.1, p. 102.

<sup>62</sup> ORTEGA, Francisco. “Autoconstituição do Sujeito”. In: *Op. Cit.*, p. 77.

<sup>63</sup> MOREIRA, Vera Lúcia. “Que Surja Elton John...”. In: *Op. Cit.*, p. 75.

Linda Woodrow e ele, *disc jockey* de rádio, tinha uma estatura muito baixa, praticamente um anão, mas possuía um temperamento muito forte e evasivo, quando não violento. Ameaçava e, às vezes, batia na moça e isso levou Reg a alimentar um sentimento que, talvez, tivesse muito mais a ver com dó e indignação do que mesmo *amor*. Ele voltava freqüentemente ao local e, em uma das ocasiões, viu Linda sozinha no mesmo clube: ao que parece, pela primeira vez em sua vida ele tinha tomado uma iniciativa clara e obstinada de conquistar uma garota e conseguiu o feito; dias depois saíram juntos para *South Shields*, conversaram, pararam em bares para conhecerem melhor um ao outro. Num período de quinze dias apenas já tinham decidido morar juntos e o local escolhido foi Islington.<sup>64</sup>

Se o leitor tiver boa memória, recordará que no capítulo segundo deste trabalho, mencionei que Reg e Bernie dividiram um apartamento na *29 Furlong Road*, em Islington. Propositalmente ocultei que Woodrow também morava com eles. Em uma paixão avassaladora, o pianista viu na jovem de cabelos loiros o “amor de sua vida” e a idealizou como a personificação da doçura e da beleza. Empolgado, alugou o apartamento em seu nome e trouxe consigo sua namorada e seu melhor amigo: o sonho parecia total, já que seus dois amores, o fraternal e o sexual, moravam com ele.

O relacionamento com Linda, porém, não duraria mais que seis meses. Havia muito entusiasmo, é verdade, já que o casamento foi planejado e marcado. Reg acreditava, com isso, que conseguiria manter-se centrado numa família e no trabalho, talvez para atender aos desejos de seus pais (principalmente da figura paterna) de que o filho seria um homem respeitável e de índole familiar. Juntou isso ao sentimento instantâneo por Linda e a soma não poderia ter sido outra: ela era herdeira da empresa *Epicure Pickles*, especializada em condimentos envasados, tinha parte das ações corporativas em seu nome e um futuro promissor; era um bom partido para um músico que ainda não tinha conseguido se estabilizar financeiramente, já que ela, além de atraente, tinha um futuro promissor no mundo do empreendimento comercial.

Mas a moça também era exigente e não estava muito satisfeita com os rumos profissionais de seu noivo: com o passar dos meses passou a reclamar constantemente

---

<sup>64</sup> Diferentemente do que Reg Dwight acreditou, “o DJ não era seu namorado, mas apenas a acompanhava na noite em que ela conheceu Reg”. Este “contou a todo mundo que estava apaixonado, e, durante os seis meses seguintes, os dois pareciam felizes na companhia um do outro. Conversavam com freqüência por telefone, Linda em Sheffield e Reg em Londres, até que ela tomou a decisão de se mudar para ficar com ele permanentemente. Reg deixou a *maisonette* da mãe e do padrasto em Frome Court, Pinner (...). Pouco depois, Bernie seguiu Reg e também foi morar no flat de Linda Woodrow na Furlong Road, Islington”. Cf. BUCKLEY, David. “Um Quarto”. In: Op. Cit., p. 54.

da falta de dinheiro de Reg e de seus gastos “supérfluos” com apetrechos, vestimentas e acessórios pessoais. Ele se responsabilizou por todas as contas da casa nos primeiros dois meses; logo que o dinheiro foi se tornando escasso, Linda passou a ajudá-lo até que, nos dois últimos meses do relacionamento, ela teve que arcar com as despesas domésticas e as contas de água, luz, etc. Isso passou a irritá-la e fez com que suas exigências só aumentassem, levando Reg a se sentir um tanto incomodado e apreensivo. Sua paixão parecia encobrir as dificuldades do casal:

Reg estava super apaixonado e isso era incontestável. Apesar do gênio difícil de Linda e de sua mania persistente de discordar de tudo que ele gostava ou queria, Reg estava tão cego que nada disso o fazia voltar atrás com a vontade de tê-la sempre junto dele. Quando não estava de acordo com alguma coisa, ela o agredia, às vezes, fisicamente. Eram momentos difíceis. Discutiam na maior parte do tempo, mas ele a amava e estava mais do que convencido disso.<sup>65</sup>

Não sei ao certo se a paixão dele era “incontestável”, mas era bastante intensa. Não duvido que a dela também tenha sido, ao seu modo; talvez Linda ainda estivesse ressentida com as agressões da sua companhia no Natal de 1967 e, transtornada, reagisse um tanto instintivamente contra qualquer discórdia que houvesse entre ela e Reg, chegando até a dar tapas no rosto dele. Talvez se sentisse rejeitada, já que “ele nunca me chamou para comer fora ou se abriu comigo” (“he never took me out for meals or treated me”)<sup>66</sup>, recordou ela em 2005.

Com o casamento marcado para Junho de 1968, Reg e Linda passaram a procurar um apartamento em *Mill Hill*, no distrito de *Barnet*, que compõe a Grande Londres, e enviaram os convites do matrimônio. Desesperado com a “convenção” social e com a “farsa” à qual estava se submetendo, por ela não reconhecer sua potencialidade para a música, Reg levou à tona sua primeira tentativa de suicídio: em Maio, entrou sozinho na cozinha do apartamento, portando um travesseiro, e abriu a tampa do forno do fogão, alojando o descanso para a cabeça no interior do eletrodoméstico e lá se deitou; ligou o escape de gás e adormeceu. Tentou se matar sufocado, mas não obteve sucesso porque deixou todas as janelas ao redor abertas...

Mas Bernie estava em casa, no seu quarto para ser mais exato, bem à vontade lendo livros. De repente ele passa a sentir o cheiro forte de gás e resolve averiguar o que

---

<sup>65</sup> Ibidem, p. 80.

<sup>66</sup> NAUMAN, Zoe. “As The Rocket Man: I was nearly”. In: *Sunday Mirror Magazine*, December 16th. London: BCMY, 2005, p. 18.

estaria acontecendo; chegou rapidamente à cozinha e logo se deparou com a cena: Reg deitado com a cabeça dentro do forno, os joelhos apoiados no chão e as pernas entreabertas, como se estivesse desmaiado. Relembrando aquele momento, Bernie diz ter pensado que Linda ou o amigo tivessem esquecido o fogão ligado, mas quando viu o que era, “minha reação imediata deveria ter sido ‘Meu Deus, ele tentou se matar’. Mas comecei a rir, primeiro porque ele levou um travesseiro e estava com a cabeça nele, sabe, (...), estava deitado no travesseiro, e tinha aberto todas as janelas”.<sup>67</sup>

A tentativa de suicídio “a lá Woody Allen”, como Elton a descreveu em 1973, foi justificada, de acordo com ele, porque a moça não o apoiaria em sua carreira e estava pedindo constantemente para que ele arrumasse um “emprego de verdade”. “Foram seis meses muito tempestuosos, após os quais eu estava à beira de ter um colapso nervoso. Eu tentei cometer suicídio e várias outras coisas, durante as quais Bernie e eu não escrevemos nada, absolutamente nada” (“It was a very stormy six months, after which I was on the verge of a nervous breakdown. I attempted to commit suicide and various other things, during which Bernie and I wrote nil, absolutely nothing”).<sup>68</sup>

O noivado ainda duraria por volta de um mês após essa tentativa desastrada de tirar a própria vida e, ao mesmo tempo, brilhante de chamar a atenção: Bernie, Long John Baldry, Caleb Quaye e sua mãe Sheila passaram a dar-lhe mais atenção do que já faziam normalmente. Passaram a conversar mais sobre o assunto, mais sobre Linda e o casamento, mais sobre a vida. Sua noiva, que deveria ser uma das pessoas mais próximas a ele, estava se tornando uma estranha no ninho, alguém a ser evitado. Tanto o foi que na primeira semana de Junho, três antes do casamento, Reg, Bernie, Long John e Cindy Birdsong saíram para um bar chamado *Bag of Nails* e o assunto foi abordado. Todos tentavam convencê-lo de terminar o relacionamento; ele, reluzente, insistia em dizer que poderia dar certo:

Baldry estava lá e uma integrante dos Supremes – alguém dos Supremes costumava sair com o cantor do Bluesology, que tal *isso* para um pouco de fofoca – Cindy Birdsong costumava a sair com nosso cantor. De qualquer modo, nós estávamos lá no Bag of Nails e Baldry dizendo “você está louco, cara, você está louco, você não a ama”, e eu dizendo “eu amo, eu amo”, e ele ficou dizendo “ela lhe espanca, ela dá um murro no seu rosto”, e nós ficamos mais e mais desanimados sentados lá até quatro da manhã, dialogando com alarmes contra assaltos quando ficávamos cambaleando

---

<sup>67</sup> UNIVERSAL Music Group International. *Two Rooms: celebrating the songs of Elton John and Bernie Taupin*. Universal Music Ltda. Rio de Janeiro, Brasil, 2005. 1 disco de vídeo digital (DVD) (124 min.).

<sup>68</sup> GAMBACCINI, Paul. “Life in Britain”. In: *A Conversation with Elton John and Bernie Taupin*. New York: Flash Books, a Division of Music Sales Corporation, 1975, p. 61.

tontos e eu gritei “está terminado, está acabado!” e então vieram alguns dias infernais. No fim meu pai veio com seu Ford Cortina e como ele conseguiu abarrotar todas aquelas coisas lá eu não sei e minha mãe disse “se você se casar com ela eu nunca mais falarei com você de novo” – oh, isso foi simplesmente maravilhoso (“Baldry was there, and one of the Supremes – one of the Supremes used to go out with the singer of Bluesology, how about *that* for a piece of gossip – Cindy Birdsong used to go out with our Singer. Anyway, we’re there at the Bag of Nails and Baldry is saying ‘you’re mad, man, you’re mad, you don’t Love her,’ and I was saying ‘I do, I do,’ and he was saying ‘she beats you up, she smashes you on the face,’ and we got more and more depressed sitting there until four in the morning, setting off burglar alarms when we staggered out and I shouted ‘It’s over, it’s finished!’ and then came a couple of days of hell. In the end my Dad came with his Ford Cortina and how he managed to cram all that stuff in there I don’t know and my mother said ‘If you marry her I’ll never speak to you again’ – oh, it was just amazing”).<sup>69</sup>

Quando Reg tomou coragem e disse a Linda que tudo estava acabado ela ficou bastante surpresa, não esperando aquela decisão; não há poucas semanas da data do casamento. Ela ainda tentou convencê-lo a não ir em frente com aquilo, ainda tentou lhe mostrar que seria possível manter o convívio, mas foi em vão. Reg estava decidido e não iria voltar atrás; ela ainda tentou uma última cartada e disse a ele que não a abandonasse, pois estaria “grávida”. Ele não se importou e nunca mais voltou a falar com ela. Todo o episódio e a relação com Linda foram descritas na quinta canção do *Captain Fantastic..., Someone Saved My Life Tonight*:

*When I think of those East End lights, muggy nights*  
 (Quando eu penso naquelas luzes do East End, noites abafadas)  
*The curtains drawn in the little room downstairs*  
 (As cortinas abertas num quartinho aqui do térreo)  
*Prima Donna lord you really should have been there*  
 (Prima Donna soberana você realmente deveria ter estado lá)  
*Sitting like a princess perched in her electric chair*  
 (Sentando como uma princesa empoleirada em sua cadeira elétrica)  
*And it's one more beer and I don't hear you anymore*  
 (E esta é mais uma cerveja e eu não dou mais ouvidos a você)  
*We've all gone crazy lately*  
 (Todos nós ficaremos malucos brevemente)  
*My friends out there rolling round the basement floor*  
 (Meu amigo está ali fora rolando pelo chão do porão)

*Chorus (Refrão):*

*And someone saved my life tonight, Sugar Bear*  
 (E alguém salvou minha vida hoje à noite, Sugar Bear)  
*You almost had your hooks in me didn't you dear?*  
 (Você quase teve cravados seus ganchos em mim, não foi querida?)  
*You nearly had me roped and tied*  
 (Por pouco você não me teve laçado e amarrado)

---

<sup>69</sup> Ibidem, p.p. 61-62.

*Altar-bound, hypnotized*  
(Atado ao altar, hipnotizado)  
*Sweet freedom whispered in my ear*  
(A doce liberdade sussurrou em meu ouvido)  
*You're a butterfly*  
(Você é uma borboleta)  
*And butterflies are free to fly*  
(E as borboletas são livres para voar)  
*Fly away, high away, bye, bye*  
(Voe longe, bem alto, tchau, tchau)

*I never realized the passing hours of evening showers*  
(Eu nunca tinha me dado conta do passar das horas de banhos noturnos)  
*A slip noose hanging in my darkest dreams*  
(Um laço posto com facilidade está em meus sonhos mais obscuros)  
*I'm strangled by your haunted social scene*  
(Eu estou estrangulado por sua assombrosa cena social)  
*Just a pawn out-played by a dominating queen*  
(Sou apenas um fantoche que pararia de tocar por uma rainha dominadora)  
*It's four o'clock in the morning*  
(São quatro horas da manhã)  
*Damn it! Listen to me good*  
(Porra! É melhor me escutar)  
*I'm sleeping with myself tonight*  
(Eu estou dormindo comigo mesmo hoje de noite)  
*Saved in time, thank God my music's still alive*  
(Fui salvo a tempo, obrigado Deus minha música ainda está viva)

*And I would have walked head on into the deep end of the river*  
(E eu devo ter caído de cabeça bem direto ao fundo de um rio)  
*Clinging to your stocks and bonds*  
(Responsabilizando-me por suas apólices e dívidas)  
*Paying your H.P. demands forever*  
(Pagando as cobranças de suas promissórias para sempre)  
*They're coming in the morning with a truck to take me home*  
(Eles estão vindo de manhã com uma caminhonete para me levar de volta para casa)  
*Someone saved my life tonight, someone saved my life tonight*  
(Alguém salvou minha vida hoje à noite, alguém salvou minha vida hoje à noite)  
*Someone saved my life tonight, someone saved my life tonight*  
(Alguém salvou minha vida hoje à noite, alguém salvou minha vida hoje à noite)  
*Someone saved my life tonight*  
(Alguém salvou minha vida hoje à noite)  
*So save your strength and run the field you play alone*  
(Assim salve sua força e corra para um campinho em que você possa brincar sozinho)

De acordo com Bernie, a canção não fala do ato de Reg tentar tirar a própria vida como se pode pensar a princípio: “não falo necessariamente dessa tentativa de suicídio. Foi sobre ele ter sido salvo do casamento, o que teria sido um desastre naquela altura. Foi salvá-lo de si próprio. E as pessoas ao seu redor o inspiraram a atingir um novo

nível”.<sup>70</sup> Reg precisou ficar muito embriagado para poder encontrar a coragem e a força necessárias para terminar seu relacionamento com Linda. O apoio das pessoas mais próximas a ele também foi importante, mas talvez sem a bebida ele tivesse desistido. “*E esta é mais uma cerveja e eu não dou mais ouvidos a você*”; sabe-se lá quantas cervejas foram necessárias para a tomada dessa decisão, mas só com uma embriaguez ele se sentiu capaz de admitir que não queria mais a companhia da “*prima-dona*”<sup>71</sup> soberana” para si.

Quem salvou Reg, de acordo com a letra, foi Long John Baldry. Seu apelido, *Sugar Bear* (que na tradução literal seria “Urso Açucarado”), foi atribuído como um gesto carinhoso de retribuição por ter sido crucial, tanto quanto a bebida, na decisão final tomada pelo pianista. “*A doce liberdade*” não é nada menos do que a metáfora que simboliza as palavras duras, sinceras e amigas que Baldry derramou sobre Reg; ele sabia que o casamento arruinaria as duas vidas e por isso ela “*sussurrou em meu ouvido / Você é uma borboleta / E as borboletas são livres para voar / Voe longe, bem alto, tchau, tchau*”...

No ano de 2005, concedendo entrevista ao *Sunday Mirror*, revista especializada em celebridades, Linda Woodrow, na época com 61 anos, disse que *Someone Saved My Life Tonight* se tornou um peso muito árduo ao longo de sua vida, uma cruz que carrega consigo. Disse ela que as pessoas, de certo modo, a olham com desconfiança, como se ela fosse algum tipo de ameaça ambulante, que elas “formavam uma opinião sobre mim, que não era verdadeira, que tentei manipulá-lo e pressioná-lo a fazer algo que ele não queria... Como poderia me defender enquanto ele cantava essas coisas sobre mim? Ninguém iria acreditar no que eu tinha a dizer” (“formed an opinion of me which wasn’t true, that I tried to manipulate him and pressed him into something he didn’t want to do... How could I defend myself when he was singing those things about me? No one would believe what I had to say”).<sup>72</sup>

Mesmo que Bernie tenha escrito a letra da canção, ela parece ter sido composta por Elton tendo em vista o tom pessoal e melodramático de seus versos; Taupin criou a atmosfera que o pianista quis que ele criasse, usou palavras um tanto agressivas, como se não fossem dele e expressou o sentimento de rancor que Reg teve por Linda como se ele próprio o tivesse vivido: “*Sou apenas um fantoche que pararia de tocar por uma*

---

<sup>70</sup> UNIVERSAL Music Group International. *Two Rooms: celebrating the songs of Elton John and Bernie Taupin*. Universal Music Ltda. Rio de Janeiro, Brasil, 2005. 1 disco de vídeo digital (DVD) (124 min.).

<sup>71</sup> Cantora principal de uma ópera.

<sup>72</sup> NAUMAN, Zoe. “As The Rocket Man: I was nearly”. In: Op. Cit., p. 18.

*rainha dominadora*”, trocando os estúdios, as gravações e o trabalho com Bernie para atender às vontades dela. Para Reg, o contexto daquela experiência funcionou como se nada desse certo e que, por muito pouco, ele “*não esteve laçado e amarrado, atado ao altar, hipnotizado*”; já para ela, restou acreditar que não foi culpa sua, que os problemas da carreira de músico eram os motivos para a tentativa de suicídio, além de ter que ouvir pessoas descrendo da possibilidade de ela dizer a verdade, se adicionado a isso três casamentos desfeitos e uma vida “comum” em uma casa de padrões de classe média no Texas: “as pessoas têm dito coisas horríveis tais como eu costumava bater nele e que após nós terminarmos eu estava tendo encontros com um anão” (“people have said horrible things like I used to beat him up and after we split up I was dating a dwarf”).<sup>73</sup>

*Someone Saved My Life Tonight* é, melodicamente falando, uma canção com uma forte e dramática entonação do piano, especialmente na introdução e em suas pontes<sup>74</sup> (idênticas à introdução), que dão um ar pesado e deprimido à melodia. Esta, entrosada com a letra, leva o melodrama a altos níveis e parece sugerir que quem a toca está sofrendo algum tipo de dor e desespero constantes, intermináveis e sufocantes. Se Elton e Bernie queriam deixar uma impressão negativa e pouco animadora de Linda, conseguiram atribuindo a essa canção um efeito emocional intrigante, dizendo e afirmando com convicção que a loira seria uma “*princesa empoleirada*” pronta para fazer um Reg “*fantoche*” beijar seus pés e ser “*estrangulado por sua assombrosa cena social*”.

Por uma única razão estou tratando desta canção agora, quando poderia ter feito no capítulo anterior: no canto superior esquerdo da capa do álbum se faz presente uma *garça-real* branca, desenhada com um olhar assombroso e medonho, fitando ininterruptamente seus olhos para o Capitão Fantástico. Ela é, muito provavelmente, uma representação de Linda. A garça tem seis pequenos (como os dela), seu corpo sai de dentro de um contrabaixo inclinado onde há um garoto amedrontado e inseguro, preso pelas longas e rígidas cordas do instrumento. A ave estaria aprisionando o jovem Reg, não permitindo que ele escapasse de uma prisão controlada por ela; além de uma referência implícita ao *Inferno Musical* de Bosch, a imagem sugere que Linda amava o antigo Reg, tímido, inseguro e dominado, e odiava tudo aquilo em que ele se tornou: um astro do rock famoso e bem sucedido. Mais do que isso, “nas tradições europeias e

---

<sup>73</sup> Idem.

<sup>74</sup> Seção da canção localizada entre as estrofes principais e o refrão, que também pode ser chamada de “pré-refrão”.

africanas, a garça-real simboliza a indiscrição daquele que *mete o nariz (o bico)* em tudo. Mas também a vigilância, que pode perverter-se facilmente em curiosidade malsã<sup>75</sup>. Além de ser um animal que simboliza o poder e o controle, a garça-real se adequaria à representação de Linda, a partir da visão de John/Taupin, por ser ela uma “*rainha dominadora*”; posicionada justamente na curva entre a capa e a contracapa do álbum, a garça teria se intrometido nos dois mundos em questão: teria tentado romper a parceria entre os dois amigos, já que foi morar com eles, “atrapalhando” suas ambições artísticas.



**Imagem:** detalhe da dobra que separa a capa e a contracapa, destacando-se a *garça-real* com seus seios pequenos e um corpo formado por um contrabaixo com um garoto dentro.

E foi após essa relação conturbada com Linda que muitas das canções de “Contracultura” foram compostas, muitas delas tratando justamente da “prisão” que um casamento ou relacionamento fixo podem proporcionar às pessoas. Não que seja essa *a única* causa dessa investida da dupla nas idéias “contraculturais”, mas não se pode negar a coincidência de *Lady Samantha*, *Skyline Pigeon*, entre outras tantas, terem sido gravadas pouco mais de seis meses depois desse episódio; considerando-se que entre o tempo de escrita da letra até a criação da melodia, a gravação das *demo tapes* e da versão final de cada uma, isso nos leva a entender que tais canções foram subseqüentes à experiência do primeiro relacionamento fixo de Elton John no qual, em sua ótica, não havia amor, verdade ou liberdade. Para ele, no caso, não havia *Love Song*.

E assim voltamos a *Burn Down The Mission*, bem mais provocativa do que *Love Song*. Um *folk-rock* acompanhado por algumas entonações *funky* e outras *gospel*, com seus últimos compassos acelerando-se progressivamente, mais e mais, até que a melodia se mostre extremamente rápida e impulsiva. Tantas “misturas” entoam a canção a algo

---

<sup>75</sup> CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. “Garça-Real”. In: Op. Cit., p. 460.

muito próximo do *rock progressivo* ou *rock sinfônico* (para alguns, oriundos da “elite”), acompanhada por uma letra com apelos simultaneamente “contraculturais”, de “protesto”:

*You tell me there's an angel in your tree*  
(Você me diz que há um anjo em sua árvore)  
*Did he say he'd come to call on me*  
(Disse ele que viria para recorrer a mim)  
*For things are getting desperate in our home*  
(Pois as coisas estão desesperadoras em nosso lar)  
*Living in the parish of the restless folks I know*  
(Vivendo na paróquia dos caras mais inquietos que conheço)

*Everybody now bring your family down to the riverside*  
(Todo mundo agora, traga sua família para a margem do rio)  
*Look to the east to see where the fat stock hide*  
(Olhe para o oriente para ver onde esconderam os suprimentos)  
*Behind four walls of stone the rich man sleeps*  
(Por trás de quatro paredes de pedra o homem rico dorme)  
*It's time we put the flame torch to their keep*  
(É hora de pormos fogo em suas posses)

*Chorus 1*(Refrão 1):

*Burn down the mission*  
(Incendiemos a Missão)  
*If we're gonna stay alive*  
(Se nós quisermos permanecer vivos)  
*Watch the black smoke fly to heaven*  
(Assistam a fumaça escura voar ao paraíso)  
*See the red flame light the sky*  
(Vejam a chama rubra iluminar o céu)

*Chorus 2* (Refrão 2):

*Burn down the mission*  
(Incediemos a Missão)  
*Burn it down to stay alive*  
(Incediemo-na para permenecermos vivos)  
*It's our only chance of living*  
(É nossa única chance de vida)  
*Take all you need to live inside*  
(Peguem tudo o que vocês precisam para viver bem consigo)

*Deep in the woods the squirrels are out today*  
(No meio da floresta os esquilos estão passeando hoje)  
*My wife cried when they came to take me away*  
(Minha esposa chorou quando vieram me levar embora)  
*But what more could I do just to keep her warm*  
(Mas o que eu poderia fazer mais para mantê-la aquecida)  
*Than burn, burn, burn, burn down the mission walls*  
(A não ser queimar, queimar, queimar os muros da Missão)

Uma crítica muito forte a certas práticas religiosas, especialmente no tocante à manutenção de certos privilégios sociais para as *elites*. Enquanto o “homem rico” dormiria “por trás de quatro paredes de pedra” (protegido pela Igreja), os trabalhadores e camponeses viveriam ao relento, sem comida, pois “os suprimentos foram escondidos”. É uma leitura que teria como intenção denunciar as desigualdades sociais (muitas vezes justificadas pelo discurso cristão de que os pobres serão recompensados em uma vida espiritual) e promover a “revolução” a partir das lutas sociais contra os “opressores”. Não deixa de ser uma leitura “contracultural”, muito relacionada com a vida igualitária proposta pelo comunismo ou pelas sociedades ditas alternativas.

Ao mesmo tempo em que há essa possibilidade de aproximação com o discurso “contracultural”, não se pode perder de vista outra intenção bastante proeminente de Bernie Taupin no álbum *Tumbleweed Connection* de contar uma história poética da *Guerra Civil Americana* (ou *Guerra de Secessão* como também é conhecida). Justamente por ser uma narrativa poética, ela não tem tanta pretensão de alcançar algum tipo de precisão de fatos, eventos, datas ou nomes relevantes; ao contrário, deseja construir na mente do leitor/ouvinte uma série de imagens que possam remeter a um cenário possível de guerra, de pessoas amontoadas em campos abertos com armas de fogo, espadas e/ou tochas de galhos de árvores nas mãos prontas para encararem seus inimigos de frente, em prol de ideais patrióticos ou mesmo individuais. Por isso mesmo, os populares parecem ser os protagonistas dos versos da canção, já que eles estariam “se revoltando” contra a inércia que o progresso tecnológico estava acarretando: ao invés de paz, tranqüilidade e harmonia, os novos aparatos que surgiam aos montes e impregnavam a vida cotidiana com novos ritmos nas áreas indústrias, da comunicação e do comércio, estavam, ao contrário disso, gerando uma guerra na busca de supremacia e poder entre estados “nortistas” e “sulistas”. Além de outros fatores aos quais não vou me ater (como a escravidão, a campanha presidencial de 1860, entre outros), a restrição ao acesso a esses bens gerou certa insatisfação nas camadas menos favorecidas de ambos os lados, o que incentivava o ingresso de pessoas comuns nas frentes de batalha em busca de “progresso” e “liberdade”<sup>76</sup>.

A imagem de uma personagem masculina, sem opções a não ser a luta, é evidenciada na canção, já que “no meio da floresta os esquilos estão passeando hoje / minha esposa chorou quando vieram me levar embora / mas o que eu poderia fazer mais

---

<sup>76</sup> TIME-LIFE Books / História em Revista. “A América Dividida”. In: *Senhores Coloniais (1850-1900)*. Rio de Janeiro: Editora Abril Livros Ltda., 1992, p.p. 131-162.

para mantê-la aquecida / a não ser queimar, queimar, queimar os muros da Missão”. A Religião, tida como principal reduto de conforto para as pessoas “comuns”, ao invés de fazê-lo, prefere alojar o “homem rico” em suas sólidas e seguras paredes de pedra; isso, em uma guerra, onde as necessidades básicas (comida, bebida, saúde e segurança) são ameaçadas, faria com que igrejas se transformem em alvo para os soldados que não teriam mais para onde ir. Todas as promessas de refúgio espiritual são esquecidas e a única solução para esses indivíduos seria incendiar toda e qualquer *Missão* (leia-se, templo religioso).

A força da melodia de *Burn Down The Mission*, de acordo com Valéria Santana, “contagiava os adolescentes”. Para ela, a junção das palavras contestadoras de Bernie com a melodia agressiva e, ao mesmo tempo, alegre de Elton fazia da canção um espaço perfeito para o gosto juvenil. Mesmo séria, a canção ganhava interpretações descontraídas por parte do músico, o que, para Bernie, se tornou algo interessante: “é um tanto legal se você vê Elton cantando-a, porque ele não parece ser tão sério. Há algo de idiotice em achar que ‘Mission’ tenha se tornado uma canção tema para encontros entre revolucionários nos Estados Unidos” (“it cools it a bit if you see Elton singing it, because he doesn’t look that serious. It’s kind of silly that ‘Mission’ has become a rallying song for revolutionaries in the States”)<sup>77</sup>. Ela talvez não tenha mesmo se tornado tema para os baluartes revolucionários da “Contracultura”, mas “o bom humor e a alegria, aliados a uma agressividade ligeiramente contestadora”<sup>78</sup> impulsionaram a conquista de um espaço interessante entre jovens e adolescentes que tomavam para si algum tipo de conduta “consciente” dos problemas sociais ou mesmo que apenas viam nessa “rebelião” um lugar para a descontração.

Contudo, *Burn Down The Mission* já vinha sendo tocada nos shows do cantor mesmo antes de o álbum *Tumbleweed Connection* ser lançado em vinil. Tocou-a no *Troubadour* em 1970 e, em setembro daquele mesmo ano, ao excursionar na cidade da Filadélfia, improvisou uma versão de mais de vinte minutos da música, enlouquecido, tocando deitado no chão e pulando em cima do piano. O álbum *Elton John* vendeu mais de dez mil cópias naquela cidade no dia seguinte...

E por falar em Filadélfia, o cantor se declarou um apaixonado pelos sons *funky* e *soul* oriundos daquela região. Em 1975, já famoso, Elton pediu a Bernie que escrevesse

---

<sup>77</sup> JASPER, Tony & TATHAM, Dick. “Bernie and Elton”. In: *Elton John*. London: Octopus Books Ltd., 1976, p. 48.

<sup>78</sup> SANTANA, Valéria de Castro. “Rock ‘n’ Roll Man: Elton John”. In: Op. Cit., p. 81.

algo para a tenista Billie Jean King. Ela treinava um time chamado “Philadelphia Freedoms” e, naquele ano, o desempenho dela e de sua equipe era quase imbatível nos torneios norte-americanos e internacionais. O cantor queria algo escrito que pudesse homenagear a amiga e a “liberdade” que a música da Filadélfia parecia representar para ele. O letrista, então, atendeu ao pedido:

eu só escrevi porque ele queria que eu fizesse. (...) Na época, ele jogava tênis com Billie Jean King e ela tinha uma equipe chamada Philadelphia Freedoms. Ao mesmo tempo, a música que surgia na Filadélfia predominava bastante nas paradas e Elton era um grande fã desse estilo.<sup>79</sup>

Dáí Bernie não só atendeu ao pedido de Elton como o relacionou à idéia de que a juventude reservaria consigo um ar de “rebeldia”. Mas é importante lembrar que a parcela da sociedade ocidental (européia e norte-americana, sobretudo) mais conservadora refratou tais idéias e passou a considerar toda a juventude como “ingênua”, “imatura”. Constroem-se, então, duas identidades: a do *jovem rebelde*, “consciente”, porém imaturo em suas atitudes e a do *adulto sereno*, “alienado” pelas responsabilidades do sistema, mas que atingiu a maturidade. Taupin descreve tais identidades na canção:

*I used to be a rolling stone*  
(Eu costumava ser um andarilho sem rumo)  
*You know if the cause was right*  
(Sabe, se a causa estive correta)  
*I'd leave to find the answer on the road*  
(Eu sairia para encontrar a resposta na Estrada)  
*I used to be a heart beating for someone*  
(Eu costumava ser um coração batendo por alguém)  
*But the times have changed*  
(Mas os tempos mudaram)  
*The less I say the more my work gets done*  
(O menos eu digo o mais meu trabalho tem feito)

*Chorus 1* (Refrão 1):

*'Cause I live and breathe this Philadelphia Freedom*  
(Pois eu vivo e respiro esta Liberdade da Filadélfia)  
*From the day that I was born I've waved the flag*  
(Desde o dia em que nasci eu já erguia a bandeira)  
*Philadelphia freedom took me knee-high to a man*  
(A Liberdade da Filadélfia me deixou à altura do joelho de um homem)  
*Yeah gave me peace of mind my daddy never had*  
(É, deu-me uma paz de espírito que meu pai nunca teve)

---

<sup>79</sup> UNIVERSAL Music Group International. *Two Rooms: celebrating the songs of Elton John and Bernie Taupin*. Universal Music Ltda. Rio de Janeiro, Brasil, 2005. 1 disco de vídeo digital (DVD) (124 min.).

Chorus 2 (Refrão 2):

*Oh, Philadelphia Freedom, shine on me*  
(Oh, Liberdade da Filadélfia, brilhe em mim)

*I love you, shine a light*  
(Eu te amo, brilhe uma luz)

*Through the eyes of the one's left behind*  
(Por entre os olhos daqueles que foram deixados para trás)

*Shine a light, shine a light*  
(Brilhe uma luz, brilhe uma luz)

*Shine a light, won't you shine a light*  
(Brilhe uma luz, você não brilharia uma luz)

*Philadelphia Freedom, I love you, yes I do*  
(Liberdade da Filadélfia, Eu te amo, sim eu amo)

*If you choose to you can live your life alone*  
(Se você assim decidir você pode viver sua vida sozinho)

*Some people choose the city*  
(Algumas pessoas escolhem a cidade)

*Some others choose the good old family home*  
(Algumas outras escolhem o bom e velho lar da família)

*I like living easy without family ties*  
(Eu gosto da vida fácil sem amarras familiares)

*Till the whippoorwill of freedom zapped me*  
(Até que o bacurau da liberdade me acertou)

*Right between the eyes*  
(Bem em cheio entre meus olhos)

Como na maior parte do trabalho de John/Taupin, a canção pode ser interpretada, experimentada e vivenciada a partir de, pelo menos, dois tipos diferentes e conflitantes de leitura: a) uma *esportiva*, pois, como já dito, faz alusão ao time de tenistas conhecidos pela alcunha *Philadelphia Freedoms*, treinado à época pela tenista mencionada. “Desde o dia em que nasci eu já erguia a bandeira” pode ativar na mente a imagem de uma criança (alguém à “altura do joelho de um homem” adulto), facilmente influenciada, que torce com uma paixão sincera por seu grupo esportivo favorito, que se veste com o uniforme do time e vai com os familiares aos estádios vibrar e se alegrar com suas vitórias e explicitar sua tristeza quando das possíveis derrotas; imagem comum no cotidiano norte-americano, principalmente no tocante ao tênis e ao beisebol, não foi difícil para que a canção chegasse ao primeiro lugar das paradas de sucesso e fosse aceita como hino esportivo, especialmente de sua equipe homônima, já que “a forma como ele canta as sílabas ‘Phil-a-del-phi-a’ lembra o grito ‘ra-ra’ das líderes de torcida de beisebol”<sup>80</sup>, o que dá à canção esse calibre esportivo.

---

<sup>80</sup> BUCKLEY, David. “Dois Por Cento do Mundo Pertence a Elton”. In: Op. Cit., p. 165.

b) uma *ideológico-social*, já que a mudança da qual parece falar a canção é a gradativa perda dos ideais “contraculturais”. Taupin mostra (e Elton John canta) que os anos 1970 exigiram das pessoas uma cautela maior no que diz respeito aos movimentos sociais e/ou às propostas de “sociedades igualitárias” no chamado “mundo capitalista”, diferentemente do que se pensou e no que se projetou fazer em 1968. A liberdade, como tudo na lógica desse mundo, tem um preço, exige escolhas, pressupõe riscos, medos, requer tomada de certas decisões. *Philadelphia Freedom* oferece aos ouvintes tais possibilidades. Os ideais coletivos, assim pensados, partem de algumas escolhas singulares (geralmente respaldadas por algum lugar de poder) e não da intervenção de uma vontade “legitimamente” coletiva. Não mais as questões de grupo impulsionariam as pessoas, mas o que elas poderiam retirar de proveitoso daquilo que as cerca. A *escolha* se torna, a partir de certas sementes micropolíticas, e mesmo que intensificada a partir dos anseios de um grupo, um fazer individual, pois se torna produto da retórica que o *si mesmo* produz, ou de como ele se situa nas provocações discursivas externas que a ele se oferecem. Se for de sua vontade, “*você pode viver sua vida sozinho / algumas pessoas escolhem a cidade / algumas outras escolhem o bom e velho lar da família*”. Esse é o grande tema do álbum e, por conseguinte, de sua capa.

Assim sendo, o “eu” (John/Taupin) da canção costumava ser um “sem rumo”, mas viu que “os tempos mudaram” e que, apesar de se dizer “rebelde” (o “menos”), seu trabalho é quem garante o “mais” (dinheiro, sucesso, reconhecimento). Esse mesmo “eu” não nega sua influência contestadora, pois “desde que nasceu ergue a bandeira”, onde teria vivido buscando a resposta “na estrada” (um trocadilho com o livro *On The Road*) e odiaria as “amarras familiares”, mesmo se lembrando de que não pode viver unicamente do protesto. Certa diversão causada pela “Philadelphia Freedom” (o time ou a liberdade) também parece uma maneira de ser “consciente”, pois o deu “uma paz de espírito” que seu pai (velho e maduro) nunca teria tido.

Brilhando como uma luz, acertando as pessoas através das rádios com uma velocidade intensa, o *single* de *Philadelphia Freedom* foi dedicado a Billie Jean King (B.J.K.) e aos *Soulful Sounds Of Philadelphia* (“expressivos sons *soul* da Filadélfia”) como pagamento de uma espécie de “dívida”: à amizade com a tenista, *superstar* do esporte tal qual Elton tinha se tornado na música, que tempos antes tinha presenteado o cantor com uma jaqueta personalizada de sua equipe de tênis, e à influência que os gêneros musicais *Soul* e *R&B* tinham em sua obra, principalmente aos compositores

Kenneth Gamble, Leon Huff e Thom Bell, pioneiros e importantes nomes a produzir esse tipo de música.<sup>81</sup>

Melodicamente, então, ela não poderia fazer por menos e incorporou elementos de alguns dos gêneros musicais que mais se encontravam no apreço do público norte-americano em meados dos anos 1970: há uma mistura entre o *funk* (ênfatisado pelo baixo elétrico tocado por Dee Murray), o *soul* (nos arranjos de Gene Page), a *discotheque* e o *glam/glitter rock* (este último com a proeminência que é dada à guitarra tocada por Davey Johnstone – algo incomum em uma canção que se baseie no *soul*), estilos tantos que permitiram a produção de uma melodia bastante singular para a canção, pois não parece haver espaço para uma caracterização bem definida de sua musicalidade. Não parece possível definir *Philadelphia Freedom* como pertencente restrita a nenhum dos gêneros musicais citados, mas ao mesmo tempo ela flerta com todos, procura-os para se completar, para atingir uma das grandes intenções de Elton John no período: agradar os Estados Unidos. Nada melhor do que compor uma canção que faz uma miscelânea do que mais se escutava no país em 1975.

E talvez por essa iniciativa a canção tenha se tornado seu segundo *single* a chegar às paradas de sucesso R&B dos Estados Unidos em primeiro lugar, depois de *Bennie And The Jets* (lançada no álbum *Goodbye Yellow Brick Road*, de 1973). Ela não foi incorporada a nenhum álbum de estúdio, comercializada apenas em compacto simples e em algumas coletâneas posteriores; seu sucesso fez com que Elton John se tornasse o segundo artista branco a fazer uma apresentação ao vivo no programa de televisão *Soul Train* (voltado “ao público e à cultura negros”), depois do cantor canadense Gino Vannelli, havendo um porém: John seria o primeiro *rock star* a se apresentar no programa, já que Vannelli era um músico que se dedicava quase que exclusivamente à música *soul*.<sup>82</sup>

Além disso, no período, Elton já estava famoso por fugir a uma tendência comum ao universo *pop*: a forma-canção ligeira, com seu padrão de 32 compassos, adaptada às exigências de um mercado fonográfico urbano, quase sempre formou as preferências das paradas de sucesso<sup>83</sup>. No entanto, praticamente todas as canções do

---

<sup>81</sup> SUPERSEVENTIES Website. “Philadelphia Freedom”. Disponível em: [http://www.superseventies.com/1975\\_7singles.html](http://www.superseventies.com/1975_7singles.html). Acesso em: 12 / 09 / 09.

<sup>82</sup> Idem.

<sup>83</sup> NAPOLITANO, Marcos. “A Constituição de uma forma musical e de um campo de estudos”. In: *História & Música, história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 11.

cantor que se tornavam *hits*<sup>84</sup> tinham mais de quatro minutos de duração cada. Depois de regravar *Lucy In The Sky With Diamonds*, dos Beatles, com mais de seis minutos de duração (a versão original tinha apenas três) houve uma espécie de manifestação contra Elton: muitos *disc-jóqueis* prometeram boicotar as músicas do cantor nas estações de rádio se seu *single* seguinte tivesse mais de quatro minutos de duração. Mas quando a canção em homenagem a Billie Jean King foi lançada, as pessoas não paravam de ligar para as rádios, pedindo que ela fosse tocada. Os pedidos foram tamanhos que *Philadelphia Freedom*, com seus cinco minutos e quarenta segundos, teve que ser ouvida inteira nas estações.<sup>85</sup>

Os dois *singles*, de *Lucy In The Sky With Diamonds* e *Philadelphia Freedom*, ambos tendo chegado ao primeiro (1º) lugar das paradas de sucesso norte-americanas, foram o impulso maior para o sucesso comercial do álbum *Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy*. No Reino Unido, o primeiro chegou ao décimo (10º) lugar e o segundo ao décimo segundo (12º). Ambas as canções confirmaram a *Eltonmania* que circundava o mercado fonográfico em meados da década de 1970, especialmente nos Estados Unidos. Até esses *singles*, o cantor já tinha cinco discos que alcançaram o topo das paradas deste país e quatro entre os britânicos. *Honky Château* (1972), *Don't Shoot Me, I'm Only The Piano Player* (1973), *Goodbye Yellow Brick Road* (1973), *Caribou* (1974) e a coletânea *Greatest Hits* (1974) ficaram entre os discos mais vendidos do mundo em seus respectivos anos de lançamento, todos chegando ao primeiro lugar nas paradas. Na Inglaterra apenas o disco de 72 chegou ao segundo (2º) lugar<sup>86</sup>. Já havia um terreno de sucesso e fama que cercava a imagem do cantor para que o ano de 1975 fosse considerado o “auge” de sua carreira, o ponto mais alto de aclamação, na perspectiva da época, a qual um artista poderia chegar. Gostaria, a partir de agora, de discutir quais fora as condições de possibilidade histórica que permitiram essa ascensão: a proximidade da obra e da indumentária do cantor com o gênero musical *Glam/Glitter Rock*, assunto para o próximo capítulo.

---

<sup>84</sup> Para a indústria fonográfica, torna-se um *hit* aquela canção que se posiciona, por pelo menos uma semana, entre as dez mais tocadas no rádio e/ou vendidas nas lojas.

<sup>85</sup> SUPERSEVENTIES. “Philadelphia Freedom”. Disponível em: [http://www.superseventies.com/1975\\_7\\_singles.html](http://www.superseventies.com/1975_7_singles.html). Acesso em: 12 / 09 / 2009.

<sup>86</sup> Deixem-me dar uma rápida explicação: as paradas de sucesso (“charts”, em inglês) funcionam, basicamente, a partir da contagem das vendas de um determinado *single* ou álbum durante uma semana. Quando se diz que um disco foi em uma posição “tal”, complementa-se a informação com o número de semanas equivalentes a seu desempenho. Canção A chegou à posição X das paradas durante Y semanas. O órgão responsável por essa medição, nos Estados Unidos, são as revistas *Billboard*, *Record World* e *Cash-Box*; já na Inglaterra é o semanário *UK Charts*.

## **FAIXA IV (CAPÍTULO IV):**

### ***Painting Worried Faces with a Smile\* (2): uma artcover desenhando um mundo artistico de fama***

O presente capítulo, relacionado ao anterior, tem por intuito discutir como o álbum *Captain Fantastic...* e sua capa “representam os tenebrosos excessos do rock ‘n’ roll, enquanto introduz as duas principais ‘personagens’ do álbum associados à extravagância” (“depicts the dark excess of rock ‘n’ roll, while introducing the album’s two main ‘characters’ among the lunacy”)<sup>1</sup> da fama e daquele gênero musical numa época em que a brilhantina, a maquiagem, as lantejoulas, plumas, paetês e a purpurina tomavam conta do terreno visual e sensitivo do *Glam/Glitter Rock*, gênero que deu à sua matriz a oportunidade de ter a fama como um *modo de vida*... Estudá-los significa, portanto, a possibilidade de entender uma dinâmica de como se construiu um sentido de conduta para a figura do *rockstar* e da *celebridade* na década de 1970.

#### **1. *Glam/Glitter Rock*: da fama como um *modo de vida***

O gênero musical *Rock*, em uma leitura rápida, pode ser entendido como uma expressão cultural diversificada e abrangente. Ao longo das últimas seis décadas (período que compreende sua emergência enquanto expressão dizível, a partir dos anos 1950, até a noção atual de que o mesmo se derrama por um universo de percepções de mundo e teatralidades intrínsecas que teriam por intenção entreter multidões, dando sentido a muitas de suas variadas práticas), várias ramificações rítmicas foram sendo inventadas, ganhando, cada qual, perfis mais ou menos “decodificáveis”, que passariam a evidenciar as características que tornariam cada ramificação, digamos, em medida, peculiar para uma época.

---

\* *Pintando rostos preocupados com um sorriso*, verso da canção *We All Fall In Love Sometimes* presente no álbum *Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy*.

<sup>1</sup> TURANO, James. *Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy Deluxe Edition Booklet*. Universal Music, Mercury Records, 2005.

Mesmo que isso não signifique um “aprisionamento” temporal de sentido, não quer dizer, por exemplo, que um artista que ganhou visibilidade na década de 50 só possa representar a produção musical *daquele* período em particular. Não quer dizer que Elton John só possa ser estudado do final da década de 1960 e ao longo da seguinte; poder-se-ia construir uma história do *rock* no início do século XXI a partir dele da mesma maneira como faço com a década de 70. Não só com ele, mas com qualquer artista, banda ou *canção*. Assim sucessivamente, Elvis Presley não só representa a década de 50, nem os *Beatles* e *Rolling Stones* só a de 60, nem Michael Jackson e Madonna a de 80, nem *Nirvana* e *Guns ‘n’ Roses* só a de 90... Qualquer banda ou músico pode incitar um *problema histórico* que não precisa estar localizado temporalmente apenas no período em que ganhou notoriedade pública ou sucesso comercial.

Mas esse sucesso é possível a partir de uma série de condições históricas que o permitam. Como este trabalho é uma biografia que ressalta a construção da fama na década de 70 e na obra de Elton John e Bernie Taupin, é necessário discutir o contexto que permitiu ao músico ser visto como o “maior *rockstar*” da referida década. É preciso entender um pouco mais do *Glam/Glitter Rock*.

O *mainstream* que cercou este gênero musical foi evidenciado a partir da moda extravagante que percorria a primeira metade dos anos 70. Roupas muito coloridas, sapatos plataforma, calças boca de sino, cabelos pintados; roupas de lamê e seda em homens, camisas quadriculadas, terninhos (com mini-gravatas nas mais ousadas) e calças jeans em mulheres. Boa parcela do Ocidente (sobretudo nos Estados Unidos e na Inglaterra) passava a se utilizar desse tipo de moda recorrente.



Esse seria o tipo de moda captado na primeira metade dos anos 1970. Muito brilho, roupas coloridas, alegria. Roupas chamativas, “indiscretas”, “transadas”, incrementadas pelo “luxo”. Na foto, Elton John tocando no *Hollywood Bowl* de Los Angeles em 1973. Notem o sapato cano-largo e os enormes óculos de lente vermelha. Homens usando saltos-altos eram vistos, nesta década, e em determinados lugares, com boa aceitação. **Fonte:** *Elton John Italy Website*. **Disponível em:** <http://www.eltonjohnitaly.com/foto-anni70.html>. **Acesso em:** 02 / 09 / 2008.

Mas o *Glam/Glitter* não é apenas o espelho de roupas e da moda. Os artistas, em geral, que ascenderam na década de 70 tinham como vizinho mais próximo o *glamour*

cinematográfico do *star system*.<sup>2</sup> A investida da indústria fonográfica fez com que os altos investimentos em grupos e cantores de rock se tornassem mais evidentes; gastar muitíssimo dinheiro era (e ainda é) uma das coisas mais comuns entre os *superstars* que passaram a surgir a partir de então. Carros, bebidas, mulheres (e homens), jatinhos, roupas, tudo isso era usufruído de maneira excessiva pelos *rock stars*. Isso fez com que a idéia de chegar à fama e ao estrelato fosse mais evidente entre as pessoas “comuns”. “Todo mundo estava em um buraco”, dizia Ozzy Osbourne (ex-vocalista da banda *Black Sabbath*)<sup>3</sup>, as dificuldades econômicas estavam maiores naqueles anos e parece que a música passava, de um ato de “engajamento” nos anos 60, a ser uma oportunidade muito promissora de subir na vida. “O artista tinha desenvolvido a habilidade de ganhar dinheiro (...) foi quando todo mundo [no rock] começou a ganhar muito dinheiro”.<sup>4</sup>

Nesse ínterim, a “indústria cultural”<sup>5</sup> tem sua pesada contribuição para a possibilidade da percepção das várias atitudes e reações de tais artistas perante as exigências mútuas do público e da própria indústria, além das decisões que tais sujeitos, por sua posição artística, tiveram que tomar.

Mas não era apenas isso. Não quer dizer que por a música ter se tornado um meio amplo de fazer riqueza que apenas se compunha canções com essa intenção. Havia um senso artístico nisso tudo. No caso do *Glam/Glitter*, houve uma combinação de moda, teatro, arte, espetáculo, composição e dinheiro. A partir de então, todas essas coisas pareciam necessárias para se constituir um show aclamado, tais particularidades constituiriam a fama como um *modo de vida* pautado na extravagância visual, nos

---

<sup>2</sup> Entende-se por *Star System* ou *Sistema do Estrelato* uma indústria de estrelas e personalidades famosas que são adorados por “viverem acima dos mortais” em um mundo de fantasias produzido especialmente por Hollywood. Incorporado do cinema, o termo foi sendo atribuído ao mundo da música popular a partir dos anos 1950, especialmente com Elvis Presley, e tornou-se uma constante a partir dos anos 70. Cf. MORIN, Edgar. *As Estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

<sup>3</sup> RICHMOND, Bill. *Os Anos 70*. Estados Unidos da América: Bill Richmond, 1995. In: PEISCH, Jeffrey. *The History of Rock 'n' Roll*. Time Life Video & Warner Bros. Television. Estados Unidos da América: Quincy Jones, Bob Meyrowitz & David Salzman, 1995. *A História do Rock 'n' Roll*. Videolar S/A. Brasil, 2004. 5 discos de vídeo digital (DVD) (578 min.): disco quatro.

<sup>4</sup> Palavras de Jeff “Skunk” Baxter, guitarrista da aposentada banda Steely Dan. Cf. Idem.

<sup>5</sup> Theodor Adorno e Max Horkheimer cunharam a expressão *Indústria Cultural* para pensar todo o tipo de “arte popular” que atendesse aos interesses do mercado a partir do que chamaram de “mistificação de massa”. Para ambos, a “mistificação” significa a ascensão da *padronização* dos “consumidores passivos”, subjugados pelo sistema cultural capitalista e que passam, a partir da modernidade pós-industrial, a ser massificados de forma tal que se perde a indumentária da individualidade ou da “consciência social de si”. A sociedade sofreria com a implementação da *standardização* cultural na qual toda criação popular é considerada igual, repetitiva e descartável. As produções culturais do século XX não passariam de mercadorias transformadas em fetichismos regressivos que em nada acrescentariam à “verdadeira” formação intelectual do indivíduo. Cf. ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. “A Indústria Cultural: o Iluminismo como Mistificação de Massa” In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p.p. 159-204.

excessos dos prazeres e das vontades imediatas, no ego inflado, nos desejos efêmeros, no despojamento. “O fato de celebridades parecerem habitar um mundo diferente do resto de nós parece lhes dar licença para fazer coisas com as quais nós só poderíamos sonhar”.<sup>6</sup> Apesar de já existir desde muito tempo, a *celebridade* tal qual se entende nos dias de hoje só foi possível a partir da década de 1970 por seu caráter excêntrico, consumista, excedente, exibicionista e massivo que os atribui uma “projeção das necessidades reprimidas do público”, já que as “celebridades são da mesma família dos transformistas, acumulando e ampliando os desejos desumanizados da platéia, e momentaneamente reumanizando-os por meio de representação e liberação públicas dramatizadas”.<sup>7</sup> A partir da referida década, esse sentido atribuído à personagem pública em questão foi elevado a níveis muito altos, dificilmente vistos antes desse período. Numérica e proporcionalmente falando, a *celebridade* se tornou uma constante na sociedade e o *Glam/Glitter Rock* criou alguns dos pilares para que esse sujeito social fosse agraciado com um modo peculiar de vida.

Assim direciono-me à *Celebridade*: este é um termo chave para toda a pesquisa. Se estudo a fama, estou pretendendo discutir como as celebridades se apresentam socialmente e em que aspectos elas constroem discursos de si mesmas através de seus trabalhos, de suas aparições em público, de suas entrevistas públicas, da exposição de sua intimidade. Sujeitos que conquistam singularidade e atraem os olhos incansáveis da mídia e de uma platéia inominável de outros sujeitos que sentem afinidade por aquela personalidade, que parecem estar sintonizados aos seus hábitos, que glorificam aquele nome e que anseiam todo o glamour daquele que adoram, mesmo sabendo que provavelmente nunca o conseguirão.

### ***Celebridade: uma invenção moderna***

As celebridades são pessoas possíveis apenas a partir de dois fenômenos, um do século XIX e outro do XX: a *cultura da personalidade* e o *sistema do estrelato*. O primeiro delimitou o terreno que a fama precisava para se tornar algo mais decodificável entre os vários grupos sociais, possível de ser alcançado por pessoas de diversos segmentos, ao dar ênfase à emergência do sujeito e sua personalidade enquanto uma categoria social; por esta razão, e nesse ensejo, a mobilidade das cidades modernas

---

<sup>6</sup> ROJEK, Chris. “Celebridade e Celetóides”. In: *Celebridade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008, p. 35.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 39.

fez com que a celebridade se tornasse algo eminentemente urbano, ao menos em princípio, justificando sua vivência enquanto um privilégio apenas dos “civis notórios e talentosos”.

Já o segundo edificou os pilares de um sistema de finanças que adequou a fama ao controle, mesmo que parcial, de uma rede de investimentos que dá sustentabilidade ao ato de tornar alguém célebre e justifica sua inserção no modo de produção capitalista enquanto um desejo a ser perseguido: a fama deixa de ser uma vontade artística e/ou política, a partir de obras e feitos, e passa a ser visada também por todo aquele que gosta de expor seu rosto publicamente ou que o faz involuntariamente. Ativar a memória de uma quantidade considerável de pessoas, por um longo espaço de tempo, passa a ser a intenção da fama e o ambiente mais prático para se alcançar esse desejo advém dos meios de comunicação em massa, meios que ganham amplitude apenas no século XX.

A *cultura da personalidade* se desenvolve no século XIX com a predominância burguesa nas grandes capitais do Ocidente, especialmente em Londres e Paris, quando os aprimoramentos da recente vida industrial passaram a ter um efeito mais direto na vida pública: modificou-se uma visão secular de mundo que foi fundamental para a emergência da celebridade – a *vontade de crer*. Mesmo com a queda do *Ancien Régime*, a crença em algo, mesmo que não necessariamente divino, manteve-se uma condição social vigente, quicá fundamental. A divindade não era mais o único centro das atenções da credulidade: o humano, visto então como ser de autoconsciência, passaria a acreditar na sua própria personalidade como modo de aparência social. Não obstante, “as crenças se tornaram cada vez mais concentradas na vida imediata do próprio homem e nas suas experiências, como uma definição de tudo aquilo que se pode crer”. No século XIX, a idolatria das divindades parece desaconselhável para o homem de razão, o que o leva a transferir sua crença para outra entidade: ele mesmo. “Como os deuses estão desmistificados, o homem mistifica a sua própria condição: sua própria vida é temida com significação e, todavia, continua a ser representada”. Uma coleção de personalidades individuais, controladas pelos sistemas burocráticos, comporia o domínio público da sociedade.<sup>8</sup>

No século XIX, o culto à personalidade gerou uma divisão primordial para o despertar da celebridade: o “eu privado” distinto do “eu público”. Isso me leva a tomar como referência a percepção que Erving Goffman teve para a *representação* do eu nos

---

<sup>8</sup> SENNETT, Richard. “A Personalidade em Público”. In: *O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. p. 190-193.

ambientes públicos. Para ele, as maneiras de expressar de um sujeito adquirem um caráter duplo que, ao mesmo tempo em que é distinto, se completa quando sugere que com a presença imediata de outras pessoas o sujeito, inconscientemente ou não, viva de *inferências*: assim sendo, ele as expressa através da *transmissão* e da *emissão*.<sup>9</sup> Isso significa dizer que se encontrar com uma platéia ou encarar pessoas configura-se enquanto um ato de comunicação através de símbolos verbais usados propositadamente e, calculados de acordo com a ocasião, apresentam uma silhueta do sujeito. Transmitir a informação desejada em um diálogo/conversa é o meio mais corriqueiro e enganoso que há de se constituir a imagem de alguém, já que daquela experiência se retira apenas um fragmento do que uma pessoa pode ser; esses encontros permitem que de modo involuntário haja tal construção. Já quando se emite uma imagem mantém-se o engano, mas há um cálculo, uma projeção intencional: aqui, construir um rosto implica que quem o faz está tentando apresentar a si mesmo levando em conta o julgamento alheio, criando-se uma impressão de legitimidade. A celebridade, como qualquer ser humano, transmite e emite imagens de si mesma, mas envolta pelo faro da imprensa e pelo olhar do público utiliza-se primordialmente dessa segunda representação para justificar sua condição social.

A distinção “eu privado” vs. “eu público” também sugere aquilo que no século XIX tinha como fio condutor a personalidade construída em público: a figura teatral. Ela interfere nessa relação, pois no século XVIII não havia uma distinção clara entre a pessoa que caminhava nas ruas e aquela que representava nos palcos; os modos de conversar, se vestir, se apresentar em público eram os mesmos nos dois lugares, variando apenas de acordo com a posição social. Aparentemente, seria fácil identificar quem era de elite e quem não era, quem fazia parte da Corte e quem era camponês, quem era instruído e quem não. A partir do século seguinte, com a emergência da personalidade pessoal enquanto uma categoria social, gradativamente foi-se transparecendo a noção de que ao invés de uma platéia atenta havia uma multidão não tão ordenada de pessoas que se aglomeravam nas grandes cidades.

A *cultura da personalidade* encorajou as pessoas a quererem se sobressair socialmente, a demonstrarem seus talentos e a colocá-los à prova do sistema capitalista industrial; mas essas pessoas eram encorajadas por uma maioria que as elegiam como seus “legítimos” representantes no palco. O artista recebia o aval de uma platéia para

---

<sup>9</sup> GOFFMAN, Erving. “Introdução”. In: *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1975, p.p. 11-24.

representar aquilo que a interessava; de uma *cultura de teatro-mundo*, do *Ancien Régime*, onde todos representavam, agora há as pessoas próprias e especializadas para isso.

Esse cenário foi o estopim para que os artistas passassem de meros “empregados” das cortes européias, a se sentirem novamente como tipos “especiais” de seres humanos, distantes dos meros “mortais”, detentores de um caráter que se sobressai ante os demais. Mais do que trabalhadores qualificados e bem treinados, os artistas passaram a ser vistos e a se sentirem como os produtos de si mesmos, a partir da técnica da conquista de espectadores, e que produz o esquema de uma personalidade heróica e vibrante. A apresentação em público, por isso mesmo, tornou-se indispensável para o alcance desse *status*, já que inferia no ego do artista a noção de que, apesar de sua limitação humana, há a possibilidade, através da arte, da pretensa extraordinariedade.

“Ser expressivo e ter um talento extraordinário: eis a fórmula com a qual a personalidade adentra o domínio público”<sup>10</sup>. Com essas palavras, Sennett demonstra a influência que os “homens públicos” (leia-se, celebridades) possuíam no século XIX. Sua importância já era tamanha que uma intenção se fez possível a partir desse período: a permissão de que músicos e atores pudessem chamar as atenções para eles e diminuir a expressividade de seus trabalhos em prol da superposição de suas apresentações; ou seja, o conteúdo de uma música/sinfonia ou de uma peça teatral passava a ficar em segundo plano em relação ao prestígio de quem as executava publicamente: fazer a platéia perder a atenção do texto (musical ou teatral) e voltar seus olhares para o intérprete é uma particularidade possível apenas a partir desse século.

Essa possibilidade de sobrepor o artista àquilo que ele interpreta vai suscitar-lhe uma espécie de “poder” carismático que o torna quase divino. O mais irônico é que a mesma sociedade que, ao se dizer conduzida pela razão e pelas Luzes, ainda sustentou esse tipo de idolatria. Mesmo o conceito de adoração visto como algo “incivilizado”, “fora” dos padrões modernos e passível de demérito, parece que no século XIX apenas se transferiu a crença no Deus e nos reis de direito divino para as celebridades modernas que conseguem causar impactos consideráveis na consciência pública. Alguns dos mais cobiçados foram o violonista Niccolò Paganini, o pianista Franz Liszt, o maestro Richard Wagner e os atores Marie Dorval e Frédérick Lemaître.

---

<sup>10</sup> SENNETT, Richard. “Os Homens Públicos do Século XIX”. In: Op. Cit., p. 253.

Nomes como esses impulsionaram um sentimento de interdependência entre artista e platéia, mesmo que fosse este um relacionamento baseado na distância. O fenômeno da celebridade pressupõe que “o indivíduo que é diferenciado por status honorífico está distanciado do espectador por um palco”<sup>11</sup>. Mas foi justamente esta distância que proporcionou esses pilares: se por um lado, a vontade de fama tinha reascendido desde o Iluminismo, por outro os intérpretes românticos do século XIX utilizavam-se propositadamente da mística que se criava entre eles e o público para propagar suas imagens, já que um mistério era posto no ar: “como serão suas vidas “reais”, fora dos palcos?”, perguntavam-se muitos espectadores; tudo o que estes pudessem saber na imprensa acerca de seus artistas prediletos era insuficiente, pois cada vez mais se postava um vácuo entre o “eu público” artístico e a massa heterogênea que compunha a platéia. Uma espécie de hipnose foi cultivada: a personalidade pública faz com que as pessoas queiram adorá-la, mas não sejam obrigadas a isso, nem dependam disso como acontecia com os clérigos e os reis de outrora. “Um homem que ao mesmo tempo controle e mostre seus sentimentos deve ter um eu irresistível. Aos olhos de sua platéia, ele tem controle sobre si mesmo”<sup>12</sup>, o que cria um poder de “chocar” a imaginação dos outros.

Aproveitando-se dessa mística entre artistas e espectadores, a chamada *indústria do entretenimento* começa a “tomar vulto”, adquirindo para si este espírito moderno, pois os Estados Unidos acompanharam, de início meio que pela surdina, o desenvolver da cultura da celebridade. Com a proliferação dos *cafés-concerts*, nas duas últimas décadas do século XIX, os espetáculos para um número considerável de pessoas se tornou algo possível tanto na Europa quanto naquele país. A sociabilidade criada em torno desses espaços fez com que principalmente cantores pudessem ganhar renome e pôr em prática sua fama na mística da distância e da proliferação, já que eram

freqüentados por toda classe de gente: desde a rica, passando pela classe média e o trabalhador comum, até as camadas mais baixas da sociedade com seus cafetões e prostitutas. Esses cafés-concerts eram vistos como uma marca da moderna cidade nascente, o protótipo daquilo que se fazia em Paris, e estavam sempre sendo retratados pelos impressionistas que começavam a marcar sua presença na França das décadas de 1870 e 1880.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> ROJEK, Chris. “Celebridade e Celetóides”. In: *Celebridade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008, p. 14.

<sup>12</sup> SENNETT, Richard. “Os Homens Públicos do Século XIX”. In: Op. Cit., p. 253.

<sup>13</sup> COLLIER, James Lincoln. “A Inevitabilidade do Jazz nos Estados Unidos”. In: *Jazz: a autêntica música americana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995, p. 16.

O contato entre europeus (especialmente ingleses e franceses) e norte-americanos se intensificou de maneira tal no século XIX, sobretudo na sua segunda metade, que impulsionou as imigrações dos primeiros em busca de melhores condições de vida nos Estados Unidos, já que a promessa de desenvolvimento, progresso, livre arbítrio e grandes oportunidades encantou parte dos europeus que procuravam um refúgio na potência emergente. Esta, por sua vez, abrigou os forasteiros e construiu rapidamente essa *indústria do entretenimento*: se por um lado foram os europeus que impulsionaram a cultura da personalidade e a emergência das celebridades, por outro os norte-americanos desenvolveram os meios materiais para tornar essa sensibilidade um produto de consumo e o motor de uma indústria que foi dirigida pelos imigrantes. O chamado *sistema do estrelato*, junto ao *Show Business*, foi um impulso norte-americano que no final do século XIX “ainda estava sendo inventado e aberto para toda a sorte de gente”. As elites do país viam o entretenimento com muito desdém e não aconselhavam seus herdeiros a investirem ou a se dedicarem ao ramo. Assim, “existia uma lacuna no campo empresarial e os imigrantes correram para preenchê-la”<sup>14</sup>: negros (recém-libertos, após a Guerra de Secessão) e imigrantes europeus encontravam no entretenimento o meio mais fácil e próspero para a riqueza; além da música, o cinema e o *vaudeville* (teatro de variedades) foram os ambientes em que as celebridades mais se propagaram.

O culto à personalidade pública acompanhou este nascimento da “cultura de massa” e, com a inserção gradativa de novas regras mercadológicas<sup>15</sup>, a indústria do entretenimento proporcionou os meios para que essas expressões culturais pudessem ser apreciadas da maneira como foram e com expansões tão massivas. Os crescentes impulsos tecnológicos e o desenvolvimento da fonografia (em música) e do cinematógrafo (em cinema) tornaram-se “o maior espetáculo do mundo moderno”, justificando a emergência do que Adorno & Horkheimer chamaram de *amusement*. Em língua inglesa, este termo significa divertimento, distração, deleite. E para a lógica em

---

<sup>14</sup> Ibidem, p. 17.

<sup>15</sup> A partir do século XIX várias mudanças nas percepções de como os produtos culturais deveriam circular foram ganhando terreno nas redes de produção artística. As primeiras artes a terem sua rede “profissional de mercado”, em termos modernos, foram a escrita e a literatura. De acordo com Raymond Williams, nas primeiras décadas do referido século, “a reprodutibilidade impressa superou de muito a maior parte dos demais tipos de reprodução artística”, impulsionada pela onda crescente de profissionalização dos setores culturais, com a invenção sistemática do *copyright* (direito de identificação da propriedade autoral) e do *royalty* (pagamento relativo a cada exemplar vendido). Iniciados na produção de livros, tais direitos foram incorporados à indústria musical, de forma notória, a partir desse período de nascimento da “cultura de massa”. Cf. WILLIAMS, Raymond. “Instituições”. In: *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p.p. 33-55.

questão, esse conceito é elaborado em sentido muito próximo da “mistificação”, ou seja, de um tipo de manipulação comercial, a partir de um produto supostamente enganoso que serve para fazer o trabalhador, ou o “homem comum”, esquecer daquilo com o que ele deveria realmente se preocupar: a sua condição social. Portanto, nessa leitura, o *amusement* não passaria de um meio que a “indústria cultural” possui para manter as massas “ingênuas” de acordo com os heróis da música ou do cinema ou com os produtos culturais que são, a todo o momento, lançados; seria seguir as tendências culturais de maneira “cega”. O conceito é assim definido: “divertir-se significa que não devemos pensar, que devemos esquecer a dor, mesmo onde ela se mostra. Na sua base do divertimento planta-se a impotência”.<sup>16</sup>

Mas o espectador não é necessariamente assim, nem a celebridade é apenas um instrumento para sedimentar as vontades da indústria. A invenção do sistema do estrelato, dada por volta de 1919 na esfera cinematográfica, começa, na verdade, a tomar como referência a figura da celebridade (ou *estrela* como prefere Edgar Morin): os filmes passaram a ser feitos para divulgar a imagem dos atores e não necessariamente as vontades da indústria; servem para acalmar as ansiedades do público por uma vida “perfeita” e paradisíaca, do sucesso na vida material como um espelho do cinema e do estrelato: festas, diversão, prazeres, felicidade e amor. Aquilo que a grande maioria dos fãs (a versão contemporânea do espectador do século XIX) apenas sonha em ter, a celebridade despoja como consequência da rotina: luxo, recepções, homenagens, dinheiro, conforto. Nada faltaria para o famoso e tudo isso seria desejo para o fã. Nenhuma projeção identitária alcançou com tanta veemência o dever daquilo que projetou a Declaração da Independência norte-americana: um mundo “qualitativamente superior, livre de baixezas, do trabalho, da necessidade, e colocado sob o signo de uma festividade permanente”<sup>17</sup> que traria o encontro com as façanhas insólitas, com a felicidade, os prazeres carnavais, os jogos, a alegria, a vontade plena de viver. Desse modo, a celebridade seria “um recurso imaginário para onde se voltar em meio às dificuldades e aos triunfos, para obter consolo, para suplicar sabedoria e felicidade (...). É como se a celebridade proporcionasse um caminho para a experiência significativa

---

<sup>16</sup> ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. “A Indústria Cultural: o Iluminismo como Mistificação de Massa”. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 182.

<sup>17</sup> “Essas bobagens encantadoras ilustram o mito da felicidade das estrelas, uma felicidade de férias, de risos e jogos que, nos Champs Elysées, era reservada aos heróis”. Cf. MORIN, Edgar. “Deuses e Deusas”. In: *As Estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989, p. 44.

autêntica”<sup>18</sup>, entendendo-se o “não autêntico” como sendo o usual, o rotineiro, o trabalho fatigante e a vida doméstica. A vida de uma celebridade permite esse tipo de sonho, mas não é uma maravilha, muito menos o devir da plenitude humana.

Mas também não é o que diz Zygmunt Bauman. Para ele, as pessoas famosas são algumas das chaves na sociedade centrada no mercado que abrem as portas para a freqüente exclusão social que se percebe e se presencia no que ele chama de era “líquido-moderna”. Representantes maiores do individualismo, as celebridades são vistas pelo sociólogo como aqueles que substituíram os heróis e os mártires passados que, para ele, se veria até o século XIX. Pessoas sem compaixão que estariam apenas preocupadas com a exposição e “a abundância de suas imagens e a frequência com que seus nomes são mencionados nas transmissões públicas de rádio e TV e nas conversas privadas que a estas se seguem”<sup>19</sup>. Para garantir a fama, estariam esquecendo-se do próximo, dos infelizes que não tiveram tanta sorte, da liquidez e futilidade de seu significado social ou mesmo de que aquela sua fortuna seria passageira e efêmera.

Para Bauman, as celebridades são os sujeitos que mais se sentem à vontade na “modernidade líquida”. Desapego, insensibilidade, amor muito maior às coisas materiais do que aos outros seres humanos: haveria uma capacidade ímpar deles de transportar os sonhos das “pessoas comuns” para esses desejos; assim sendo, para o sociólogo, o nicho das emoções profundas e da “irracionalidade” (moradia para os célebres modernos) faria com que nenhuma personagem social fosse mais querida ou mais bem recebida pelo sistema capitalista do que a celebridade. Esta apenas sofreria quando quisesse se passar por vítima ou quando desejasse chamar a atenção dos holofotes, caricaturando uma representação “fútil” e “supérflua” sua que condicionaria e/ou reforçaria a extrema necessidade de exposição, como se apenas estivessem se apresentando em público com este propósito. Se considerarmos que qualquer exposição pública é uma encenação (como já mencionei a partir da obra de Goffman), nessa perspectiva, as celebridades levar-se-iam ao cúmulo da falsidade charlatã: diferentemente dos “heróis” e “mártires”, esses seres líquido-modernos não seriam providos de feitos admiráveis ou não teriam capacidade para propagar uma arte “louvável”, já que estariam na vida pública apenas pelo *marketing* e pelo dinheiro. As “razões que trazem as celebridades para as luzes da ribalta são as causas menos

---

<sup>18</sup> ROJEK, Chris. “Celebridade e Religião”. In: *Celebridade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008, p. 58.

<sup>19</sup> BAUMAN, Zygmunt. “De Mártir a Herói e de Herói a Celebridade”. In: *Vida Líquida*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2007, p. 68.

importantes de sua ‘qualidade de conhecido’”, pois não haveria muito o que comemorar ou o que reafirmar e reassegurar de significativo ou de histórico em seus trabalhos, tendo em vista que a razão para sua existência profissional seria decisivamente a exposição e não a glória.

### ***O Glam/Glitter Rock e os Anos 70 reinventando a Celebridade***

Antes de qualquer coisa, para poder explicar a simbiose entre *glamour* e rock, preciso primeiramente mostrar como o termo “Glam/Glitter” foi construído historicamente. Na verdade, esta simbiose, da maneira que está aqui colocada, é uma transposição de minha autoria apenas com o intuito de facilitar a compreensão do leitor. Assim, “glam” ou “glitter” são duas nomenclaturas que querem definir, no final das contas, praticamente a mesma coisa. Mas talvez nunca tenham sido pronunciadas do modo que aqui aparece (*Glam/Glitter*). Ambas são enunciações que partem de lugares diferentes, apesar de estarem interligadas a uma mesma temporalidade. São sinônimos, jogo de palavras subjetivadas e praticadas que buscam aproximar um sentido, “classificar” alguns artistas a partir de certas proximidades de suas obras ou de suas indumentárias. É a construção de uma subjetividade, agenciada pelo ato de enunciar um termo coletivo. É uma moldura que não contempla satisfatoriamente todos os seus “componentes”, já que não dá conta de todas as suas particularidades pessoais e criativas. Assim o faz ser com qualquer gênero musical, teatral, cinematográfico, artístico ou humano: uma tentativa de produzir falas, imagens, sensibilidades, desejos que parecem comuns a um grupo, mas que emperram e falham na sua tentativa de englobar um âmbito coletivo quando da atuação individual e da construção de uma singularidade.

Vivida de maneira dupla, senão ampla, ambos os termos podem ser recepcionados pelos sujeitos que os pretenderam vivenciar (no caso, os músicos) ora como uma submissão aos sentidos envoltos (como o luxo, o brilho, a extravagância das roupas, o despojamento, as semelhanças melódicas, dentre outros) ora como uma reapropriação destes mesmos componentes significantes, seja para conotar uma inovação, uma distinção ou até uma “originalidade”.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> GUATTARI, Félix & ROLNIK, Suely. “Subjetividade e História”. In: *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986, p.p. 25-126.

A invenção de um determinado termo parte de uma emergência. Da necessidade de produção de uma aparência, da delimitação mental de superfícies conceituais que constroem um *objeto de discurso*. Seus enredos são pensados a partir de certas condições históricas que possibilitem ao outro (semelhante ou distante) dizer coisas distintas, convictas ou flutuantes, mas que mantenham “relações de semelhança, de vizinhança, [e até] de afastamento, de diferença, de transformação”. Possibilita-se a esse objeto um “campo de exterioridade”, repleto de relações discursivas, que criam noções, mas que não garantem unidade, apenas aproximações, e constrói aquilo que ao objeto parece ser uma concepção, uma definição.<sup>21</sup> É o que se faz com um gênero musical como o “Glam/Glitter”.

Partindo para discussões mais práticas: diz-se que a invenção de ambos os termos se deve a uma apresentação do cantor Marc Bolan e seu grupo *T. Rex* num programa de televisão inglês chamado *Top Of The Pops* em 11 de Março de 1971. “Enquanto se vestia em seu camarim para o show, Marc colocou um pouco de glitter ao redor de seus olhos, como forma de aliviar a tensão”<sup>22</sup>. Na apresentação, a banda tocou a canção *Hot Love* e Bolan usava uma roupa prateada brilhosa. Seu primeiro show após o programa esteve repleto de pessoas com os olhos pintados de maneira semelhante e roupas brilhosas as mais variadas; em 27 de dezembro do mesmo ano houve um especial de final de ano com a banda e seu hit *Bang A Gong (Get It On)* foi tocado com a participação especial de Elton John ao piano. Marc viu a “febre” criada em torno de sua aparência e, além das roupas coloridas e acessórios similares já cotidianos, ele se apresentou vestido com um terno sintético com uma cor cinza brilhante, uma camiseta verde floresta por baixo e uma calça rosa, ambas do mesmo tecido; John apareceu tocando piano, vestido com um terno de lycra avermelhado com estampas em preto e uma calça azul marinho. A banda usava roupas de cores fortes: o percussionista Mickey Finn estava vestido com uma camisa amarela e uma calça verde e o baixista Steve Currie se apresentou com uma roupa xadrez em vermelho e preto. Mas quem brilhava mais era Marc Bolan e, a partir de então, as rádios britânicas começaram a cunhar o termo “Glam Rock” e este vocalista foi considerado o seu “iniciador”.

Mas, então, por que falo em *Glam/Glitter*? Quais as prerrogativas históricas fazem esses dois termos praticamente se confundirem? Preciso lembrar que os dois

---

<sup>21</sup> FOUCAULT, Michel. “A Formação dos Objetos”. In: *Arqueologia do Saber*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1986, p.p. 46-56.

<sup>22</sup> SANTANA, Valéria de Castro. “O Glitter Rock e a Mitologia: Marc Bolan”. In: *Op. Cit.*, p. 138.

pólos centrais de produção e divulgação da música popular ocidental (leia-se anglo-saxã) são a *Tin Pan Alley* de Nova Iorque e a *Denmark Street* de Londres, ou seja, os dois pontos principais de divulgação e comercialização do rock se encontram no eixo Estados Unidos – Inglaterra. O que se procedeu foi simples: na Inglaterra, onde o termo Glam teria sido acoplado ao rock, os grupos mais famosos entre 1971-74 eram o *T. Rex* e o *Roxy Music*, além do cantor David Bowie, que passaram a ser rotulados de *Glam rock* pelas já citadas causas; nos Estados Unidos, entretanto, Elton John era o cantor mais visível e suas plumas e paetês fizeram com que as estações de rádio falassem no termo “rock glitter”. Aí quando o cantor Gary Glitter ganhou notoriedade na Inglaterra, em 1972, estava dado o passo para a confusão dos termos.

Na questão visual, portanto, a *androginia*<sup>23</sup> talvez seja a característica mais forte do *Glam/Glitter*. Uma vontade artística de misturar “elementos” masculinos com femininos, mostrando como os gêneros humanos não se configurariam unicamente com a dicotomia sexual postulada e instituída na modernidade. Para esses artistas, os homens não teriam apenas os traços de “machos”, fortes e viris, nem as mulheres teriam exclusivamente gestos meigos, frágeis e “delicados”. A profusão teatral das cores, das plumas e paetês em homens e das roupas “sérias” (discretas) em mulheres constituiu uma peculiaridade no rock que ao menos comercialmente deu certo e atraiu a atenção de milhões de pessoas: as entonações bissexuais.

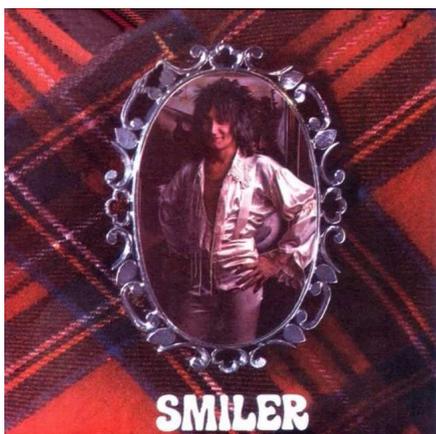
O conceito de *androginia* se constitui a partir da possibilidade de amalgamar os traços e aspectos “masculinos” com os “femininos” em um único sujeito para que se alcance uma ruptura com as convenções morais e sociais que tentam atribuir regras e condutas específicas aos gêneros. “Vemos hoje muitos indícios de uma tendência

---

<sup>23</sup> “Secularmente, a androginia é atribuída a Adão. Sendo a criatura feita à semelhança do seu Criador, antes do pecado originário também era o reflexo imediato da bipolaridade de Deus. Em Gênesis, Adão e Eva, antes da queda, eram imagem harmoniosa do masculino e feminino juntos, inseparáveis. Conta Platão, em *O Banquete*, que de Aristóteles extrai-se a teoria sobre a existência de três sexos: masculino, feminino e **andrógino**. Cada um dos seres tinha a forma de uma bola, com quatro braços e quatro pernas, duas caras numa mesma cabeça e dispunham de poderes excepcionais. No dia em que se atreveram a avançar sobre o Olimpo, **Zeus** usou a tática de dividir o inimigo: com o auxílio de Apolo, talhou-os ao meio, reduzindo-os à forma de humanos. Da cisão do andrógino surgiram o homem e a mulher, condenados a perseguir, em sofrimento, a metade partida pelos deuses”. Cf. ABRANTES, André. “*Música + Androginia = Glam + New Romantic + British Pop*”. Disponível em: [http://www.bitsmag.com.br/conteúdo/bits\\_box/front6.htm](http://www.bitsmag.com.br/conteúdo/bits_box/front6.htm). Acesso em: 24 de Abril de 2006; “andrógino era então um gênero distinto, tanto na forma como no nome comum aos dois, ao masculino e ao feminino, enquanto agora nada mais é que um nome posto em desonra. Depois, inteira era a forma de cada homem, com o dorso redondo, os flancos em círculo; quatro mãos ele tinha, e as pernas o mesmo tanto das mãos, dois rostos sobre um pescoço torneado, semelhantes em tudo; mas a cabeça sobre os dois rostos opostos um ao outro era uma só, e quatro orelhas, dois sexos, e tudo o mais como desses exemplos se poderia supor”. Cf. PLATÃO. *O Banquete*. Pará de Minas, MG: Virtual Books Online/M&M Editores Ltda., p. 20. Disponível em: <http://br.egroups.com/group/acropolis/>. Acesso em: 20 / 02 / 2009.

andrógina no Ocidente, seja nos hábitos e costumes sociais, na moral, ou na percepção de milhões de pessoas que buscam como expandir a consciência de si e do mundo em que vivem”<sup>24</sup>, disse June Singer em 1976. E um desses “indícios” foi com certeza a idéia que o *Glam/Glitter Rock* sugeriu de que espetacularizar a ironia para com as condutas sexuais consideradas “tradicionais” seria um grande ganho mercadológico para a década de 1970. O unísono do *dois*, do masculino e feminino transformado no andrógino, atraiu os músicos para a idéia de que a bissexualidade pode ser vivida e/ou, ao menos, teatralizada.

O que não significa dizer, portanto, que se deva englobar e/ou estereotipar os artistas e os ouvintes na condição de bissexuais. A idéia andrógina no rock seria a de ironizar os padrões e as condutas de gênero<sup>25</sup> tão exigidos pela sociedade conservadora, zombando de tais padrões, aliando arte musical à diversão e ao deboche das posturas moralizantes. Não obstante, tal pensamento atraiu muitas pessoas com preferências sexuais bi ou homoeróticas, mas isso não quer dizer que *todos* que se interessaram pelo Glam/Glitter tivessem tais preferências. Muitos heterossexuais também viam na androginia uma maneira de não discriminar as diferenças. Inclusive alguns deles ganharam o rótulo de “coleccionadores” de mulheres. Fazer com que a fantasia ganhe um *corpo* midiático, uma assimilação teatral e um jogo de imagens que promulgam a relação direta com o público fez do *Glam/Glitter Rock* uma enunciação propícia para a idéia de que “os modelos de comportamento do passado não são mais viáveis dadas as atuais fronteiras da alma”.<sup>26</sup>



Muitos heterossexuais se viram interessados na androginia do Glam/Glitter como modo de criticar as posturas moralizantes das sociedades inglesa e norte-americana. Isso não quer dizer necessariamente que eles precisavam ser politizados, nem engajados, apenas eram artistas com senso crítico. Rod Stewart foi um desses e na foto, (capa de seu álbum *Smiler* de 1974) vemos a estilização *glitter* com as roupas delicadas de lamê em um homem que adorava “coleccionar” mulheres. O próprio nome do álbum sugere uma característica do Glam/Glitter: “Smiler” significa “sorridente”, ou seja, em busca do deleite e da diversão.

<sup>24</sup> SINGER, June. “Androginia como Princípio Norteador da Nova Era”. In: *Androginia: rumo a uma Nova Teoria da Sexualidade*. São Paulo: Editora Cultrix, 1990, p. 28.

<sup>25</sup> SANTANA, Valéria de Castro. “De Elvis a Elton John – o Rock como cultura”. In: Op. Cit., p. 63.

<sup>26</sup> SINGER, June. “O Fim das Divisões de Sexo e Gênero: riscos e desafios”. In: Op. Cit., p. 47.

Todas essas características tiveram repercussão direta, dentre os artistas do gênero, nas maneiras de se postarem enquanto celebridades, figuras públicas que se tornam seu próprio espetáculo; o limiar de tudo isso seriam as variadas maneiras que foram encontradas para se utilizar o palco...

A questão do palco, como a anterior, também passeia pelo simulacro visual: a *teatralização* dos shows talvez tenha sido um grande significante para a tamanha popularização do Glam/Glitter rock. Uma interessante tentativa que os artistas tiveram e que acertou suas platéias em cheio: ao que consta, já havia certa saturação daqueles discursos engajados das músicas de “Contracultura”; também já não eram mais tão animadores os shows dos grupos padronizados, em que “nada de especial” acontecia nos palcos, já que seriam apenas pessoas tocando alguns instrumentos, fazendo um som legal. “Todo mundo estava cansado da filosofia ‘paz e amor’. Todo mundo enjoou disso e do ‘é, cara...’. Tinha de haver uma reação àquela coisa plácida e calma”<sup>27</sup>. E a tal reação a que se referiu o cantor Alice Cooper foi simbolizada pela *extravaganza* atribuída ao palco. Este espaço artístico, que decodifica o tipo de show a ser apresentado, passou a ser tão (ou quase tão) importante quanto a música em si, nesse contexto. Parecia que, para se chegar ao estrelato, era necessária a completa ornamentação estupefaciente do local em que o artista iria se apresentar.

Daí a *androginia* ser interessante conceitualmente para esses músicos: era a noção de se sentirem supremos em suas atividades que os levou a tornar o palco essa extensão de si. A junção dos elementos femininos e masculinos na experiência corpórea de entrega no palco, seria a capacidade iminente para esses “semideuses” de alcançar a plenitude humana, a experimentação máxima do prazer e de tudo o que é possível e impossível para “pessoas comuns”. Apenas os *glam/glitter rock stars* seriam capazes de alcançar o estado inicial da perfeição que a humanidade teria perdido. O único lugar possível de entrar em um estado de transe em que seja possível extrapolar a realidade e chegar ao êxtase divino seria o palco.

O próprio artista fazia de si uma peça dessa ornamentação: como a ordem parecia ser a de chocar e intrigar os olhos da platéia, não se poupava criatividade e as mais variadas maneiras de chamar a atenção foram utilizadas. Além das maquilagens,

---

<sup>27</sup> Opinião do cantor Alice Cooper. Cf. RICHMOND, Bill. *Os Anos 70*. Estados Unidos da América: Bill Richmond, 1995. In: PEISCH, Jeffrey. *The History of Rock 'n' Roll*. Time Life Video & Warner Bros. Television. Estados Unidos da América: Quincy Jones, Bob Meyrowitz & David Salzman, 1995. *A História do Rock 'n' Roll*. Videolar S/A. Brasil, 2004. 5 discos de vídeo digital (DVD) (578 min.): disco quatro.

das roupas colantes, brilhosas e soberbas, o apelo circense faiscante e as performances “esquisitas” fizeram do palco (às vezes até mais que dos discos) o lugar mais importante dos *rock stars*.

Steven Connor, por exemplo, atribui tal situação ao que ele chama de “performance pós-moderna”. Neste sentido, a “explicação” para a manutenção desta constante atividade socialmente notória seria a preocupação singular com que cada artista mantém em realizar uma apresentação ao vivo convincente, divertida e, por fim, aclamada. Exuberância e irreverência de palco parecem permear as ânsias da arte da conquista do público. Connor diz, referindo-se ao exemplo de Bruce Springsteen, que a performance de palco cuidadosa musicalmente e exagerada visualmente oferece ao fã, ao ouvinte e ao curioso pela música (e no caso pelo rock) a oportunidade de “estar na presença de uma figura mítica, [de] fruir de certa proximidade erótica”, vivendo aquele momentâneo “encontro real” com um espaço que emociona, ensurdece, dispersa, alivia e fornece prazer. Grosso modo,

o sucesso da indústria do rock, que superou a indústria cinematográfica no negócio da criação de astros, depende dos tipos de desejo estimulados pela reprodução de alta fidelidade, na ânsia por mais, por reproduções mais fiéis da “coisa real”, o anseio de se aproximar cada vez mais do “original”.<sup>28</sup>

No entanto, essa seria a “causa” pela qual artistas famosos influenciaram, por eles mesmos, na construção desse sentido de “glória musical”: a figura mítica e inalcançável andrógina que estaria em outro nível da existência. Essa seria a contribuição própria mais significativa e congruente de eles estarem proliferando seus próprios *status* enquanto astros consagrados da arte musical. A indústria cultural da música e do *rock*, por si só, não seria capaz de manter os altos níveis de vendagem e prestígio de seus artistas se os mesmos não trabalhassem para isso. Gravações avulsas, *singles* ou álbuns não seriam suficientemente satisfatórios para os fãs e compradores de disco se manterem “fiéis” a um ou mais artistas. Todos esses materiais produzidos pela fonografia ofertam o poder simbólico e provisório ao seu consumidor de controlar audições e situações cotidianas ao seu bel prazer, mas não garantem necessariamente a permanência daquele sujeito na contínua aquisição “fetichizante” daqueles produtos. Por vezes,

---

<sup>28</sup> CONNOR, Steven. “Performance Pós-moderna”. In: *Cultura Pós-Moderna, introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Edições Loyola, 1996, p. 124.

ter um disco é, num sentido limitado, ser capaz de controlar a música que ele contém, porque, com certas exclusões, compra-se, com o disco, a liberdade de reproduzi-lo e tocá-lo onde se quer e quando quer que se deseje, em casa, na rua, no carro. (...). Mas isso também traz uma deficiência oculta; o fato de a música gravada ser repetível ao infinito deve-se precisamente à sua forma de cópia, que sempre tem de estar afastada do original. Assim, paradoxalmente, no momento de sua maior entrega, a mercadoria sempre esconde alguma coisa; quanto mais o disco é tocado, tanto mais confirma a posse e o controle do consumidor e tanto mais revela seu fracasso em ser a coisa real. O que garante a possibilidade de controle por parte do consumidor é uma limitação intrínseca da mercadoria, o fato de ela nunca poder ser o original em si mesma.<sup>29</sup>

Esse poder simbólico do disco nas mãos de um ouvinte e/ou fã não o direciona a práticas homogêneas e repetitivas, não o assegura, mesmo que ele tenha gostado bastante daquela “mercadoria”, na intencionalidade de voltar a adquirir a próxima oferta de um músico. A aquisição do material deste por parte de um ou de alguns vários ouvintes também não vai garantir a proliferação em gigantesca numerosidade, em “massa” como diriam alguns. Na ótica de Connor, a imprevisibilidade de uma atuação de palco é uma das maiores causas de, no mundo da música, observar-se uma das mais fartas ambivalências da pós-modernidade: o desejo de glorificar um astro admirável e referenciado em um contexto histórico tendente à fragmentação.

Voltando aos artistas do *Glam/Glitter*: neste caso, havia uma inspiração para tudo isso, já que o rock ‘n’ roll evidenciado nos anos 50 parece ter sido a grande contribuição visual para o gênero. Cito as figuras de Elvis Presley, Jerry Lee Lewis e Little Richard para que se possa entender essa idéia. Elvis já usava alguns ternos de seda com jóias brilhosas e seu rebolado (tradicionalmente uma prática não condicionada a um homem) foi um de seus maiores atrativos nas suas performances ao vivo; Lewis tocava piano em pé (e com os pés), gritava, mandava os fãs subirem no palco e em cima do seu piano e, certa vez, toucou fogo no instrumento, irritado por ter iniciado um show em que o horário principal estava reservado para o cantor Chuck Berry; já Little Richard é considerado por alguns o precursor do Glam/Glitter por ter se vestido com roupas brilhosas e casacos de *mink*, além de ter feito strip-teases incompletos ao final de suas apresentações jogando as roupas para a platéia.<sup>30</sup>

Não é de se surpreender que esses músicos dos anos 50 tenham influenciado tanto os artistas dos anos 70, já que a maioria destes viveu a adolescência nesse período.

---

<sup>29</sup> CONNOR, Steven. “Performance Pós-moderna”. In: Op. Cit., p. 124.

<sup>30</sup> MUGGIATI, Roberto. *História do Rock 1º Vol.* São Paulo: Editora Três, 1982, 50 p.

Tem-se, assim, uma idéia de como o palco foi importante para os astros de *Glam/Glitter Rock* e para a propagação de sua fama:

Nos shows, o vocalista *Alice Cooper* e sua banda (seu nome de nascimento: Vince Furnier) vestia-se de bruxa, de trapezista e demônio (e de outras personagens mais), tinha ao seu redor vários atores com roupas de alienígenas e monstros que duelavam entre si, bonecos que representavam Alice tinham as cabeças cortadas em guilhotinas de “mentira”; certa vez, o próprio Alice apareceu no palco com uma cobra em volta do pescoço, só que a cobra era de verdade! Tudo isso em um único palco.

Os componentes do grupo *Kiss* se utilizavam de uma forte maquiagem facial e gigantescas botas de altos saltos plataforma e roupas pretas de couro envoltas por correntes e pregos que os deu grande prestígio. Suas performances incluíam um cuspir fogo pela boca do seu baixista (Gene Simmons), além de o mesmo subir ao palco com um saquinho cheio de ketchup dentro da boca e quando ele o mordida, o líquido avermelhado escorria de sua longa língua fazendo parecer que era sangue. O nome K-I-S-S brilhava de vermelho, amarelo e outras cores na parte mais alta do palco.

*Alice Cooper* e o *Kiss* são por vezes chamados de *Heavy Glam* por estarem musical e esteticamente um pouco mais próximos das bandas de *hard rock* do que os demais astros do Glam/Glitter.

Já *David Bowie* incorporava sua personagem semi-alienígena *Ziggy Stardust* que tinha cabelos vermelhos (ou dourados), usava longas camisas de lamê e calças brancas colantes, além de uma forte maquiagem branca e batom vermelho. No palco, por vezes, havia um show à parte da companhia de mímica de Lindsay Kemp, plataformas móveis, uma cadeira móvel projetada especialmente para Bowie cantar “nas alturas”, próximo ao teto dos teatros. Nas apresentações no Rainbow, em Londres, o mímico Kemp ficava pendurado nos andaimes do local vestido de fada.

A banda *Queen* (cujo nome “rainha” para um grupo apenas de homens já é carregado de alusões ao glam) também fez do palco o centro de suas atribuições artísticas: o grupo composto por quatro homens utilizava constantemente roupas colantes (de couro, malha ou seda) e seu vocalista, Freddie Mercury, costumava despir-se ao longo das apresentações até cantar as últimas canções apenas de mini-short; Mercury também usava roupas de bailarino quadriculadas e/ou que brilhavam às luzes do palco e várias pulseiras nos braços; o guitarrista Brian May vestia-se de pingüim quando não usava roupas parecidas com as do cantor David Bowie; o baixista John

Deacon era mais discreto e se contentava com as roupas colantes e o cabelo muito grande; já o baterista Roger Taylor usava perucas coloridas das mais variadas.

A banda *The Sensational Alex Harvey Band* tinha o objetivo de alcançar, no palco, “os sonhos impossíveis” de sua platéia. Todos os componentes do grupo se vestiam de maneira diversificada, explicitamente teatral (o guitarrista Zal Cleminson e o baixista Chris Glen se vestiam de palhaços, por exemplo). Em praticamente todas as canções executadas ao vivo havia uma coreografia, quase sempre exótica, que acompanhava os tons das canções. Em algumas músicas, o vocalista Alex Harvey segurava um livro de contos de fadas ou de literatura fantasiosa e declamava alguns trechos para a platéia. O palco não deixava a desejar e vários efeitos de luz (com um arco-íris ou com raios estelares) preenchiam seu “vazio”.

O grupo *Roxy Music*, liderado pelo vocalista Bryan Ferry, criava um ambiente psicodélico de cores variadas e “sons estranhos” emitidos pelo sintetizador tocado por Brian Eno; seus músicos (a banda variava constantemente de integrantes) vestiam-se com roupas sempre coloridas e seu vocalista se apresentava com brilhantina no cabelo impecavelmente penteado enquanto o baterista Paul Thompson tocava com uma blusa feminina com estampa de oncinha que deixava um de seus ombros desnudos; o guitarrista Phil Manzanera tocava constantemente com roupas cor-de-rosa e seu par de óculos brilhosos refletiam as luzes direcionadas ao palco.

O cantor *Rod Stewart* costumava usar roupas colantes, de seda ou lamê, ternos quadriculados com detalhes chamativos, cachecóis enormes bordados com cores comuns às saias escocesas (geralmente o preto e o vermelho). Sua admiração pelos hábitos da Escócia, inclusive, o fazia entrar no palco usando tais saias: Stewart incrementava a seu visual delicadas maquiagens para “aperfeiçoar seu belo rosto”, tendo batons de cores claras, roupas decoradas à semelhança de peles de leopardos, saltos enormes e muita luminosidade em todos os cantos do palco, todos colocados à sua disposição.

Os cantores *Elton John* e *Gary Glitter* utilizavam longos óculos de *strass* e fantasias cercadas por plumas, lantejoulas e paetês. Gary fazia questão que vários letreiros luminosos, com seu nome estampado, piscassem ao ritmo das canções; suas botas também brilhavam e sua banda se fantasiava de acordo com a temática dos shows. Já Elton John era um pouco mais ousado e, em meados da década de 70, ele vestiu-se de quase tudo: de alienígena com bolinhas coloridas no corpo, de estátua da liberdade, de Godzilla, de fada, de mágico com terno branco e cartola rosa, de anjo prateado, com

roupas de beisebol! O cantor chutava o banquinho do piano e o arremessava contra a platéia, subia em cima do instrumento, pulava apoiando-se nas teclas e erguia ambas as pernas (o famoso *piano handstand*), gritava e fazia caretas estranhas; certa vez, no dia 09 de Outubro de 1973, no palco do *Hollywood Bowl* de Los Angeles, cinco pianos de cauda coloridos preenchiem o palco, cada um com uma letra de seu primeiro nome (E-L-T-O-N), e várias pombas brancas saíam de dentro dos pianos; havia figurantes vestidos de Batman & Robin, dos Beatles, da Rainha Elizabeth da Inglaterra, do comediante Groucho Marx, de Elvis Presley e de Frankstein; seu engenheiro de som, Clive Franks, tocou órgão vestido de crocodilo quando a canção *Crocodile Rock* foi executada.

Um detalhe: a imagem do Capitão Fantástico que aparece na capa do álbum faz referência ao cartaz e ao gigantesco *outdoor* produzidos para a divulgação deste show em questão.



**Imagem:** cartaz de divulgação do show no Hollywood Bowl, de Los Angeles, e detalhe frontal da capa do *Captain Fantastic*... Aldridge se espelhou nesta imagem para desenhar o “capitão”.

Tanta inovação fazia dos anos 70 uma grande novela musical do entretenimento: os teatros e as casas de show rendiam bastante lucro às pessoas do ramo musical, mas as platéias de rock daquele período estavam tão avassaladoras e tão gigantescas que tais ambientes já não eram suficientes para comportar o contingente de público. Assim, uma grande atenção, como já dito, foi direcionada aos astros da década que passaram a realizar shows em vários estádios esportivos; a idéia era a de atrair dezenas de milhares de pessoas em uma única apresentação e o rock já estava tão popular que não foi grande dificuldade o alcance dessas marcas. Se hoje em dia as superproduções artístico-musicais já não causam tanto espanto, em 1972, por exemplo, para um fã, ver um show

de seu artista predileto cercado por parafernalias materiais e fogos de artifício parecia algo dos mais impressionantes: assim, os anos 70 são engraçados aos olhos de quem hoje vive outra época; para as pessoas que lá viveram, tudo isso parecia ser muito entusiasmante.<sup>31</sup> Tudo parecia muito *engraçado*, bom para os olhos e para a alma.

Outra discussão se incrementa à que foi acima proposta. A relação possível entre os músicos envoltos pela discursividade artística e sonora do *Glam/Glitter*, o *sistema do estrelato* e a *cultura da personalidade*. Para Richard Sennett, o século XX é uma época em que o sentido de carisma ultrapassa os limites únicos do reconhecimento social: uma pessoa pode ser muito conhecida e querida, adorada em certos lugares, mas isso não vai garantir que ela seja uma personalidade famosa. Não se não houver uma rede de finanças envolvida. Para que isso se faça valer, seria necessário um amálgama de relações artístico-financeiras que permeassem a construção retórica da fama de uma pessoa. Junção interessada entre o que se diz enquanto moda, entre a capacidade do artista em atrair público, dos jogos entre as teias do poder midiático e as concepções literárias circunscritas a uma obra musical.

Lances capciosos que misturam oportunidades, astúcias, vigor, escolhas, sorte, perdas, lamentações e exclusão; o desejo pelo reconhecimento por si só não garante seu alcance e possuir apenas talento não interessa à indústria musical e a seus construtos: a oportunidade que alguém tem de se instruir enquanto um excelente músico e de ter habilidades melódicas interessantes não consegue garantir sua firmação no sistema do estrelato. Não evita que alguém possa cair na obscuridade de ser um intérprete praticamente esquecido, já que “as pessoas perdem o desejo de ver uma apresentação ao vivo, caso não possam ver alguém que seja famoso”.<sup>32</sup>

Assim se configuraria o *sistema do estrelato*: haveria “uma correlação direta entre o desejo da platéia, no ‘centro’ musical, de ouvir a interpretação ao vivo de qualquer música, e a fama do intérprete da música. Os músicos que conseguem sair em *tournee* são aqueles que se beneficiam com essa correlação”.<sup>33</sup> Entreter, emocionar, causar desejos eróticos, corporais, propor alegria, surpresa, inovação, espanto. A atuação do intérprete e sua capacidade de transformar em entusiástico um espaço

---

<sup>31</sup> Quem me inspirou a olhar para a década de 1970 como “a mais engraçada do século XX” foi o historiador norte-americano Robert Darnton, que olhou para o século XVIII como o “mais estranho” de todos na História. Cf. DARNTON, Robert. *Os Dentes Falsos de George Washington: um guia não convencional para o século XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

<sup>32</sup> SENNETT, Richard. “O Carisma se Torna Incivilizado”. In: *O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 351.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p.p. 352-353.

“morto”, escuro, imóvel, ora repleto por paredes fechadas (quando em teatros e casas de show), ora ao ar livre (em estádios e/ou arenas) e circunscrito por instrumentos inanimados, seria o principal componente do íngreme “diploma” da extraordinariedade artística e da experiência coletiva através da música. Ou seja, da *fama*.

E os músicos de *Glam/Glitter* tiraram proveito de tais necessidades. Não se envergonharam em lidar com a “indústria cultural”, submeteram-se a ela e ao mesmo tempo debocharam de suas ânsias em controlar as vontades das pessoas. Não se intimidaram com a oportunidade de ganhar dinheiro, mas não se limitaram à ganância! Construíram imagens fenomenais de si e também reclamaram por sua necessidade de, enquanto humanos, viverem situações rotineiras, futilidades cotidianas, além da carga de seriedade que exige seu trabalho, os modos de interagir com seus amigos e suas famílias. Amaram, brincaram, ficaram aborrecidos e envolvidos com a indústria fonográfica, com os outros artistas e com o público. Entenderam uma mensagem própria de nosso século: a idéia de não haver fenômeno musical “a menos que a interpretação seja fenomenal”, como diria Sennett. Supuseram que o público, em geral, não está interessado apenas em ouvir a música, mas em “senti-la”, vibrar com seus compassos apolíneos, gesticulando dionisiacamente para que diversas emoções aflorem e possam ser descarregadas.

Uma maneira, vale salientar, que esses músicos encontraram para conquistar platéias com suas canções e sua ligação ao palco foi a “crença no artista como uma personalidade extraordinária, eletrizante”.<sup>34</sup> Usos de uma *cultura da personalidade*. Envoltos por esta noção, os músicos de Glam/Glitter investiram, dentre outras coisas, na promoção de um indivíduo magistral, espetacular, carismático, majestoso. Seja no acerto ou na falha, ele é o “máximo”, consegue se superar e alcançar sucesso, aclamação. Acredita-se no que tais artistas fazem como possível de ser feito, de ser imitado, crível no momento em que podemos dar créditos a seus atos discursivos e não discursivos. Uma estrela cadente que representa muitos sonhos libertários, de escape das regras morais e dos limites corpóreos. Uma personalidade significaria, assim, o desejo de poder realizar atos que quase ninguém pode, de carregar no currículo condecorações e homenagens que possam polir suas mais rígidas máscaras. Os músicos de *Glam/Glitter Rock* “pretendiam reinventar o ideal da estrela rock e, uma das mudanças

---

<sup>34</sup> SENNETT, Richard. “O Carisma se Torna Incivilizado”. In: Op. Cit., p. 353.

que trouxeram, foi o recurso a adereços (desde maquilhagem, verniz de unhas, tecidos acetinados aos sapatos com plataformas) que até aqui seriam impensáveis de usar”<sup>35</sup>.

Houve, então, com o *Glam/Glitter*, um suspiro pelos ares do estrelato e da fama na música rock. Por isso a emergência tão grande, na década de 1970, de artistas que “ninguém nunca tinha ouvido falar”, de “pessoas comuns” buscando sucesso, valorização e reconhecimento, mostrando-se de modo intenso à pragmática e nem sempre piedosa indústria cultural. Cantores e cantoras, bandas que geravam um *nome* e ataçavam a invenção de uma discursividade gloriosa acerca de uma personalidade estavam na ordem do dia. Daí ser impressionante a quantidade de músicos de carreira-solo que se adequaram às exigências da música nos referidos anos e dela experimentaram as maravilhas e os infortúnios. Mesmo em bandas, ao menos àquelas relacionadas ao *Glam/Glitter*, o nome de um dos componentes se sobressaía em relação aos demais: todos se lembram do grupo *Queen* em função da imagem de seu vocalista Freddie Mercury e quase nunca de seus demais integrantes; da mesma maneira acontece com Brian Connolly na banda *Sweet*, Bryan Ferry no *Roxy Music*, Ian Hunter no *Mott The Hoople* ou Marc Bolan no grupo *T. Rex*; com Alex Harvey, por exemplo, essa noção é bem evidente, pois, além de dar nome à banda *The Sensational Alex Harvey Band*, ele “ditava” os modos pelos quais a banda se fazia aparecer; Rod Stewart, mesmo como integrante do grupo *The Faces*, parecia dar mais importância à sua carreira-solo; por sua vez, a banda de Elton John foi intencionalmente batizada de *EJ Band*...

Todas as palavras que foram acima postas podem nos dar uma idéia das imagens de uma banda ou de um artista de *Glam/Glitter rock* em meados da década de 70 e de seus usos do sistema do estrelato e do palco enquanto lugares de “performance pós-moderna”. As superproduções incentivadas naquele período tinham o respaldo das companhias de disco que dificilmente não teriam o retorno financeiro esperado, e quando este não era bem maior que o estimado. Mas, para além disto, como diria Valéria Santana, a “espontaneidade dos sentimentos imediatos”<sup>36</sup> e o despojamento vinculado à informalidade faziam do *Glam/Glitter* um gênero musical dos mais prediletos nos anos 70, período em que, de acordo com o cantor Alice Cooper, musicalmente “tudo era desculpa para festejar”, tudo era desculpa para dar uma risada.

---

<sup>35</sup> RAMOS, Isabel Patrícia da Silva Fidalgo Batista. “David Bowie vs Ziggy Stardust”. In: *O Eu e o Outro: Dr. Jekyll vs Mr. Hyde; David Bowie vs Ziggy Stardust*. Lisboa: Universidade Aberta de Lisboa. Dissertação de Mestrado em Estudos Britânicos, 2005, p. 65.

<sup>36</sup> SANTANA, Valéria de Castro. “De Elvis a Elton: o rock como cultura”. In: *Children Of The Revolution: o Glitter Rock de Elton John (a obra, os artistas, o público)*. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia – Campus Santa Mônica, Dissertação de Mestrado em História, 2002, p. 54.

Por isso justifica-se toda a incursão por esse universo *Glam*: a lógica desses artistas se fundamenta naquilo que se entende por *fama* na contemporaneidade e Elton John, a meu ver, representa fundamentalmente tudo isso. Nos anos 70, a singularização, a popularidade, o luxo, a riqueza, a sensação de onipresença se expandiram um pouco mais em relação às décadas anteriores e passaram a solidificar com mais vigor a vontade das pessoas comuns em almejem a fama. Tudo a ver com a moda de época.

Naquele período as pessoas costumavam usar camisas e blusas colantes, geralmente de couro sintético, quando não eram de lycra. Para elas, a moda era o “*legging* de lycra bem justo com um camisetão gigantesco por cima. O *collant* entrava em substituição a tops com saíões, pantalonas, shorts e, para as mais ousadas, leggings também”. Já para eles, o padrão era usar os tecidos que “não amassavam” tais como as camisas “Volta ao Mundo”, feitas de tergal e seus variantes, juntamente com ternos listrados com lapelas menores e ombros maiores, acompanhados pela calça social cintura alta e pelas gravatas finas e exageradamente compridas.<sup>37</sup>

A silhueta e a tez eram *engraçadas*: os cortes de cabelo variavam entre os semilongos e longos, com franja e pontas desfiadas, para ambos os sexos. O que mais diferenciava homens e mulheres quanto a isso eram as costeletas masculinas que, mesmo menores do que na década anterior, ainda mantinham-se proeminentes. Para os homens, o cabelo em camadas, “arrumadinho”, arredondado, compensava a falta de pêlos na face, que se mantinha sempre barbeada; para as mulheres, os cortes de cabelo variavam entre o extremamente liso e o ondulado volumoso, mas qualquer que fosse o corte, a ordem era para que o cabelo se mantivesse sempre longo, até o ombro ao menos. Para Georges Vigarello, essas semelhanças entre as silhuetas masculina e feminina produziram uma “ilusão andrógina” e, ao mesmo tempo, instauraram certo regime de igualdade no consumo de beleza, moda e visual.<sup>38</sup>

Mas o que mais tornou a década de 70 a mais “engraçada” do século XX foi o uso exacerbado e exagerado de cores. Tudo era colorido. Filmes, programas de TV, palcos de teatro e/ou musicais, óculos e roupas, pelo menos os mais conhecidos. Vários arco-íris, de diferentes tipos e das mais variadas formas, eram pintados no cenário dessa década. Todo pano de fundo, de qualquer imagem, possuiu ao menos as cores verde e/ou amarela e vermelha. O brilho e o *glitter* estavam na ordem do dia: era moderno

---

<sup>37</sup> BAHIANA, Ana Maria. “Estilo”. In: *Almanaque Anos 70*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006, p. 243.

<sup>38</sup> VIGARELLO, Georges. “O ‘Mais Belo Objeto de Consumo’”. In: *História da Beleza: o corpo e a arte de se embelezar, do Renascimento aos dias de hoje*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006, p.p. 171-179.

quem preferia as cores à seriedade do preto-e-branco; até nas ocasiões mais sérias, as cores fortes eram as preferidas tais como o cinza, o azul e o marrom (para homens vestidos de terno e gravata em eventos sociais, por exemplo). Amarelo, vermelho e bege acompanhavam os vestidos e as saias das mulheres. Já em espaços mais descontraídos (como festas, casas de show, etc.), tudo o que fosse colorido era bem vindo e quanto mais chocante melhor. Quanto mais o olho pudesse se surpreender, mais *fashion* seria a roupa.

Os acessórios também se expandiram: pulseiras, pingentes e óculos. Todos eram exagerados quanto à cor e ao tamanho. Os braços das mulheres eram repletos de pulseiras que combinassem com suas roupas, os óculos (tanto de homens quanto de mulheres) não podiam ser pequenos e tinham que cobrir ao menos a sobrancelha: estavam na moda aqueles com armação de metal grosso e o clássico Ray-Ban. Especialmente nas mulheres, acompanhando os óculos, estavam os pingentes dos brincos e dos colares que, assim como os primeiros, quanto maiores fossem mais elegantes estariam seus usuários.<sup>39</sup> O colorido e o exagero eram adorados, privilegiados, pretendidos, rotinizados. Era *divertidos* para quem os usou e *engraçados* para quem hoje olhar para aquele momento.

Quanto a essa questão, a *Revista Música*, que circulou no Brasil na segunda metade da década de 70, publicou uma matéria em sua edição de número 26 com uma análise da fama e da influência do cantor no contexto musical do período. Lá, destacava-se “a importância das roupas na vida de Elton John”, já que elas teriam sido usadas para compensar sua juventude retraída. A revista citava um depoimento do cantor: “para perceber que sou um pouco maluco, e só dar uma olhada nas minhas roupas. Aqueles meus sapatos de plataforma causaram um espanto. Por que eu os usava? Só para provocar risadas”.<sup>40</sup>

No livro *Elton John*, de 1976, Dick Tatham & Tony Jasper argumentam que toda essa extravagância indumentária do cantor devia-se à sua sensibilidade para com o público norte-americano, aliando uma capacidade ímpar de persuasão, já que ele apresentava-se como alguém tímido e inseguro que compensava esses sentimentos esbanjando exuberância com suas roupas. Os autores citam uma passagem do jornalista Charles Shaar Murray que demonstra o quanto Elton John “desafiou todas as regras”

---

<sup>39</sup> BAHIANA, Ana Maria. “Visual Básico”. In: Op. Cit., p. 245.

<sup>40</sup> VARELA JÚNIOR, Rafael. “As Mais Loucas Passagens na Vida de Elton John”. In: *Revista Música*, Ano III, nº 26. Belo Horizonte: Imprima Editora & Gráfica, 1978, p. 21.

com seu guarda-roupa, já que de tudo vestia e o fazia para resolver algum tipo de conflito interno ou para escandalizar algum padrão. Por exemplo: em Los Angeles, no Anaheim Stadium, em 1972, o cantor apresentou-se vestido com traje de Tio Sam nas cores vermelha, branca, azul e prata, todas elas saturadas e extremamente brilhosas, inclusive com o chapéu a caráter. O estádio em questão fica próximo à Disneylândia. Se o Tio Sam é a “personificação nacional dos Estados Unidos”, o cantor quis demonstrar que esse parque de diversões é aquilo que mais bem personifica o modo de vida do país.

Tatham & Jasper também afirmam que, mesmo parecendo “muito ousadas”, as roupas de Elton John não faziam ninguém ridicularizá-lo. Eram tão bem vistas que, na opinião dos autores, faziam o absurdo parecer racional, fazendo com que seu público sentisse suas roupas de maneira bastante profunda, filosófica inclusive; ele chamava à atenção e gostava do que estava fazendo, já que usava de sua fama para satisfazer suas “necessidades interiores” de recompensar sua juventude “reprimida”.<sup>41</sup>

Eu acrescentaria mais uma informação: além dos desafios públicos e pessoais-psicológicos que suas roupas pudessem sugerir, elas só foram bem vistas e não se tornaram motivo de ridicularização (ao menos não no calor dos anos 70), por conta do culto às cores extravagantes, algo próprio do período. Se as roupas de Elton John impressionavam é porque elas eram bem aceitas pela sociedade como um todo. E, de fato, o eram: o cantor parecia uma espécie de *vaudeville* ambulante, apresentando-se quase como uma trupe de circo condensada em uma só pessoa. Assim sendo, se o exagero visual já fazia parte do *show business* desde o início do século com o advento do *jazz*, nos anos 70 ele foi levado ao cúmulo e Elton John era a personificação mais representativa desse ensejo.

Um alerta, no entanto: não quero deixar parecer que o *Glam/Glitter Rock* é apenas o espelho de fantasias circenses: havia muita seriedade e poética nas canções. Também não quero dizer que o gênero se defina apenas na aparência. Apesar de parecer que este foi apenas uma tendência visual no rock, há um sentido rítmico que pode substanciar uma “canção glam”: basicamente, os músicos produziam melodias que flutuaram por diversos ares rítmicos, já que os usos de determinados compassos (2/4 ou 2/8), alguns *riffs* de guitarra do *rock clássico*, acompanhamentos e solos de piano, uma batida similar ao *rhythm and blues* e ao *hard rock*, ambos em espécie de uníssono, além de solos de guitarra no meio ou no final das canções, faziam do gênero uma verdadeira

---

<sup>41</sup> JASPER, Tony & TATHAM, Dick. “Lifestyle & Showmanship”. In: *Elton John*. Hong Kong, China: Phoebus Publishing Company Limited, 1975/1976, p.p. 68-75.

miscelânea musical. Há, além disso, duas outras manifestações bem características do *Glam/Glitter*: o uso veemente de *background vocals* e de refrãos que facilmente são absorvidos pelas pessoas, os chamados “refrãos grudentos”.

Mas é bom lembrar que tais características não constituíam um aprisionamento da sonoridade elaborada por tais artistas. Isso não significava que todas as canções seguissem essa linha rítmica, ou tinham essa base como modelo. Os anos 70 vieram carregados de muitas influências, musicais e técnicas, e os artistas do *Glam/Glitter* souberam tirar proveito disso. Os estúdios de gravação já não eram mais os mesmos das décadas anteriores: a maior “arma”, a partir de então, foi a popularização do  *sintetizador* que permitia a inserção de vários sons, vozes, ruídos e outras sonoridades mais no interior das canções.

Dois casos interessantes, na obra de Elton John, de como os músicos do *Glam/Glitter* podiam lidar com seus próprios contextos, e com a produção de discursividade que os rodeava, são os das canções *Bennie And The Jets* e *The Bitch Is Back*, ambas do cantor/compositor britânico em parceria com Bernie Taupin. Nas duas oportunidades, a dupla constrói imagens e significados para a idéia da *personalidade*, daquela pessoa envolta pelos desejos e sonhos de uma vida artística extraordinária, idolatrada. Paródias sarcásticas acerca da fama e daquilo que ela pode proporcionar foram escritas pela dupla de compositores. Uma “multiplicidade de processos de produção maquínica [musical], a mutação de universos de valor [do Glam/Glitter rock e do estrelato] e de universos históricos [dos anos 1970]”<sup>42</sup>. Discursos que produzem imagens nas mentes dos ouvintes, que permitem uma subjetivação de idéias acerca da produção do estrelato naquele período (no caso das canções citadas, uma composta em 1973 e a outra em 74, respectivamente). Intensifica-se, então, um lugar para os *superstars*, sujeitos adorados, “estranhos”, irreverentes, *entertainers* majestosos que se utilizam da indústria cultural de suas maneiras mais variadas.

Ficção e contextos do cotidiano se misturam. Não há distinções precisas. Nem precisa haver. Em *Bennie And The Jets*, a indústria cultural é suntuosamente explorada, torna-se alvo de uma temática musical. Emerge e sucumbe ao poder do artista. E essa aparência glam travestida na perspectiva da “cultura da personalidade” se impõe. Quem seria “Bennie”? Um homem ou uma mulher? Nenhum e ambos ao mesmo tempo. Na canção, essa personagem aparece como “ela”, uma pessoa extravagante, com “botas

---

<sup>42</sup> GUATTARI, Félix & ROLNIK, Suely. Subjetividade e História. In: *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986, p. 32.

elétricas” coloridas e um casaco de pele caríssimo, mas possui um nome artístico ambíguo, um tanto “masculinizado”, o que nos remete a um senso de androginia próprio do *Glam/Glitter rock*. “Bennie” é uma líder, uma *show-woman*, alguém que está sempre na mira dos holofotes e dos críticos, que quer apenas uma desculpa para tocar e festejar, ter alegria, aclamação, reverências contínuas a seu nome. Ela seria aquela personalidade que consegue mudar certos rumos da criação artística. Acompanhada por uma banda “fenomenal” (The Jets), exigência maior do sistema do estrelato, ela moveria platéias, comoveria fãs, enlouqueceria tietes, representaria o *Glam/Glitter rock* e os contextos musicais emergentes em meados dos anos 1970:

*Hey kids, shake it loose together*  
(Ei garotada, vamos agitar juntos por aí)  
*The spotlight's hitting something*  
(O holofote está mostrando algo)  
*That's been known to change the weather*  
(Que se sabe que vai mudar o clima)  
*We'll kill the fatted calf tonight*  
(Nós vamos preparar uma grande festa hoje à noite)  
*So stick around*  
(Então fique por aqui)  
*You're gonna hear electric music*  
(Você vai ouvir música elétrica)  
*Solid walls of sound*  
(Paredes sólidas de som)

*Say, Candy and Ronnie, have you seen them yet*  
(Digam, Candy e Ronnie, vocês já os viram)  
*But they're so spaced out, Bennie and the Jets*  
(Mas eles estão tão estonteados, Bennie and The Jets)  
*Oh but they're weird and they're wonderful*  
(Oh mas eles são extraordinários e eles são maravilhosos)  
*Oh Bennie she's really keen*  
(Oh Bennie ela é realmente alucinante)  
*She's got electric boots a mohair suit*  
(Ela tem botas elétricas, um terno de pele de angorá)  
*You know I read it in a magazine*  
(Você sabe, eu li isto numa revista)  
*Bennie And the Jets*  
(Bennie And The Jets)

*Hey kids, plug into the faithless*  
(Ei garotada, se liguem nos incrédulos)  
*Maybe they're blinded*  
(Talvez eles estejam cegos)  
*But Bennie makes them ageless*  
(Mas Bennie os torna imutáveis)  
*We shall survive, let us take ourselves along*  
(Nós devemos sobreviver, vamos seguindo adiante)

*Where we fight our parents out in the streets*  
(Onde nós possamos disputar com nossos pais nas ruas)  
*To find who's right and who's wrong*  
(Pra saber quem está certo e quem está errado)

A canção *Bennie And The Jets* representa um modelo de certo desejo pulsante, senão “fantástico”, para o artista que tivesse intenções de vivenciar o estrelato. Àquela altura, entre 1973-74, poucas canções, nos Estados Unidos, alcançavam proporções tão altas. O que, para seus criadores, foi uma controvérsia. Elton John não queria que a canção fosse lançada como *single* de divulgação do álbum em que a mesma estava inserida. O disco duplo *Goodbye Yellow Brick Road*, que já tinha passado pela posição 1 das paradas de sucesso “pop”, ficando lá por nada menos que 08 semanas no ano de 1973, precisava de mais uma música *single* que atendesse à “atmosfera” da época.<sup>43</sup> *Bennie And The Jets* não parecia atender a essas exigências, soava “muito estranha”, nada comercial, sem “muitas pretensões”, não atendia às demandas de um compacto de sucesso. Mas as experiências humanas não devem necessariamente ser medidas por projeções de sentidos *à priori*. A intervenção do promotor de discos da MCA Records, Pat Pipolo, iria mudar tal conjuntura: ele foi decisivo para que a canção fosse lançada como *single* e, para espanto de todos, principalmente de Elton John, ela chegaria à primeira colocação das paradas norte-americanas.

Essa condição não foi, no entanto, meramente ocasional. Antes mesmo de ter sido um *single*, a canção era constantemente tocada nas estações de rádio norte-americanas voltadas para o “público negro”. Pat Pipolo sabia disso. Mas Elton John era um cantor branco, inglês, anglicano. Sua música, até então, não costumava freqüentar as audiências *R&B* nos Estados Unidos<sup>44</sup>. Devido à constante segregação racial que permeava o cotidiano dos norte-americanos, não parecia comum um branco ter um “sucesso negro”. Elton teria questionado Pipolo se era da intenção do promotor

---

<sup>43</sup> O álbum *Goodbye Yellow Brick Road* foi lançado em Outubro de 1973 e teve nos Estados Unidos, antes de *Bennie And The Jets*, dois *singles*: *Saturday Night's Alright For Fighting* e a faixa-título. A intenção do cantor era lançar uma canção que mantivesse o disco nas primeiras posições das paradas de sucesso.

<sup>44</sup> Desde a década de 1950, nos Estados Unidos, as paradas de sucesso (*charts*) são divididas em algumas categorias, fortemente inter-relacionadas à segregação racial, com a intenção de “moldar” seu público, sendo elas: *Billboard Pop Charts* (Paradas de Sucesso da música pop/rock, freqüentemente associadas à juventude, aos “brancos” e à mídia radiofônica e televisiva), *Black Charts* (Paradas de Sucesso destinadas ao “público negro” e à mídia “especializada” nesse grupo de expectadores – recentemente, a partir da década de 90 e com as mudanças em relação à idéia de *apartheid*, a Billboard trocou essa nomenclatura por *R&B – Rhythm & Blues – Charts*, talvez uma maneira “politicamente correta” de manter a segregação e a distinção entre “música negra” e “música branca”), *Adult Contemporary Charts* (Paradas de Sucesso destinadas ao “público adulto”), *Country Charts* (Paradas de Sucesso voltadas à “tradicional” música country).

“arruinar” sua carreira, causar um problema de ordem social entorno de seu nome. Parece que não era. E a canção se tornou muito popular entre negros e brancos, a partir de 1974, numa das nações mais discriminatórias do século XX. E de ambos os lados...

Mas a canção é uma sátira divertida. Nela, a indústria cultural promete, com seus holofotes e câmeras, “mudar o clima”, apresentar o novo, vasculhar os sonhos, as inquietudes das pessoas. Ela permite que se prepare “uma grande festa hoje à noite” em casas de show, em teatros e estádios esportivos. Uma grande cantora, conduzida por uma banda de músicos “extraordinários e maravilhosos”, comanda o espetáculo. Não à toa, pois a emergência de cantoras de sucesso, no universo da música rock dos anos 70, se tornaria uma constante. Diria Roberto Muggiati em 1982 que

elas passaram a sair da penumbra em 1973, através de Suzi Quatro, nativa de Detroit que se tornou conhecida em Londres tocando baixo elétrico e gingando seu rock vigoroso em roupas justas de couro preto. Dois anos depois surgia Patti Smith – etiquetada “o Rimbaud do rock” – (...). Além de uma nova safra de cantoras (Chrissie Hinde, Pat Benatar, Kate Bush, Stevie Nicks, Joan Jett, Debbie Harry), muitas vezes liderando seus próprios grupos (masculinos, mistos ou femininos), há o fenômeno relativamente novo dos grupos formados exclusivamente por mulheres.<sup>45</sup>

*Bennie And The Jets* foi produzida para demonstrar “a natureza moderna da cena musical de meados dos anos setenta” (“trendy nature of the mid-seventies music scene”)<sup>46</sup>. Uma canção *sobre a e para a* indústria cultural, detalhadamente trabalhada em estúdio, com o uso de todos os artifícios que os equipamentos das gravadoras passariam a oferecer a partir daquela década. Gravada por Elton e sua banda, ela parecia “comum”, sem “muito a oferecer”, soava “como qualquer outra gravação de estúdio”, dizia Gus Dudgeon, produtor musical do cantor à época. Ela precisava de um toque a mais, de um atrativo maior. Se ela estava em busca de representar o estrelato, precisava se sobressair, chamar a atenção. Assim,

juntamos alguns efeitos sonoros, basicamente de um concerto de Elton feito quatro ou cinco anos antes. Juntamos os aplausos de um concerto de Jimi Hendrix na Ilha de Wright e um ambiente propício para soar como uma canção ao vivo. Juntamos assobios e palmas no ritmo errado porque o público inglês está sempre no ritmo errado.<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> MUGGIATI, Roberto. *História do Rock* [4º Vol.]. São Paulo: Editora Três, 1982, p. 182.

<sup>46</sup> SUPERSEVENTIES Website. “Bennie And The Jets”. Disponível em: <[http://www.superseventies.com/1974\\_7\\_singles.html](http://www.superseventies.com/1974_7_singles.html)>. Acesso em: 12 / 09 / 2007.

<sup>47</sup> Palavras do produtor musical Gus Dudgeon. Cf. SMEATON, Bob. “Bennie And The Jets”. In: *Classic Albums: Goodbye Yellow Brick Road*. Estados Unidos da América: Eagle Rock Entertainment, 2001. 1 disco de vídeo digital (DVD) (90 min.).

Divertido e irônico. Tendo o público inglês como alvo, a canção chega ao topo nos Estados Unidos em 1974 e não é nem lançada na Inglaterra como *single* até 76<sup>48</sup>. Talvez porque a idéia de estrelato fosse mais vigente entre os norte-americanos. No entanto, especulações à parte, *Bennie And The Jets*, como a maioria das canções populares, e diferentemente do que muitos pensam, fala não apenas a partir de sua letra, mas nos diz muito quando podemos ouvir sua melodia. “Você vai ouvir música elétrica / Paredes sólidas de som”. Os ouvintes e fãs são usados como um “instrumento musical”, como uma percussão inovadora de mãos, palmas e assobios sincopados à levada de piano, bateria e cordas. O piano, como o próprio astro, comanda o ritmo, guia os caminhos dos demais instrumentos e tenta mostrar como é possível fazer rock à base de teclas. Suave de início, envolvente em sua continuação, a melodia vai crescendo progressivamente até alcançar compassos mais acelerados, “elétricos”, dos quais, ao final, o piano de Elton e a guitarra de Davey Johnstone duelam entre si, condecorados com os aplausos do público-instrumento. Na performance vocal, Elton John ainda se permite parodiar o *Glam/Glitter Rock* fazendo um dueto consigo mesmo, nos momentos finais da canção, cantando ora com uma voz masculinizada, ora com voz afeminada, encerrando-a com esta última, simbolizando seu ar tendenciosamente andrógino.

Sua melodia também mostra “a importância e o peso da eletrificação na música que agradava aos adolescentes”<sup>49</sup>. Seu primeiro acorde de piano, solitariamente tocado, possui uma pausa proposital, reforçando ainda mais o ar de apresentação ao vivo. Dizem alguns não haver nenhuma pausa de abertura melhor em toda a música popular<sup>50</sup>.



Capa do álbum duplo *Goodbye Yellow Brick Road*

- |   |  |
|---|--|
| 1. <i>Funeral For A Friend</i><br>( <i>Love Lies Bleeding</i> ) | 10. <i>The Ballad of Danny</i><br><i>Bailey (1909-34)</i>                  |
| 2. <i>Candle In The Wind</i>                                    | 11. <i>Dirty Little Girl</i>   |
| 3. <i>Bennie And The Jets</i>                                   | 12. <i>All The Girls Love Alice</i>  |
| 4. <i>Goodbye Yellow Brick Road</i>                             | 13. <i>Your Sister Can't Twist</i><br>( <i>But She Can Rock 'n' Roll</i> ) |
| 5. <i>This Song Has No Title</i>                                | 14. <i>Saturday Night's</i><br><i>Alright For Fighting</i>                 |
| 6. <i>Grey Seal</i>   | 15. <i>Roy Rogers</i>  |
| 7. <i>Jamaica Jerk-Off</i>                                      | 16. <i>Social Disease</i>  |
| 8. <i>I've Seen That Movie Too</i>                              | 17. <i>Harmony</i>   |
| 9. <i>Sweet Painted Lady</i>                                    |  |

<sup>48</sup> Observando-se que nesse país a canção foi renomeada como “Benny And The Jets”.

<sup>49</sup> SANTANA, Valéria de Castro. *Rock 'n' Roll Man: Elton John*. In: Op. Cit., p. 95.

<sup>50</sup> HIGGINS, John F. “Bennie And The Jets”. In: *Rocket Man Tour, Elton John Tour book*. Bervelly Hills, USA: Howard Rose Agency Ltd.; London, UK: Twenty-First Artists, 2008, p. 14.

Uma canção embriagada e embriagante, que simboliza tanto o *convencional* (massivo, da “cultura dominante”, da mídia fonográfica), pois “Bennie ela é realmente alucinante / Ela tem botas elétricas, um terno de pele de angorá / Você sabe, eu li isto numa revista”, quanto o *não-convencional* (“contracultural”, “marginal”, “indevido”), já que “Bennie” era uma gíria muito utilizada nos centros urbanos norte-americanos, nos anos 70, para designar uma droga incomum, que deixa seus usuários lentos, leves e provoca sensações de prazer, além de uma vontade aleatória de soltar sorrisos contínuos e inconseqüentes: a Benzina; qualquer coisa, após se cheirar o líquido, é motivo de risadas, de lentidão e “conforto”. O mais curioso é que o usuário da droga, nos Estados Unidos, era chamado, coloquialmente, de “Jet”. Na letra, “eles estão tão estonteados (*spaced out*)”. Na língua inglesa, de modo coloquial, quem está “spaced out” está atordoado, envolvido a um estado mental disperso causado pelo uso de drogas<sup>51</sup>. Esse jogo de palavras feito por Taupin nos indica uma possível intenção de relacionar “Bennie” à Benzina. Assim, a canção, involuntariamente ou não, tenta passar um espírito que amalgama esses desejos distantes, e conflitantes entre si, de convenção e não-convenção.

Personagens “ficcionais” que inventam uma “realidade”. Esta, no discurso histórico, e por sua vez, não pode ser definida, nem delimitada, apenas modulada. A partir deste princípio se constrói *The Bitch Is Back*. Com uma idéia avulsa, um *insight* de momento, a partir de uma brincadeira, tem-se a possibilidade de se compor uma canção sobre a imagem dos *superstars* do período. Da particularidade se discute certo âmagô coletivo. De uma homenagem direcionada, de uma ironia banal do cotidiano, que tinha de tudo para cair no esquecimento, surge uma canção popular também irônica, crítica, agressiva, sem pudores ou restrições. *The Bitch Is Back* nasce de um encontro entre Elton John, Bernie Taupin e Maxine Fielbeman (então esposa de Taupin). O cantor, no dia em questão, em um ataque de chilikues, nervoso com a rotina de gravações e turnês, chega ao estúdio Caribou (que deu nome ao álbum no qual a canção está inserida), localizado no já mencionado rancho nas montanhas do Colorado, nos Estados Unidos, berrando palavras indelicadas e frases de descarrego emocional. Como um *superstar* manhoso, exigente e mimado, ele reclama de tudo, exige perfeição, quer que as coisas fiquem prontas com rapidez. Em sua ânsia por fama e aclamação, Elton inventa de gravar um álbum inteiro em pouco mais de uma semana. Isso depois de uma

---

<sup>51</sup> FROST, Emmanuel. *The Complete Drug Slang Dictionary*. San Francisco, USA: Heliographica Press, 2004.

turnê nos Estados Unidos e antes de outra que envolveria o Japão e a Austrália. Sem descanso. Para aliviar as tensões, Maxine o cumprimenta com a frase “*uh-oh, the bitch is back*” (“uh-oh, o puto está de volta”). Elton não responde. Bernie pensa naquela frase como um título ideal para uma letra, analisa o contexto em que sua obra e sua imagem estavam inseridas, pensa em toda a atenção que se dava ao que a dupla produzia, de todo o impacto que suas canções causavam:

*I was justified when I was five*  
(Eu era comportado quando eu tinha cinco anos)

*Raising cane, I spit in your eye*  
(Cortando cana eu cuspi no seu olho)

*Times are changing*  
(Os tempos estão mudando)

*Now the poor get fat*  
(Agora os pobres ficaram gordos)

*But the fever's gonna catch you*  
(Mas a febre vai te pegar)

*When the bitch gets back, ah, ah, ah*  
(Quando o puto estiver de volta, ah, ah, ah)

*Eat meat on Friday that's alright*  
(Comer carne na Sexta-feira, está tudo bem)

*Even like steak on a Saturday night*  
(De vez em quando quero um bife na noite de Sábado)

*I can bitch the best at your social do's*  
(Eu posso atrapalhar o melhor de seus eventos sociais)

*I get high in the evening sniffing pots of glue, oh, oh, oh*  
(Eu fico chapado de noite cheirando potes de cola, oh, oh, oh)

*I'm a bitch, I'm a bitch*  
(Eu sou um puto, eu sou um puto)

*Oh the bitch is back*  
(Oh o puto está de volta)

*Stone cold sober as a matter of fact*  
(Sóbrio e controlado para dizer a verdade)

*I can bitch, I can bitch*  
(Eu posso atrapalhar, eu posso incomodar)

*'Cause I'm better than you*  
(Porque eu sou melhor do que você)

*It's the way that I move*  
(Este é o caminho que eu traço)

*The things that I do, oh, oh, oh*  
(As coisas que eu faço, oh, oh, oh)

*I entertain by picking brains*

(Eu entretenho fazendo cabeças)

*Sell my soul by dropping names*

(Vendo minha alma descartando nomes)

*I don't like those, my God, what's that?*

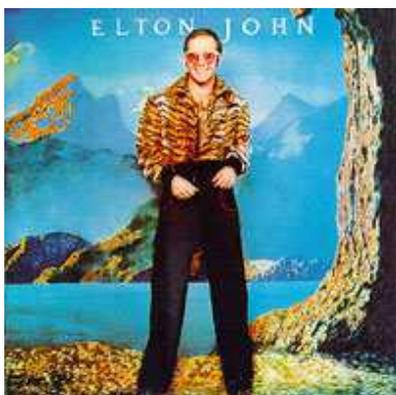
(Eu não gosto disso, meu Deus, o que fazer?)  
*Oh it's full of nasty habits when the bitch gets back, ah, ah, ah*  
(Oh ficará cheio de hábitos horríveis quando o putto estiver de volta, ah, ah, ah)

Cultura do entretenimento, aliando convenção e não-convenção, clamor e deboche. Um *superstar* impressionante que entretém as pessoas “fazendo cabeças”, levando milhões ao delírio, movendo idéias e fazendo-as circular, por entre fãs ensandecidos e ouvintes curiosos, comportando-se quando a ocasião exige ou atrapalhando “o melhor de seus eventos sociais”. O artista de *Glam/Glitter* deveria ser provocativo, chocante, ousado. Levado pelo estrelato, conduzido pela necessidade de conforto, ele conduz a liberdade de dizer “eu posso”, “eu quero”, “eu devo fazer”. Não se importando demais com os olhares, ele “fica chapado de noite cheirando potes de cola”, oferece essa possibilidade às pessoas de escolherem seus próprios caminhos, suas devidas decisões. Rodeado pelo desejo de aparição na mídia, ele vai e vem, entra e sai das paradas de sucesso, é lembrado e esquecido para ser lembrado novamente. Aparece, agrada, incomoda e desaparece. Mas não deixa de ser um “putto” (como alguém que gosta de provocar o prazer, que adora se exibir e se aproveita daquilo) que, constantemente, “está de volta”.

A canção requer para si o âmbito do sistema do estrelato. Jovens artistas que passaram por dificuldades financeiras no início da carreira, mas com esforço e empenho conseguem jogar com as exigências da fama. “Os pobres ficaram gordos”, não é dito à toa, mas por mérito. Por seu valor enquanto músicos habilidosos, instrumentistas bem treinados. A indústria cultural apenas se aproveita dessa situação para ganhar dinheiro e fundar grandes corporações, ajudando a alavancar sujeitos antes anônimos, agora adorados (e também odiados). A “febre” de sua fama contagia o *cada um* das maneiras mais variadas possíveis. Seja no trabalho, em casa, nos bares e festas. Necessidade do século XIX, proliferada pelo XX, bastante enfática na década de 1970, a emergência do “sujeito público carismático”, evidenciado e vangloriado, ganha força entre os artistas de *Glam/Glitter*. “Eu posso atrapalhar, eu posso incomodar, porque eu sou melhor do que você” é uma possibilidade que o estrelato vai espargir aos artistas reconhecidos. Grande presença de palco e ávida estima vão permitir que hábitos “gloriosos” e “inalcançáveis” para uma “pessoa comum” sejam praticados por *rockstars* com bastante frequência.

Rock energético, *The Bitch Is Back* foi um choque para certa ala conservadora norte-americana. Muitas estações de rádio do país passaram a não querer executá-la

para que problemas fossem evitados com a pronúncia da palavra “bitch” (que significa *cadela*, quando dirigida ao feminino canino, e *puto* ou *puta* e *vadia* quando mencionada para humanos em termos coloquiais). Houve muita resistência para a canção ser tocada em rádios, sejam FM’s ou AM’s, principalmente nessas últimas, já que eram as que mais tocavam músicas e *hits* do cantor. Mas Elton John já era por demais famoso nos Estados Unidos. Não tocar suas canções significava perder dinheiro e audiência. Quando foi lançada como *single*, em Agosto de 74, veio a cartada final contra tais veículos midiáticos: ao chegar ao 4º lugar nas paradas de sucesso, ficando nas listas das mais vendidas por um tempo de apenas 14 semanas, as rádios tinham que tocá-la, já que era exigência de boa parte de seu público. Mas não foi tão fácil. Algumas estações, como a WNEW de Nova York, cederam e tocaram a canção sem maiores problemas; já outras censuraram a palavra “*bitch*” com um “*beep*” toda vez que Elton John a cantava. Detalhe: a palavra em questão é repetida 44 vezes ao longo da canção, o que deve ter causado uma experiência singular de audição para os ouvintes e/ou fãs do cantor...<sup>52</sup>



Capa do álbum *Caribou*

1. *The Bitch Is Back*
2. *Pinky*
3. *Grimsby*
4. *Dixie Lily*
5. *Solar Prestige A Gammon*
6. *You're So Static*
7. *I've Seen The Saucers*
8. *Stinker*
9. *Don't Let The Sun Go Down On Me*
10. *Ticking*

A canção também propõe uma mudança nos padrões musicais do gênero rock: sua melodia, mesmo comparada com muitas produções da banda inglesa *Rolling Stones*, foi intencionalmente aprimorada com a presença das seções de instrumentos metais (saxofone, trompete, trombone, etc.), promovidas pela banda de *soulfunk* norte-americana *Tower of Power Horn Section*. A canção é acompanhada durante seus mais de três minutos e quarenta segundos por esses instrumentos (não tão comuns a uma canção de rock) e chama à atenção pelo interessante solo de saxofone (que se inicia por

---

<sup>52</sup> HIGGINS, John F. *The Bitch Is Back*. In: Op. Cit., p. 12.

volta de decorridos dois minutos), tomando o espaço que costumeiramente seria reservado à guitarra em uma canção desse gênero.

Há ainda o efeito lingüístico andrógino de *The Bitch Is Back*, efeito este possível, dentre outras coisas, por conta da língua inglesa. Em português, por exemplo, ficaria mais fácil identificar ou diferenciar “puto” de “puta”, já que os gêneros poderiam ser mais “codificáveis” através dos artigos indefinidos *um* ou *uma*. Já em inglês, quando alguém pronuncia “*I’m a bitch*”, o sentido que se obtém só pode ser precisamente inteligível a partir do momento em que se conhece quem está falando. Mesmo em português, o conceito binômio, em termos de gênero sexual, não poderia ser garantido apenas por seu pronunciar e também dependeria da subjetividade de quem o estivesse pronunciando. Mas na língua anglo-saxônica, a subjetividade que a expressão carrega tem muito mais primazia do que no simples ato de dizer e só pode ser traduzível para o português (ou para outra língua) se soubermos quem está falando, de onde se fala e para quem se fala. No caso das intencionalidades andróginas do *Glam/Glitter rock* isso não importa muito. “Bitch”, de modo coloquial, apesar de ser mais utilizada para julgar moralmente uma prática sexual feminina (a da mulher que se entrega sem delongas ao prazer corporal), também pode dar significado à sexualidade de garotos de programa e/ou às pessoas que adoram debochar de situações convencionais, de regras de etiqueta, pois “ficará cheio de hábitos horríveis quando o putto estiver de volta”.

Como putos que gostam de ofender a moralidade em troca da exposição, os *Glam/Glitter rockstars*, irônicos com as posturas definidas de gênero, costumavam, de modo simbólico, “cuspir nos olhos” dos conservadores e moralistas, apontando possibilidades de prazer, deboche, ironia, libertação, provocação, não-pudor; sentimentos pulsantes e fortes, que causam impacto, “indevidos”, mas que quando passam a ser teatralizados no *show business*, nos espaços de entretenimento e na “cultura das personalidades” promovem certo apreço, certa aceitação popular, a partir de um apaziguamento de noções mais mundanas que, em outros espaços, poderiam ser vistos como “transgressores”, “indecentes” e “imorais”. Criam um *modo de vida* próprio para a fama que, no caso de Elton John, as possibilidades de experimentá-lo foram levadas ao extremo no ano de 1975, ano de lançamento do álbum *Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy...*

## 2. 1975: o “auge” do *Homem de Oito Milhões de Dólares*

O ano de 1975 é considerado como o período “auge” da vida profissional de Elton John. Foi quando ele encontrou o “topo” da fama; dizia-se, na época, que “1975 será lembrado como o ano mais glorioso de Elton John” (“1975 will be remembered as Elton John’s most glorious year”)<sup>53</sup> e que suas vendas dispararam chegando a alturas pouco imaginadas no período: “eu era o querido das FM’s até ‘Crocodile Rock’ . Após ter sido número um na AM e vender ouro, eu fui criticado por vender muito, eu cometi o pecado de vender discos” (“I was the darling of FM until ‘Crocodile Rock’. After it made it to number one on AM and went gold, I’m criticized for selling out. I committed the sin of selling records”)<sup>54</sup>, dizia o cantor em 78. Vender discos significava estar na “vulgaridade” da música comercial. Mas era essa “vulgaridade” um dos parâmetros primeiros para que se construísse a imagem de um *rockstar*, daquele que impressiona por sua música e pela facilidade em transformar mensagens pessoais em apelos “universais”, que poderiam ser atribuídos a qualquer pessoa. O *astro* seria percebido, portanto, a partir da sua comercialidade na indústria cultural e da rápida perceptibilidade de sua imagem no campo cultural (“popular”).

Assim, boa parte dos norte-americanos e dos europeus estava ávida por seus discos e *singles*. Elton John era elaborado como o *novo modelo* de *rockstar* que a época trazia e uma pergunta era típica entre os jornalistas, escritores e até entre críticos musicais: “quem já ouviu falar de um herói do rock meio careca, meio cego que é tímido com as garotas?” (“whoever heard of a half-bald, half-blind rock hero who is shy with girls”).<sup>55</sup>

A revista *Time*, em julho de 1975, traria algumas considerações que possivelmente nos levam a uma resposta:

Hoje, em cada residência que se parece com o fim do mundo para os cabeludos habitantes de idade adolescente, Reg Dwight, 28, e bem mais conhecido como Elton John, tornou-se o depósito de milhões de sonhos escapistas. Ele é o símbolo da freqüentemente exaurida, mas nunca

---

<sup>53</sup> SHAW, Greg. “Media Mayven ‘75”. In: *Elton John: a biography in words and pictures*. USA: Chappell & Co., Inc., 1976, p. 33.

<sup>54</sup> *Crocodile Rock* foi a primeira canção da carreira do cantor a alcançar o primeiro lugar nas paradas de sucesso, em 1972. A partir de então, Elton, o cantor querido da crítica especializada, passou a ser o “palhaço do rock”. Nos Estados Unidos *vender ouro*, na época, significava ter mais de um milhão de cópias sendo comercializadas. Cf. HARRISON, Ed. “Elton John, Exclusive Interview”. In: *BILLBOARD Magazine*. November 4th, 1978, p. 42.

<sup>55</sup> GOODMAN, Mark. “Bio”. In: *PEOPLE Magazine*. August 18th, 1975.

completamente estilhaçada fé juvenil de que ninguém tão pequeno, tão gordo, tão desajeitado ou parentalmente tão desprezado iria se transformar em alguém que não é apenas famoso e rico, mas – infinitamente o mais importante rockstar – amado pelas multidões (“Now, in every home town that seems like the end of the world to its moping teen-age inhabitants, Reg Dwight, 28, and ever so much better known as Elton John, has become the repository of a million escapist dreams. He is the symbol of the often battered, never completely shattered juvenile faith that no one is too short, too fat, too awkward or parentally despised to be transformed into someone who is not only famous and rich, but – infinitely more important – love by the multitudes”).<sup>56</sup>

Elton aparentava ser (e era desenhado como) o homem que conseguia burlar as barreiras de uma sociedade de consumo que construía um lugar fixo e ordenado para os *nerds*, gordos e “desajeitados” que não tinham vez com as garotas e eram excluídos do *status* de pessoas populares em escolas, universidades e convenções sociais. Ele parecia simbolizar um desejo dessas pessoas em desmontar esses discursos e mostrar que tais “excluídos” também poderiam se dar bem na vida e alcançar as glórias da fama e do sucesso, tão reservada aos “galãs” de plantão (como já dito, representados no *rock* pelas figuras de David Bowie, Mick Jagger e Jim Morrison, por exemplo). Na mesma revista, o músico declarou:

Desde que eu não seja seu ídolo do rock magro em calças de couro desgastado, eu uso roupas exuberantes. As pessoas não deveriam levar tão a sério as roupas e o cabelo pintado. Honestamente, é apenas uma brincadeira. Eu estou parodiando delicadamente a indústria do rock ‘n’ roll ao dizer “Aqui está, deixemos todos darem uma risada e nos apreciarem” (“Since I’m not your rangry rock idol in skinny leather pants, I wear flamboyant clothes. People shouldn’t take the clothes and the dyed hair so seriously. Honestly, it’s just a joke. I’m affectionately parodying the rock ‘n’ roll business by saying ‘Here it is, let’s all have a laugh and enjoy ourselves’”).<sup>57</sup>

Mas isso não significou que apenas esses “desprezados” gostavam de Elton John. Na mesma revista *Time*, Mel Bush, promotora de turnês do cantor na época, dizia que em um show em Wembley, por exemplo, havia “viciados, hippies, estrelas do cinema, senhores e damas” (“heads, hippies, film stars, lords and ladies”) espalhados em uma multidão de mais de 75 mil pessoas esperando pelo show do astro. Se esse alcance de sua obra tomou proporções altas, isso se deveu ao papel que a mídia exerceu na exposição de sua imagem: é sobre a *superexposição* à qual Elton foi submetido que enfatizo na pesquisa a partir de agora.

---

<sup>56</sup> DONOVAN, Hedley. “Rock’s Captain Fantastic”. In: *Time News magazine*, July 7th. New York: Rockefeller Center, 1975, p. 40.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p.p. 41-42.

Desde 1970, quando de sua apresentação no *Troubadour Club*, Elton John nunca mais saiu do meio público. Já são 41 anos de evidência midiática e do status de “estrela”. São mais de 300 milhões de discos vendidos distribuídos entre 49 álbuns lançados oficialmente, sendo 30 deles gravações originais de estúdio, 04 ao vivo, 06 trilhas sonoras de filmes e/ou musicais para a Broadway, além de 09 coletâneas. Condecorado com o título de Cavaleiro da Ordem Real Britânica e das Artes e Letras da França, já foi premiado com seis *Grammy Awards*, um *Oscar*, um *Globo de Ouro*, dois *Tony Awards* (considerado o “Oscar” do Teatro), além de um *Drama Desk Awards*. É parte do *Rock And Roll Hall Of Fame*, autor (junto a Taupin) do *single* mais vendido da História, *Something About The Way You Look Tonight / Candle In The Wind 1977*, em homenagem à princesa Diana de Gales, além de idealizador e fundador da *Elton John Aids Foundation* que ajuda no combate ao vírus HIV em mais de 60 países, tendo arrecadado um valor estimado em mais de 350 milhões de dólares, desde 1992, para pesquisas científicas e ações humanitárias na área.

Estas premiações, além de outras, no entanto, não parecem se equiparar, em termos relativos, à exposição a qual o cantor se prestou em 1975. Este é o ano considerado “auge” de sua carreira e da fama tal qual entendo como *modo de vida* na e a partir da década de 1970. Mark Bego assim descreveu o que esse ano teria representado para Elton:

Na mitologia grega Dédalo sonhou que os homens poderiam voar. Ele construiu um par de asas de tamanho humano para ele próprio e para seu filho, Ícaro. No seu primeiro vôo, Ícaro considerou o ato de voar tão hilariante que ignorou o aviso de seu pai e voou muito próximo do sol. O calor do sol derreteu a cera que mantinha as asas unidas, e Ícaro caiu no mar. Como Ícaro, no início de 1975, Elton tinha voado tão alto e tão rápido que sua cabeça estava rodando. Ele estava começando a perder sua perspectiva e estava voando muito próximo ao sol. (“In Greek mythology Daedalus dreamed that men could fly. He constructed a pair of human-sized wings for himself and his son, Icarus. On their debut flight, Icarus found flying so exhilarating that he ignored his father’s warning and flew too close to the sun. The sun’s heat melted the wax that held the wings together, and Icarus fell into the sea. Like Icarus, at the start of 1975, Elton had been flying so high and so fast, his head was spinning. He was beginning to lose his perspective and was flying too close to the sun”).<sup>58</sup>

Elton viveu “a experiência da fama”, como diz a *socióloga* Maria Claudia Coelho, de um modo bastante controverso no referido ano: por um lado, sua carreira era vista como a “mais importante” da indústria fonográfica; por outro, sua vida pessoal era

---

<sup>58</sup> BEGO, Mark. “Captain Fantastic & The Pinball Wizard”. In: *Elton John: The Bitch Is Back*. Beverly Hills, CA: Phoenix Books, 2009, p. 153.

transformada e o fazia se sentir solitário e infeliz, mesmo com todo o prestígio oferecido por seus fãs. Justifica-se a idéia da autora de que o problema em torno do *olhar* é central para que se possa examinar a vivência da fama por parte do indivíduo. Ao mesmo tempo em que todo o *glamour* ao qual foi submetido o fazia se sentir privilegiado, adorado e com o “ego inflado”, essa mesma exposição o deixava nervoso, triste, sozinho. Não via ninguém à sua volta, a não ser empregados, objetos de luxo, dinheiro, empresários, fãs e a imprensa; seus amigos eram as pessoas que trabalhavam com ele: os músicos da banda, seu produtor Gus Dudgeon, Bernie Taupin e sua esposa Maxine, a cantora Kiki Dee. Tinha o apreço de outros milhões de pessoas, mas não podia se relacionar com ninguém: “o ídolo é aquele que, olhado por muitos, intencionalmente não vê ninguém”<sup>59</sup>, porque ele não consegue ver, não pode ver tanto nem tanta gente, seu olhar é humano, limitado, falho; Elton se via em todos os lugares, sabia que as pessoas o viam constantemente, queria olhar alguém e não podia: sabia que era preciso evitar as pessoas para manter-se um *astro*.

O cantor, repito, foi talvez aquele que mais sentiu, na década de 1970, o que era *ser famoso*. Disse Taupin ter havido “uma época, e acho que ninguém discordará, em meados dos anos 70 em que ninguém podia espirrar sem ouvir o nome de Elton John. Parecia para mim e parecia para o mundo que qualquer coisa que fizéssemos, alcançaria imediatamente o primeiro lugar das paradas”<sup>60</sup>. A “época” a qual o letrista se referiu foi com certeza simbolizada pelo ano de 1975. Dizia a revista brasileira *Pop*, numa entrevista com o cantor, “seu sucesso é tão grande que já o comparam com Elvis Presley”<sup>61</sup>.

Viver a fama significava desfrutar da riqueza como algo iminente ao cotidiano, rotineiro como a comida necessária no dia-a-dia, suntuosa como o orgulho de saber que você é um dos assuntos mais procurados em colunas de jornais, revistas, em programas de televisão: “a fama propiciada pela comunicação de massa proporciona ao indivíduo uma experiência ampliada de acesso à própria imagem. O indivíduo famoso está cotidianamente diante de si mesmo: na televisão, em capas de revistas, em entrevistas, etc.”<sup>62</sup>. Paul Stanley, guitarrista da banda *Kiss*, teceu interessante comentário a respeito, dizendo que quando se pensava sobre essa condição nos anos 70, quando se conseguia

---

<sup>59</sup> COELHO, Maria Claudia. “Narciso na Sala de Espelhos”. In: *A Experiência da Fama*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999, p. 109.

<sup>60</sup> UNIVERSAL Music Group International. *Two Rooms: celebrating the songs of Elton John and Bernie Taupin*. Universal Music Ltda. Rio de Janeiro, Brasil, 2005. 1 disco de vídeo digital (DVD) (124 min.).

<sup>61</sup> REVISTA *Pop*. *Elton John, o Magnata do Rock*. Rio de Janeiro: Editora Abril, 1975, p. 39.

<sup>62</sup> COELHO, Maria Claudia. “Narciso na Sala de Espelhos”. In: *Op. Cit.*, p. 121.

parar para refletir sobre esse *modo de vida*, via-se “como é ser famoso”, já que só se poderia entender tal condição “dentro do limite do que já experimentou ou já conhece. Mas é muito mais do que isso. Tem mulheres para todo lado, drogas, álcool, comida, limusines, jatinhos, e você começa a acreditar que é assim que se deve viver”.<sup>63</sup>

Elton John acreditou que era essa a melhor maneira de viver. Gastava muito dinheiro, colecionava peças originais de artistas plásticos renomados e até algumas obras de Salvador Dali; tinha mansões em Londres e Los Angeles, um avião particular (Boeing 707) batizado de “*The Starship*”, além de uma frota de carros luxuosos:

Eu tenho passado por tantos carros. Eu tenho no momento um Rolls Cornish compacto, uma limusine Rolls Phantom VI que uso nas turnês e um Ferrari Boxer. Eu tenho passado por cada carro esportivo já feito. Os carros que tenho comprado hoje em dia eu adquiri há pouco mais de um ano. Eu já superei a fase de se livrar deles por conta de um capricho... Eu joguei fora um Mercedes certa manhã só porque o teto não abaixava corretamente (“I’ve been through so many cars. I’ve got at the moment a Rolls Cornish hardtop, a Rolls Phantom VI limousine that I use for touring and a Ferrari Boxer. I’ve been through every make of sports car. The cars I’ve got now I’ve had for over a year. I’ve gotten over the phase of getting rid of them on a whim.... I got rid of a Mercedes one morning just because the roof wouldn’t go down properly”).<sup>64</sup>

O sucesso comercial e midiático do cantor o fez ser condecorado pela imprensa com o título de *o Homem de Oito Milhões de Dólares* em referência ao contrato assinado com sua distribuidora norte-americana, a *MCA Records*, em 1974, que o garantiria anualmente, durante cinco anos, o valor referido. Este valor foi considerado na época o mais alto já pago a um único *rockstar*, tornando-se manchete em vários periódicos europeus e norte-americanos, sobretudo. *Los Angeles Times*, *People Magazine*, *New York Times*, todos os jornais importantes dos Estados Unidos estavam enfatizando a “façanha” contratual do cantor. “Numa indústria reconhecida por sua complexidade, por suas negociações prolongadas, o acordo de Elton John com a MCA foi firmado numa série de quatro dias de encontros no início deste mês [Junho] em Londres” (“In an industry renowned for its complex, dragged out negotiations, the Elton John-MCA deal was put together in a four-day series of meetings earlier this month in

---

<sup>63</sup> RICHMOND, Bill. *Os Anos 70*. Estados Unidos da América: Bill Richmond, 1995. In: PEISCH, Jeffrey. *The History of Rock ‘n’ Roll*. Time Life Video & Warner Bros. Television. Estados Unidos da América: Quincy Jones, Bob Meyrowitz & David Salzman, 1995. *A História do Rock ‘n’ Roll*. Videolar S/A. Brasil, 2004. 5 discos de vídeo digital (DVD) (578 min.): disco quatro.

<sup>64</sup> PLAYBOY Magazine, January of 1976. Interview by David Standish & Eugenie Ross-Leming. Apud. MACLAUCHLAN, Paul. “1976”. In: *Cornflakes & Classics: a musical history of Elton John*. V. 4,2; Maio, 2005. **Disponível em:** <http://www.whizzo.ca/elton/ej1976.html>. **Acesso em:** 21 / 12 / 2007.

London”).<sup>65</sup> A ostentação de luxo e aclamação fez com que sua vida passasse a ter sentido a partir da exposição constante, já que “em 1975, Elton John vivenciou um nível estratosférico de fama e sucesso que poucos artistas podem clamar” (“in 1975, Elton John experienced a stratospheric level of fame and success that few entertainers can claim”).<sup>66</sup>

Para justificar toda essa “aclamação” foi preciso, pelo menos, três tipos de *exposição* para que a fama do músico alcançasse níveis “estelares”. Os Estados Unidos construíram uma imagem mítica, heróica, divina, indestrutível: o cantor era consumido e apreciado por uma multidão sempre ávida por mais, que ovacionava seu nome e o queria tocar; “inalcançável”, porém, o músico encontrava nos meios de comunicação o grande suporte para a propagação de sua imagem, a grande queda d’água que o conduzia a seu público. Através da exposição *impresa, televisiva e fonográfica*, Elton John era o grande assunto do momento e parecia não haver limites para tanta fantasia.

Quanto ao modo *impresso* de exposição de sua imagem, destacam-se dois segmentos: o primeiro diz respeito às revistas e periódicos norte-americanos que exploravam nomes de artistas e celebridades, enfatizando o esbanjamento da riqueza, os altos gastos de dinheiro de modo compulsivo, os acontecimentos que demonstrassem a influência que essas pessoas exerceriam na sociedade; reforçavam (e ainda o fazem) uma construção perceptiva: exaustivamente procuravam por pessoas que vivessem rodeados por holofotes e microfones, que se vangloriassem de produções milionárias e disputassem um jogo de “perde e ganha” com a publicidade/privacidade.

No caso de Elton John, vários periódicos fizeram isso entre 1970-78; só no ano de 75, o músico foi capa de pelo menos 10 revistas diferentes dos Estados Unidos, dentre elas *Modern Screen*, *16 Magazine* (desta, ele foi capa de 06 edições), *Pageant*, *Hit Parader*, *People Magazine*, *Circus Raves*, *Creem Magazine*. Não tive acesso a todas as revistas, mas às que tive notei dois elementos em comum que circundavam todas as entrevistas e matérias consultadas: o “espanto” com a rápida riqueza adquirida pelo músico e a constante busca para uma descoberta de seus “segredos íntimos”, o que reforça minha idéia de que a fama como *modo de vida*, na década de 1970, voltava-se para o conforto em busca da consumação do sucesso financeiro, da popularidade midiática e da despreocupação para com o dinheiro e o que ele poderia comprar.

---

<sup>65</sup> MCA RECORDS AND TAPES. *1974 Elton John Tourbook*. Berverly Hills, CA, USA: Howard Rose Agency Ltd.; Hollywood, CA, USA: Peter Simone & Associates, 1974.

<sup>66</sup> TURANO, James. *Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy Deluxe Edition Booklet*. Universal Music, Mercury Records, 2005.

A fama já existia há muito tempo, já havia pessoas muito famosas antes desse período, principalmente no campo cinematográfico, mas também no musical, como James Dean, Brigitte Bardot, Edith Piaf, Elvis Presley, The Beatles, The Rolling Stones, Frank Sinatra, Ray Conniff, Carmem Miranda, Ray Charles, Elizabeth Taylor ou Marilyn Monroe; mas eram casos um tanto isolados de pessoas que conseguiam alcançar sucesso e aceitação social, riqueza e destaque na imprensa, seja impressa ou televisiva. Na década de 1970, no entanto, como lembrou o guitarrista/compositor Tom Petty, “você tinha que fazer muito sucesso para gravar um disco. De repente, gente de quem eu não tinha ouvido falar lançava discos”<sup>67</sup>; o que passava de um fenômeno localizado a pessoas selecionadas, agora começava a ser experimentado, mesmo que momentaneamente, por um número mais abrangente de pessoas/artistas. Se a idéia de fama é a que alguns poucos alcancem sucesso para que outros caiam no anonimato, então, o que aconteceu naquela década foi uma abertura não vista anteriormente: o que era *muito restrito*, quase inexistente, passou a ser simplesmente *restrito*, algo que passava a ser desejável e mais próximo de ser alcançável, experimentado. Na década de 1970, a fama foi vista como o modo *ideal* de vida para músicos e artistas em geral.

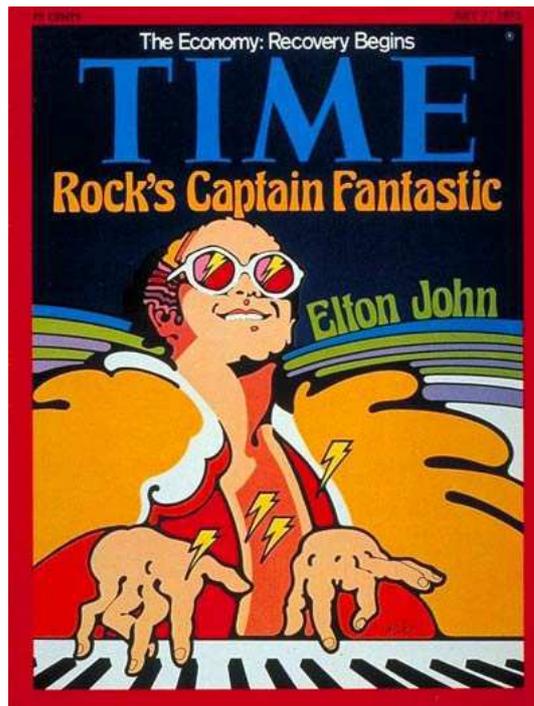
Das revistas que enfatizaram a imagem de Elton John, em 1975, gostaria de mencionar três: as norte-americanas *Time Newsmagazine* e *People Magazine*, além da brasileira *Pop*.

A revista *Time* é conhecida internacionalmente por proporcionar a seu público matérias e reportagens sobre questões que envolvam política, economia e desenvolvimento social nos Estados Unidos. Criada em 1923 pelos jornalistas e editores Britton Hadden e Henry Luce, o semanário à época enfatizava geralmente personalidades políticas, líderes que estivessem contribuindo para o “desenvolvimento da democracia”, além de grandes eventos internacionais que afetassem a economia mundial. “A capa da *Time* geralmente figura o Presidente dos Estados Unidos, as histórias das principais notícias, desastres mundiais, ou o Papa. Um desenho colorido de um Elton com óculos na capa da *Time* sinalizava o fato de que ele tinha se tornado um verdadeiro sucesso” (“The cover of *Time* most often features the President of the United States, major news stories, world disasters, or the Pope. A colorful cartoon of bespectacled Elton on *Time*’s cover signaled the fact that he had truly arrived”).<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> RICHMOND, Bill. *Os Anos 70*. Estados Unidos da América: Bill Richmond, 1995. In: Op. Cit., 2004.

<sup>68</sup> BEGO, Mark. “Captain Fantastic & The Pinball Wizard”. In: Op. Cit., p.p. 167-168.



**Imagem:** Capa da Revista *Time Newsmagazine*, edição de 7 de Julho de 1975. Nela proclama-se que Elton John é o “Capitão Fantástico do Rock” (“*Rock’s Captain Fantastic*”).

A revista faz referência direta ao álbum *Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy*, tentando instituir o músico como um novo modelo de *rockstar*:

ele se desloca constantemente de seu lar em Londres para seu outro em Los Angeles, com pequenas paradas no Rancho Caribou, no Colorado, onde ele gosta de gravar, e outros estilos de ranchos em Scottsdale, Arizona. Lá ele se concentra em seu jogos de tênis, um jogo que garotos baixinhos e rechonchudos podem sentir-se ridículos ao jogar mas esse superstar joga com convicção, às vezes com Billie Jean King ou Jimmy Connors. Na Inglaterra ele vive no riquíssimo subúrbio de Virginia Water. Sua casa é uma mixórdia viva. As imensas botas que ele usou como o Pinball Wizard no filme *Tommy* estão colocadas ao lado de um quadro de Picasso. Dois Leopardos empalhados são uma extensão distante de três gravuras de Rembrandt. Diz Elton: “Tudo o que eu realmente almejo hoje em dia é um original de Toulouse-Lautrec ou de Hieronymus Bosch” (“he bops constantly from his home in suburban London to his home in Los Angeles, with regular stopovers at the Caribou Ranch in Colorado, where he likes to Record, and another sort of ranch in Scottsdale, Ariz. There he concentrates on his tennis, a game chubby little boys can feel ridiculous playing but that the superstar plays with confidence, sometimes with Billie Jean King or Jimmy Connors. In England he lives in the affluent suburb of Virginia Water. His house is a lively jumble. The huge boots he wore as the Pinball Wizard in the movie *Tommy* stand near a Picasso. Two stuffed leopards are a leap away from three Rembrandt etchings. Says Elton: ‘All I really crave now is an original Toulouse-Lautrec or a Hieronymus Bosch’”).<sup>69</sup>

<sup>69</sup> DONOVAN, Hedley. “Rock’s Captain Fantastic”. In: Op. Cit., p. 43.

“Excêntrico”: Elton causaria espanto e admiração por seus gostos pessoais e por seu cotidiano “fora do comum”. Gastador irrequieto, o músico não teria noção de seu dinheiro e dos custos que sua fama o proporciona; como diz Coelho, os sujeitos famosos se esquecem “de que estão diante de si mesmos ao ver-se na pele de um personagem”.<sup>70</sup> Era “excêntrico” até o ponto que isso fosse interessante para os olhos de quem lia a revista e para justificar o senso de estrelato ao qual o músico foi relacionado.

E essa personagem “hilária” era vista em 1975 como o “megamilionário” *rockstar* da década: “multi-multi-milionário e o *infante desajeitado* mais interessante do mundo do rock” (“multi-multi-millionaire and the rock world’s most engaging *enfant gauche*”), de acordo com a revista *People*, especializada na vida cotidiana e nos “costumes” diários das pessoas famosas, tanto do meio artístico e esportivo como do político-econômico. Para a mesma revista, na edição de 18 de Agosto, após a apresentação no *Troubadour Club* em 1970 e o sucesso advindo após as vendas do álbum *Honky Château*, de 72, e de seus conseguintes,

rapidamente todo mundo amou o excêntrico, pequeno jovem rechonchudo que parecia (e naturalmente pensava em si mesmo como) a mais mal amada criatura de Deus. Pais consideraram sua esquisitice como boa, totalmente engraçada, reconhecidamente carecendo da malevolente sexualidade de Jagger, da decadência vil de David Bowie ou do sadomasoquismo gritante de Alice Cooper. Elton John se tornou o Truman Capote do mundo do showbiz e dos esportes. Ele aparece subitamente para coquetéis com David Frost, joga tênis com Billie Jean King e Jimmy Connors, está em festas de Cher, e treina com seu amado time Watford toda vez que pode. Ele comprou dois Rolls-Royces e uma Ferrari, uma nova casa no Benedict Canyon e está comprando uma casa inglesa de teto solar em Windsor. Ele coleciona arte; seus orgulhos são os vários Magrittes e umas poucas gravuras de Rembrandt (“Suddenly everyone loved the fey, tubby little fellow who had seemed (and indeed had thought of himself as) the most unlovable of God’s creatures. Parents regarded his freakiness as good, clean fun, thankfully lacking Jagger’s malevolent sexuality, David Bowie’s reptilian decadence or Alice Cooper’s shrieking sadomasochism. Elton John became the Truman Capote of the showbiz-sport world. He pops with David Frost, plays tennis with Billie Jean King and Jimmy Connors, parties at Cher’s, and works out with his beloved Watford team whenever he can. He owns two Rolls-Royces and a Ferrari, a new house in Benedict Canyon and is buying an English manor house in Windsor. He collects art; his prizes are several Magrittes and a few Rembrandt etchings”).<sup>71</sup>

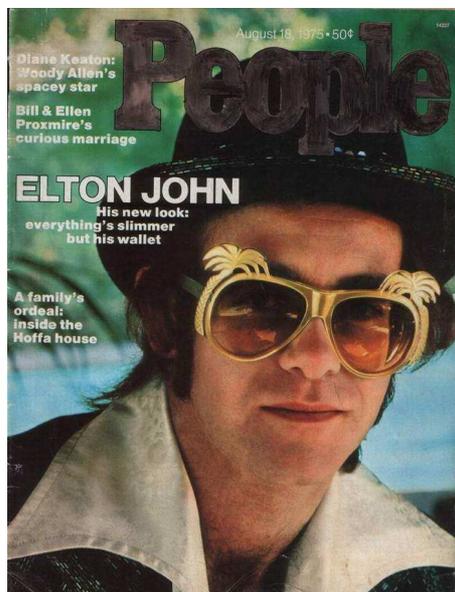
Como o leitor pode perceber, há muitos pontos em comum entre as passagens retiradas de ambas as revistas: a questão do cotidiano do astro famoso e do esbanjar saliente do luxo e os gastos descontrolados com arte e com coisas aparentemente

---

<sup>70</sup> COELHO, Maria Claudia. “Narciso na Sala de Espelhos”. In: Op. Cit., p. 121.

<sup>71</sup> GOODMAN, Mark. “Bio”. In: PEOPLE Magazine. August 18th, 1975.

“supérfluas”. O olhar lançado à vida de famosos como Elton John, a partir da década de 70, é aquele que se volta para a idéia de que tais sujeitos levam vidas “inalcançáveis” e “ideais”, distantes e diferentes daquelas vividas pela “mesmice” do cotidiano ordinário.

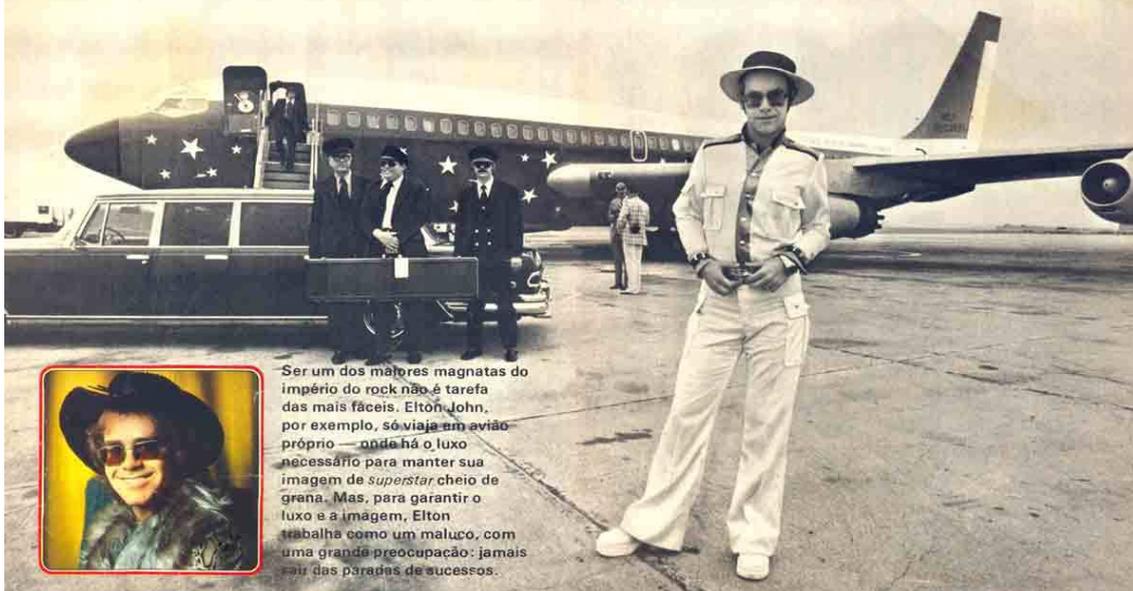


**Imagem:** Capa da Revista *People*, edição de 18 de Agosto de 1975. Nela afirma-se que tudo em Elton John está “moderado” com a exceção de sua carteira (“*everything's slimmer but his wallet*”), uma referência direta à sua riqueza material.

A revista brasileira *Pop*, na sua edição de Abril de 1975, o batizou de “O Magnata do Rock”, sugerindo que seu leitor devesse entender aquela figura “fantástica” como um sujeito descontrolado pelo sucesso, detentor de uma capacidade invejável para o luxo, o conforto material e o estrelato; da mesma maneira que as anteriores, esta revista procurava vasculhar o cotidiano da celebridade, tentando apresentar para o público as curiosidades mais “interessantes” que fizessem parte da vivência em um mundo além do “comum”. Tomando o cantor como exemplo, a revista sugere que o molde ideal de *superstar* do período se dê a partir das “coisas inacreditáveis” que o sujeito colecionaria ou usufruiria, citando o exemplo do avião particular do músico; para a revista, então, “não há, na música pop atual, superstar maior e mais bem sucedido do que Elton John. Talvez ele ainda não seja o maior milionário, mas está chegando lá em alta velocidade. Afinal, tudo o que Elton John grava se transforma em sucesso imediato”.<sup>72</sup>

<sup>72</sup> REVISTA *Pop*. *Elton John, o Magnata do Rock*. Rio de Janeiro: Editora Abril, 1975, p. 39.

## ELTON JOHN, O MAGNATA DO ROCK



Ser um dos maiores magnatas do império do rock não é tarefa das mais fáceis. Elton John, por exemplo, só viaja em avião próprio — onde há o luxo necessário para manter sua imagem de *superstar* cheio de grana. Mas, para garantir o luxo e a imagem, Elton trabalha como um maluco, com uma grande preocupação: jamais sair das paradas de sucessos.

**Imagem:** página 38 da edição de Abril da revista brasileira *Pop*. Elton John fotografado próximo ao seu *Boeing 707* (“*The Starship*”) e a sua limusine *Rolls Phantom VI*. A possibilidade de arrecadar e usufruir da riqueza e do luxo fazia com que Elton John fosse pensado como o “Magnata” da fama como um *modo de vida* na década de 1970.

O segundo segmento que supôs sua exposição através do modo *impresso* se observa nas diversas biografias e livros que foram publicados sobre a vida pessoal, e sobretudo profissional, do cantor após a excessiva evocação da imagem de *superstar* que Elton John aparentava representar em 75. Só neste ano e no seguinte foram lançados, todos em língua inglesa, onze livros de autores diferentes, advindos de diversas áreas (especialmente do jornalismo) que tentaram, cada qual a sua maneira, traçar os percursos da vida profissional e pessoal do cantor, de modo que ressaltassem a maneira como o cantor/compositor conseguiu se tornar uma “estrela”.<sup>73</sup>

Apesar de não ter tido acesso a todos os livros, dos que tive senti duas impressões: a primeira diz respeito ao fato de que todas as produções reforçam a imagem deixada pelas revistas e semanários apresentados acima e tratam o cantor como

<sup>73</sup> Foram eles: *Five Years Of Fun* (Robert Hilburn); *Elton John* (Cathi Stein); *Elton John* (Paula Taylor); *A Conversation With Elton John and Bernie Taupin* (Paul Gambaccini); *Elton* (Danny Fields & Randi Reisfeld); *Reginald Dwight And Company* (Linda Jacobs); *Elton John* (Dick Tatham & Tony Jasper); *Elton John: a Biography in Words and Pictures* (Greg Shaw); *Elton John* (Gerald Newman & Joe Bivona); *Supreme Rock Elton* (Nancy Belle Brass); *Story Of Pop Special: Elton John* (autor desconhecido). **Fonte:** *Eltonography.com Website*. **Disponível em:** <http://www.eltonography.com/books/index.html>. **Acesso em:** 25 / 01 / 2011.

o “grande *superstar*” da década, demonstrando que o ano de 1975 teria sido mesmo o “topo” da aclamação e do sucesso que qualquer artista poderia imaginar; a segunda reforça a importância do álbum *Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy* no tecer de uma teia de significados e conclusões acerca da vida de Elton John e Bernie Taupin: todos os livros, mesmo que por vezes superficialmente, citam os acontecimentos elucidados pelas canções do disco; isso me deixa livre para concluir que o álbum promulgou, como diria Lejeune, os fatos que a dupla de compositores achou que deveriam compor as narrativas acerca de suas vidas. Este álbum, portanto, produziu um tipo direcionado de leitura acerca das duas vidas e uma crença de que aqueles fatos eram “reais”. John e Taupin fantasiaram suas próprias vidas e os fãs e os autores desses livros passaram a acreditar que era tudo “verdade”.<sup>74</sup>

Dos livros que tive acesso, gostaria de mencionar três deles: *Elton John: Five Years Of Fun*, de Robert Hilburn; *Elton John*, de Dick Tatham & Tony Jasper; além de *Elton John: a Biography in Words and Pictures*, de Greg Shaw, para que se tenha uma idéia panorâmica de como tais obras ajudaram a construir a rede de discursos que rodeou a imagem do músico e, em menor grau, de Taupin em 1975.

O livro de Hilburn foi escrito como uma espécie de homenagem ou comemoração aos cinco anos decorridos após a primeira apresentação ao vivo de Elton John nos Estados Unidos, a já tão mencionada aparição no *Troubadour Club*, em Agosto de 1970. O autor, crítico e editor musical do jornal *Los Angeles Times*, foi um dos jornalistas que impulsionaram, no calor daquela primeira apresentação, a imagem do músico nesse país. Convocado pelos administradores do clube para o show que o músico fez em 25 de Agosto de 1975, em comemoração aos mesmos cinco anos, foi sugerido a Hilburn que escrevesse uma obra que condensasse o que “significava” Elton John para os norte-americanos: numa jogada de interesses, o jornalista lançou o livro na data comemorativa, afirmando que

Estrelato é uma palavra que tem sido associada a Elton John desde que o cantor-compositor e pianista inglês fez sua estréia nos Estados Unidos um pouco antes das dez da noite numa terça-feira, 25 de Agosto de 1970, no Doug Weston's Troubadour Club, que já tinha adquirido algo como uma reputação nacional por divulgar importantes novos talentos. Lenny Bruce, Gordon Lightfoot, Joni Mitchell, Kris Kristofferson, Randy Newman, Laura Nyro estão entre as centenas que apareceram no palco de madeira do Troubadour desde que o clube da Santa Monica Boulevard foi inaugurado em 1957. Mas nenhum, no meu entendimento, criou a excitação de uma

---

<sup>74</sup> LEJEUNE, Philippe. “O Pacto Autobiográfico”. In: *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p.p. 13-47.

noite de abertura como Elton John (“Stardom is a word that has been associated with Elton John ever since the English Singer-songwriter pianist made his U.S. debut shortly before 10 p.m. on Tuesday, Aug. 25, 1970 at Doug Weston’s Troubadour club that had already gained something of a national reputation for showcasing important new talent. Lenny Bruce, Gordon Lightfoot, Joni Mitchell, Kris Kristofferson, Randy Newman, Laura Nyro were among the hundreds of performers who had appeared on The Troubadour’s wooden stage since the Santa Monica Boulevard club opened in 1957. But no one, to my knowledge, created the opening night excitement of Elton John”).<sup>75</sup>

Lançado no próprio clube no dia do show de Elton John em 75, a obra foi produzida com a intenção de tornar a data de 25 de Agosto de 1970 um momento “crucial” da carreira do músico. Atestar qual seria a importância do evento para a história da música e demonstrar o quanto o mesmo teria sido essencial para projetar o “astro da década”. Tudo foi planejado, passo a passo, para que os Estados Unidos se rendessem mais uma vez a uma áurea de “grandeza” que a figura do cantor parecia simbolizar. O livro foi uma ferramenta para tudo isso.

Ao mesmo tempo, entretanto, que o músico era desenhado como o “grande astro”, o “*performer* supremo”, toda essa *maestria*, como no mito de Ícaro, levou Elton John a tropeçar em suas escolhas. O álbum *Captain Fantastic...*, como já dito, foi lançado em Maio de 1975. Foi gravado com a ajuda dos membros da EJ Band: Davey Johnstone (guitarra), Dee Murray (baixo), Nigel Olsson (bateria), Ray Cooper (percussão). Toda a qualidade musical encontrada no disco foi, em boa parte, uma responsabilidade dessas pessoas. O baixista e baterista, que foram os primeiros a acompanhá-lo, antes mesmo do show no *Troubadour*, foram dispensados pelo cantor poucos dias antes de o álbum ser lançado. Com uma vontade de mudança, de transformar seus músicos em uma grande banda de *hard rock* (e apagar sua imagem *glam/glitter*), Elton John manteve o guitarrista e o percussionista, contratando mais quatro membros: a volta de Caleb Quaye (guitarra), além da entrada de Kenny Passarelli (baixo), Roger Pope (bateria) e James Newton-Howard (teclado e sintetizadores).

Sua escolha criou um problema para a apresentação de Agosto de 75: o palco do *Troubadour* era limitado e muito próximo da platéia; enquanto no show de 70 era apenas um trio que pôde criar toda uma encenação corpórea, na oportunidade em questão eram sete pessoas amontoadas entre os instrumentos, e que praticamente não podiam se mover. Elton John quase não se levantou de sua banquetta e não executou os

---

<sup>75</sup> HILBURN, Robert. *Elton John: Five Years Of Fun, August 1970 to August 1975*. Los Angeles, CA: The Howard Rose Agency, Ltda., 1975.

movimentos que criaram a fantasia de seu show “debutante”. O mesmo Robert Hilburn, que tinha escrito o livro para a apresentação comemorativa, alfinetou o evento dizendo que, mesmo com toda a presença de celebridades e pessoas importantes e com os ingressos tendo se esgotado em menos de três horas, “não foi mais tão mágico” (“not so magical any more”) quanto antes.<sup>76</sup>

Outro problema quanto a essa nova formação da EJ Band se deu meses antes, a 21 de Junho de 1975, na arena do estádio de futebol *Wembley*, em Londres: um grande show de verão foi realizado nesta data para promover o álbum *Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy*. O comemorativo evento contou com a participação de músicos importantes como as bandas norte-americanas *The Beach Boys*, *The Eagles* e *Rufus*, além da cantora Chaka Kahn, da banda *Stackridge* e do cantor Joe Walsh, além do próprio Elton John. Empolgado com o disco, o pianista resolveu, por impulso, tocar todas as canções nele presentes como um modo de promover sua nova obra; a intenção foi boa, o momento não. Havia mais de setenta e cinco (75) mil pessoas amontoadas nas dependências do estádio esperando por apresentações que as agradassem e que as fizesse esquecer o calor escaldante que fazia naquela tarde. Foi o que os *Beach Boys* fizeram, foi o que todos os demais tentaram fazer. Mas Elton foi à contramão do que a platéia esperava e, na oportunidade, tocou “um conjunto de músicas sérias e lentas que ninguém conhecia”.<sup>77</sup>

A experiência dessa apresentação apenas justifica a idéia de que a fama de Elton John em 1975 estaria levando-o, do mesmo modo que a Ícaro, muito próximo ao Sol. O pianista acreditou que, por ser visto como um *superastro*, na primeira apresentação de sua nova banda e de seu novo álbum a platéia o idolatraria do mesmo modo que o vinha idolatrando há algum tempo; por ser a “grande estrela”, ele acreditou que não precisaria mais disputar o reconhecimento do público com os demais músicos ali presentes. Como ele foi o último a tocar, boa parte da platéia já estava exausta e impaciente para ouvir canções lentas e filosóficas como *Someone Saved My Life Tonight*, *We All Fall In Love Sometimes* e *Curtains* e muitos deixaram o estádio antes mesmo do show acabar.

Dois eventos, no entanto, que não abalaram a idéia de que Elton John era o *superstar* da década. O livro *Elton John*, de Tatham & Jasper, dizia claramente que o músico “conquistou seu lugar na história”. Por sua música, suas apresentações, sua vida

---

<sup>76</sup> HILBURN, Robert. “Review of Elton John at The Troubadour”. In: *The Los Angeles Times*, 1975. Apud. BEGO, Mark. “Captain Fantastic & The Pinball Wizard”. In: Op. Cit., p. 169.

<sup>77</sup> BUCKLEY, David. “Dois Por Cento do Mundo Pertence a Elton”. In: *Elton John: a biografia*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2011, p. 169.

“extraordinária”. Os autores dizem que o músico era o “*showman* supremo”, um dos músicos que, mesmo desfrutando de todo o conforto e luxo da época, era um dos mais atenciosos e simpáticos com sua platéia; diferente da maioria dos *rockstars*, eles afirmam, o pianista esbanjava um “carisma incomum”: “entretenimento, uma dedicatória a fim de dar grande importância ao público por seu dinheiro e um vasto apetite em desfrutar de seu trabalho são as raízes da filosofia de Elton John enquanto um artista” (“entertainment, a dedication to giving the public great value for their money and a huge appetite for enjoying his work are the root of Elton John’s philosophy as a performer”).<sup>78</sup> Reforçando a imagem de “*showman* carismático”, os autores se deixaram levar pela onda midiática que cercou a imagem do músico em 1975.

Já a obra *Elton John: a Biography in Words and Pictures* faz parte de uma coleção de biografias de músicos renomados que primou por contar a história dos principais *entertainers* a fazer do “mundo do rock” um lugar considerado “especial”. Idealizada pela editora *Sire Books* e pela companhia *Chappell Music*, a coleção ofereceu livros sobre os *rockstars* que mais teriam se destacado no período, em termos de popularidade. Além de Elton John, os biografados foram as bandas *The Allman Brothers Band* e *The Beach Boys*, a cantora Carole King e os cantores John Lennon e Rod Stewart. Voltada para o público norte-americano, a coleção enfatizou a teatralização, o espetáculo e a *fama* que girou em torno desses artistas.

Greg Shaw, autor do livro sobre Elton, não poupou elogios ao músico e quis instituir um pilar de adoração em torno de sua imagem que reforçasse a “mídia” que circundou o astro naquele ano. Além de repetir a idéia de que o cantor, no referido, teria alcançado o esplendor de uma fama intensa e de “magnitude sem precedentes” (“unprecedented magnitude”), Shaw atribui essa condição à suposta capacidade que o pianista teve de conquistar um público diversificado e abrangente, oriundo de múltiplas faixas-etárias e vários segmentos sociais. Proclamando, pelo calor do momento, que Elton John era tão grande e magistral, senão maior, que a banda *The Beatles*, Shaw talvez seja aquele que mais eleva a imagem do cantor por dizer que ele era “perfeito” para os Estados Unidos: ofertando ao *sistema do estrelato* tudo o que este requeria, o músico representaria os rumos que a indústria fonográfica estava seguindo na época. E completa:

---

<sup>78</sup> JASPER, Tony & TATHAM, Dick. “The Elton John Story”. In: *Elton John*. Hong Kong, China: Phoebus Publishing Company Limited, 1975/1976, p. 38.

nós vivemos hoje uma era na qual um rock star pode perder a lisonja do público adolescente e ainda continuar com sua música e se manter uma estrela. A razão é simples. Nos anos 50 havia adolescentes que adoravam rock e adultos que o odiavam. No final dos anos 60, alguns adultos (como a *Time*, em sua crítica do *Sgt. Pepper*) ousadamente sugeriram que o rock pudesse ser bem aceito entre ouvidos maduros. Hoje em dia, entretanto, a geração adulta é aquela que cresceu com o rock, e manterá seus rock stars favoritos indefinidamente (“we now live in an era in which a rock star can lose the adulation of the teenage audience and still carry on with his music and remain a star. The reason is simple. In the 50’s, there were teenagers, who loved rock, and adults who hated it. In the late ‘60s, a few adults (like *Time*, in their review of *Sgt. Pepper*) daringly suggested that rock might become acceptable fare for mature ears. Today, though, the adult generation is one that grew up on rock, and will support its favorite rock stars indefinitely”).<sup>79</sup>

Shaw constrói esse Elton John “supremo” e quase “divino”, acompanhando a tendência dos demais livros escritos sobre o cantor entre 75-76. Seus discursos reforçam minha idéia de que tais livros e biografias agiram como um elemento significativo para a construção de uma cadeia de enunciados que tentaram compor essa figura “superior” e “fora da realidade” que encantava o mundo da música. Estes livros enfatizaram a *exposição* midiática do músico e seguiram à risca a balbúrdia em torno do álbum *Captain Fantastic...*, reforçando a história que nele se quis evidenciar.

Quanto ao modo *televisivo* de exposição, destacam-se as aparições do cantor no programa *Cher Show* e no filme *Tommy*, além da sua participação no *Soul Train*, já comentada no capítulo anterior. O primeiro, apresentado pela atriz e cantora Cher, simbolizou uma interessante manifestação televisiva de impulso à liderança feminina na apresentação de um programa de espetáculos. Após se divorciar de seu ex-marido Sonny, e desfazer o *The Sonny And Cher Comedy Hour*, ela idealizou seu programa com o figurinista Bob Mackie que, por sua vez, criou vestimentas para a apresentadora que enfatizavam a exposição de seu corpo, especialmente o umbigo e as costas, além de valorizarem as curvas de sua cintura, seus seios e quadril voluptuosos, tornando-se esta maneira de vestir uma tendência da moda entre as mulheres da época.

Criado para estrelar artistas de grande sucesso comercial, o programa estreou no dia 16 de Fevereiro de 1975 e contou com a participação de Elton John, Bette Middler e Flip Wilson. John apresentou sua versão de *Lucy In The Sky With Diamonds* usando uma estranha vestimenta de cor prateada que parecia uma miscelânea entre uma roupa de Robin Wood com um traje espacial; apresentou *Bennie And The Jets* em dueto com Cher, além de um *medley* de *Mockingbird* (dos compositores Inez e Charlie Foxx),

---

<sup>79</sup> SHAW, Greg. “Afterword”. In: Op. Cit., p. 47.

*Proud Mary* (da cantora Tina Turner) e *Never Can Say Goodbye* (do grupo Jackson 5), estando Cher e todos os convidados vestidos com roupas brancas com lantejoulas e acessórios prateados; Elton usou um paletó e uma cartola também brancos em harmonia com o cenário, este repleto por bolas de assopro na mesma cor que davam um ar de gigantescas nuvens planando em torno dos convidados. Uma áurea *glam* circundou o episódio: isso possivelmente fez com que a versão de Elton para a música dos Beatles se mantivesse nos primeiros lugares das paradas norte-americanas por mais algumas semanas.<sup>80</sup>

Quanto ao filme *Tommy*, o pianista interpretou a personagem *The Champ* (“O Campeão”), contracenando com Roger Daltrey (vocalista da banda *The Who* que interpretou o papel principal). O musical conta a história do jovem Tommy Walker, que nasceu no primeiro dia após o término da II Guerra Mundial e desfrutava de uma vida de classe média alta em Londres. Na guerra, seu pai, o Capitão Walker, piloto da RAF (tal como o pai de Reg Dwight), tem seu monopiloto alvejado pela ofensiva alemã e cai em direção ao campo de batalha; sua aeronave explode e ele é dado como morto.

Sua esposa, Nora Walker, pensando que o marido estivesse mesmo morto, se casa com Frank Hobbs e eles passam a constituir uma nova família. Certa noite, seis anos depois, no entanto, o pai de Tommy retorna para casa, com o lado esquerdo da face deformado, para rever sua esposa e conhecer o filho; ele entra no quarto da criança e carinhosamente toca seu rosto. Para não acordá-lo, o Capitão Walker sai sorrateiro do aposento do menino em direção ao que já havia sido seu: ele se depara com a esposa e o novo marido deitados em sua cama e grita rancorosamente com ambos, acordando-os; repentinamente, Hobbs acerta-o mortalmente no pescoço com um abajur, matando-o. Tommy presencia toda a cena e, para que o caso fosse abafado, passa a ser repreendido pela mãe e pelo padrasto que dizem constantemente ao garoto que ele não *viu*, não *ouviu* nem *nunca dirá* nada a ninguém sobre o acontecido; transtornado, ele gradativamente aprende a ser *cego*, *surdo* e *mudo* e a viver um mundo próprio de isolamento e solidão...

O garoto carrega consigo o trauma da morte do pai: não vê, não ouve, não fala. Com a displicência e a negligência de Nora e Frank, ele cresce num mundo sem grandes perspectivas e sem a chance de se recuperar de seus problemas ou mesmo de conseguir se estabelecer em um emprego; não consegue viver por si só e vive sempre na dependência dos dois. Passa por uma série de provações, desde sua primeira experiência

---

<sup>80</sup> BEGO, Mark. “Captain Fantastic & The Pinball Wizard”. In: Op. Cit., p. 153.

sexual com uma prostituta viciada (a cantora Tina Turner deu vida a esta personagem) e a alucinação por ter experimentado drogas com ela, passando ainda pelos maus-tratos do sádico e lunático primo Kevin (interpretado por Paul Nicholas), até ser molestado e violentado pelo tio Ernie (vivido pelo baterista Keith Moon).

Tommy vivia como um zumbi: não fazia nada, não tinha amigos, parecia uma entidade catatônica; até que um belo dia, ele se encanta com um grande espelho redondo que havia na sala de sua casa. Ele fita seu reflexo constantemente até que tem uma visão de si mesmo, saindo pela porta da casa e indo direto para o desconhecido: vai sozinho para um ferro-velho e começa a escalar uma pilha de carros, vendo sua própria imagem lhe convidando a continuar. De repente, ele desperta da alucinação e volta a entender que é cego, surdo e mudo, e começa a tropeçar por entre eletrodomésticos quebrados e sem uso; literalmente uma luz no fim do túnel o salva: uma máquina de fliperama refletindo um brilho intenso passa a guiá-lo até sua direção e ele a opera como se sempre soubesse fazê-lo. Sua família, dando conta de sua ausência, vai a seu encontro e, ao encontrá-lo, o leva de volta para casa.

De volta ao lar, Hobbs descobre a habilidade do enteado e passa a investir em campeonatos de fliperama: o jovem vence todas as partidas, ganha muito dinheiro e rapidamente fica *famoso*. É aí que Elton John entra em cena. Para que Tommy consolidasse sua glória, fazia-se necessário derrotar a personagem do pianista, o “campeão” do fliperama (*The Champ*). A disputa foi marcada e John interpretou seu tema, *Pinball Wizard* (“Mago do Fliperama”):

*Ever since I was a young boy I played the silver ball*  
(Desde que eu era um garoto eu jogava com a bola prateada)  
*From Soho down to Brighton I must have played them all*  
(De Soho até Brighton já joguei em todos esse lugares)  
*But I ain't seen nothing like him in any amusement hall*  
(Mas eu nunca vi ninguém como ele em nenhum salão de jogos)  
*That deaf, dumb and blind kid sure plays a mean pinball*  
(Esse garoto cego, surdo e mudo certamente joga muito fliperama)

*He stands like a statue, becomes part of the machine*  
(Ele se posta como uma estátua, torna-se parte da máquina)  
*Feeling all the bumpers, always playing clean*  
(Sente todas as batidas, sempre joga limpo)  
*He plays by intuition, the digit counters fall*  
(Ele joga por intuição, os marcadores quebram)  
*That deaf, dumb and blind kid sure plays a mean pinball*  
(Esse garoto cego, surdo e mudo certamente joga muito fliperama)

*He's a pinball wizard, there has to be a twist*

(Ele é um mago do fliperama, deve haver algum truque)

*A pinball wizard's got such a supple wrist*

(Um mago do fliperama tem um pulso tão ágil)

*How do you think he does it? I don't know*

(Como você acha que ele consegue? Eu não sei)

*What makes him so good?*

(O que faz dele tão bom?)

*He ain't got no distractions, can't hear no buzzes and bells*

(Ele nunca fica distraído, não pode ouvir os zumbidos e os sinos)

*Don't see lights a-flashing, he plays by sense of smell*

(Não vê as luzes piscantes, ele joga pelo sentido do olfato)

*Always has a replay, never tilts at all*

(Sempre tem um replay, nunca leva um tombo)

*That deaf, dumb and blind kid sure plays a mean pinball*

(Esse garoto cego, surdo e mudo certamente joga muito fliperama)

*He can't beat me now I've always been the champ*

(Ele não pode me derrotar agora eu sempre fui o campeão)

*I know every trick, no freak's gonna beat my hand*

(Conheço cada truque, nenhum retardado vai abater minha mão)

*Even on my usual table, he can beat the best*

(Até em minha mesa favorita, ele consegue ser melhor)

*His disciples lean him in and he just does the rest*

(Seus discípulos o acompanham e ele faz o resto)

*He's got crazy flipper fingers, I've never seen him fall*

(Ele tem fortes dedos enlouquecidos, eu nunca o vi perder)

*That deaf, dumb and blind kid sure plays a mean pinball*

(Esse garoto cego, surdo e mudo certamente joga muito fliperama)

*He's a pinball wizard, there has to be a twist*

(Ele é um mago do fliperama, deve haver algum truque)

*A pinball wizard's got such a supple wrist*

(Um mago do fliperama tem um pulso tão ágil)

*He's a pinball wizard, he's scored a trillion more*

(Ele é um mago do fliperama, ele marcou mais de um trilhão)

*A pinball wizard, the world's new pinball lord*

(Um mago do fliperama, o mais novo lorde mundial do fliperama)

*He's scoring more, he's scoring more...*

(Ele está marcando mais, ele está marcando mais...)

*I thought I was the Bally table king*

(Eu pensei que fosse o rei da mesa Bally)

*But I just handed my pinball crown to him, to him, to him!*

(Mas eu acabo de entregar minha coroa do fliperama para ele, para ele, para ele!)

É engraçado ver Elton John cantando esta canção: se ele já vinha sendo desenhado como o “rockstar da década”, vê-lo interpretar “O Campeão” que é derrotado por um jovem cego, surdo e mudo parece algo muito jocoso e divertido. A participação do pianista, bem como o filme em si, parece uma paródia do *sistema do*

*estrelato* e da fama como um *modo de vida*: Elton usa uma roupa colorida recoberta por *glitter*. Sua camisa, listrada verticalmente, em tons azuis, verdes e vermelhos combinava com uma touca de lã enfeitada com uma grande bola prateada que usava em sua cabeça; ele usou ainda gigantes óculos de *strass* e um par de botas que foi visto, na época, como “o mais alto do mundo” (“world’s largest pair of boots”)<sup>81</sup>. “O Campeão” deveria estar nas alturas e seu par de calçados foi a melhor maneira de promover isso; de ego inflado e confiança estratosférica, ele pensou que ninguém poderia derrotá-lo, já que “eu sempre fui o campeão” e que, por conhecer “cada truque”, seria invencível. No entanto, Tommy o derrota e “O Campeão” cai ante o mais novo “lorde do fliperama”, sendo vaiado e jogado para fora do palco pela platéia insandecida que idolatrava o jovem cego, surdo e mudo como um herói.



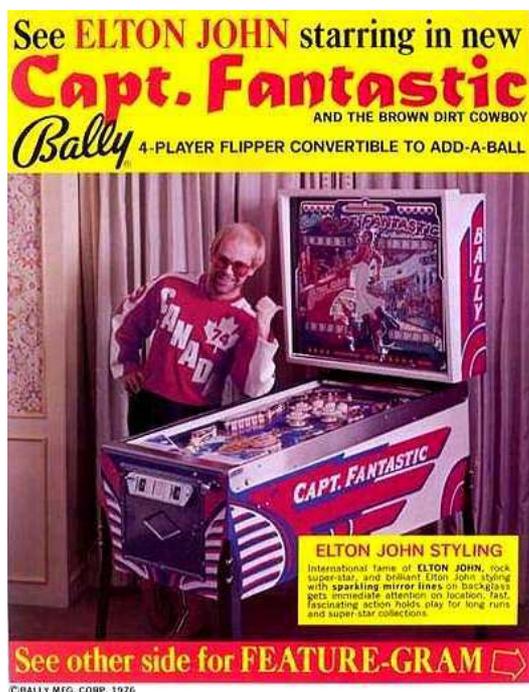
**Imagem:** Cena do filme *Tommy* no qual Elton John interpreta a personagem *The Champ* (“O Campeão”). Notem o gigante par de botas e a roupa colorida utilizados pelo músico.

Participar desse filme-musical significou para Elton John uma grande exposição visual: após sua aparição, todos os shows que fez no ano de 1975 ficaram esgotados, o que apenas contribuía para o alargamento de suas contas bancárias, já que, além dos

<sup>81</sup> JASPER, Tony & TATHAM, Dick. “The Elton John Story”. In: Op. Cit., p. 36.

concertos lotados, muitos dos fãs iam para tais apresentações com óculos semelhantes aos usados pelo cantor. Para essas pessoas, portanto, utilizar roupas exageradamente coloridas e óculos enormes com detalhes brilhosos parecia algo entusiasmante, divertido e confortavelmente *engraçado*.

Nesse ínterim, a empresa de jogos e fliperamas *Bally*, mencionada na canção *Pinball Wizard*, se convenceu de que Elton John seria um “rei da mesa Bally” e criou duas mesas de fliperama inspiradas tanto na temática do filme quanto na imagem do músico. Mercadologicamente se fazendo valer da exposição do cantor e do sucesso comercial de seu álbum e do filme, a empresa lançou duas versões do jogo: uma para *arcades* e *cassinos* e outra especificamente para o consumo familiar: em 1976 e 77, respectivamente, *Capt. Fantastic And The Brown Dirt Cowboy* e *Elton John Captain Fantastic* passaram a introjetar ainda mais no cotidiano europeu e norte-americano, sobretudo neste último, a imagem do músico como um “símbolo” de uma cultura da celebridade. Presente em cassinos, em parques de diversões, em salões de jogos, nos lares: Elton John era consumido e *superexposto* de diversas maneiras.



**Imagem:** Cartazes de divulgação das duas máquinas de fliperama mencionadas. A primeira, à esquerda, (de 1976) foi inspirada tanto na imagem do músico quanto na temática do filme *Tommy*; a segunda, à direita, (de 1977) foi elaborada a partir da ilustração e da temática que compôs a capa do álbum *Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy*. Ambas enfatizam a fama do cantor e oferecem ao consumidor a “grande oportunidade” de comprar uma máquina de fliperama de um

“gigante do rock”. **Fonte:** *The Internet Pinball Database Website*. **Disponível em:**

<http://www.ipdb.org/machine.cgi?gid=438>. **Acesso em:** 15 / 02 / 2009.

Já o modo *fonográfico* de exposição da imagem do músico pode ser entendido a partir da idéia edificada na época de que ele teria representado de dois a três por cento de todas as vendas de discos no mundo em meados da década de 1970. O álbum *Captain Fantastic...* foi o grande estopim dessa percepção: em 7 de Julho de 1975, a revista *Billboard* anunciara que o disco se tornou o primeiro álbum da história do mercado fonográfico norte-americano a estreiar nas paradas de sucesso diretamente em primeiro lugar; mais de um milhão de cópias vendidas apenas no dia de lançamento.<sup>82</sup> Nem Beatles, nem Rolling Stones, Led Zeppelin, James Brown ou mesmo Elvis Presley tinham conseguido vender tanto em um único dia. Suas vendas desenfreadas podem ser entendidas como uma justificativa para que tanta exposição fosse enredada. Além deste disco, outras gravações se destacaram em 1975: os já mencionados *singles* das canções *Lucy In The Sky With Diamonds* e *Philadelphia Freedom* chegaram ambos ao primeiro lugar das paradas, o primeiro ficando no *Top 10* entre Dezembro de 1974 e Fevereiro de 75 e o segundo entre Março e Maio; em Janeiro, o álbum *Empty Sky* seria finalmente lançado nos Estados Unidos, vendendo mais de um milhão de cópias e chegando ao sexto lugar; o *single* de *Someone Saved My Life Tonight* chegaria à quarta posição das paradas; o álbum seguinte, *Rock Of The Westies*, no mesmo ano, repetiria o feito do álbum autobiográfico, tornando-se o segundo a alcançar a marca de um milhão de cópias vendidas no dia de estréia. Um dos *singles* retirados deste último disco, *Island Girl*, também foi primeiro lugar.<sup>83</sup>



Capa do álbum *Rock Of The Westies*

1. *Medley (Yell Help, Wednesday Night, Ugly)*
2. *Dan Dare (Pilot Of The Future)*
3. *Island Girl*
4. *Grow Some Funk Of Your Own*
5. *I Feel Like A Bullet (In The Gun Of Robert Ford)*
6. *Street Kids*
7. *Hard Luck Story*
8. *Feed Me*
9. *Billy Bones And The White Bird*

<sup>82</sup> BILLBOARD Magazine, June 7th, 1975. Cf. BEGO, Mark. "Captain Fantastic & The Pinball Wizard". In: Op. Cit., p. 164.

<sup>83</sup> TURANO, James. *Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy Deluxe Edition Booklet*. Universal Music, Mercury Records, 2005.

Outros dois acontecimentos sugerem a *exposição* fonográfica da imagem do cantor: o primeiro diz respeito aos dois shows realizados por ele no *Dodger's Stadium*, em Los Angeles nos dias 25 e 26 de Outubro: os concertos, diz Mark Bego, “foram não apenas massivamente bem sucedidos por si próprios, mas eles foram os primeiros concertos de rock realizados naquele local desde o dos Beatles em 1966” (“were not only massively successful in their own right, but they were the first rock concerts held at that venue since The Beatles in 1966”).<sup>84</sup> Shows de *rock* estavam proibidos no estádio desse time de beisebol (um dos mais populares dos Estados Unidos) porque na ocasião em que a banda de Liverpool se apresentou por lá houve uma série de tumultos e problemas com o público que levou os administradores do local a optarem pela proibição de qualquer evento que não fosse esportivo. John Reid e o agenciador de eventos Howard Rose entraram em contato no mês de Abril com Al Campanis, então gerente administrativo, e posteriormente com o presidente esportivo do clube, Peter O'Malley, para fechar as negociações do contrato; depois de muita conversa, Reid e Rose garantiram que “o público típico de Elton John era qualquer coisa menos violento e que iriam ser dois shows que continham várias baladas lentas, durante as quais seus fãs normalmente sentavam quietos e ouviam, ao invés de arrancar a grama do estádio” (“Elton John's typical audience was anything but unruly and that it would be two shows that contained several slow ballads, during which his fans typically sat still and listened, instead of tearing up the stadium”).<sup>85</sup>

Ao invés de “recheado de baladas”, no entanto, os dois shows apresentaram um misto entre canções mais lentas como *Your Song*, *Don't Let The Sun Go Down On Me*, *Someone Saved My Life Tonight* e *I Need You To Turn To*, até *rocks* mais enérgicos como *Saturday Night's Alright For Fighting*, *Burn Down The Mission*, *The Bitch Is Back* e *Pinball Wizard*. Para um público de mais de 120 mil pessoas, somando-se os dois dias, Elton John se viu e se projetou como o artista do topo da indústria fonográfica: apresentando-se com uma réplica do uniforme do time, enfeitada com lantejoulas e *glitter*, sua camisa tinha estampado nas costas o número 1, o que tentou simbolizar seu sucesso comercial. Não só a mídia construía essa idéia como o próprio passava a acreditar naquilo. Disse ele: “foi um grande show. Muito grande. Poucas pessoas faziam shows ao ar livre naquela época, mas fizemos dois dias de show e

---

<sup>84</sup> Cf. BEGO, Mark. “Captain Fantastic & The Pinball Wizard”. In: Op. Cit., p. 173.

<sup>85</sup> Ibidem, p. 174.

conseguimos. De modo geral, tivemos êxito em grandes shows. Tinha de ser bom. Como artista, você precisa dessa capacidade de ter êxito”.<sup>86</sup>



**Imagem:** Convencido de sua fama estratosférica, Elton John vislumbra a multidão que o assistia e lotava as dependências do *Dodger's Stadium* em Los Angeles no mês de Outubro de 1975. As duas apresentações nesse estádio são dois dos acontecimentos mais lembrados da longa carreira profissional do pianista. **Fonte:** *Elton John Italy Website*. **Disponíveis em:** <http://www.eltonjohnitaly.com/foto-anni70.html>. **Acesso em:** 02 / 09 / 2008.

O segundo acontecimento a sugerir a *exposição* de Elton John através da via fonográfica foi a condecoração por ele recebida em 21 de Novembro daquele ano: o cantor teve seu nome gravado na “Calçada da Fama” da *Hollywood Boulevard*, em frente ao teatro chinês *Grauman's Chinese Theater*. Entre seis e sete mil pessoas se dirigiram à cerimônia que contou com a presença de políticos locais: “havia uma multidão de fãs tamanha que a Hollywood Boulevard teve que ser temporariamente fechada” (“there was such a throng of fans that Hollywood Boulevard had to be temporarily closed”).<sup>87</sup> Vestido com uma roupa verde coberta por estrelas douradas com nomes de pessoas famosas que já possuíam suas próprias estrelas na Calçada da Fama, John entrou na cerimônia em um carro de golfe estilizado com seu nome e duas estrelas

<sup>86</sup> UNIVERSAL Music Group International. *Two Rooms: celebrating the songs of Elton John and Bernie Taupin*. Universal Music Ltda. Rio de Janeiro, Brasil, 2005. 1 disco de vídeo digital (DVD) (124 min.).

<sup>87</sup> BEGO, Mark. “Captain Fantastic & The Pinball Wizard”. In: Op. Cit., p. 175.

gigantes como seus para-brisas, semelhantes aos óculos que o cantor usou no evento. A partir de então, 21 de Novembro se tornou o “dia de Elton John” (“Elton John Day”) no calendário oficial do estado da Califórnia.

Espetacularizando a si mesmo e tendo sua imagem maximizada pela imprensa, o cantor experimentou os pilares mais altos da vivência da fama como um *modo de vida* em meados da década de 1970; tudo parecia um sonho. Mas, pergunta-se, “como é contemplar-se, exposto em uma infinidade de fotografias, cartazes, entrevistas, imagens televisivas? Como é estar em uma sala de espelhos?”<sup>88</sup>. Elton parece ter se esquecido de si mesmo e dos outros à sua volta: viveu tanto a personagem midiática que parecia planar flutuando próximo aos céus; como Ícaro, ele foi de encontro ao Sol, à altura máxima, e de repente caiu porque suas asas não suportaram o peso do seu corpo. Caiu no mar e lá ficou boiando por um bom tempo...

### **The Brown Dirt Cowboy: uma crítica à fama como *modo de vida***

A fama como modo de vida parece, apesar de suas recompensas, exigir um preço muito alto. No álbum, Taupin e John construíram personagens ficticiais (e representativos) para eles mesmos: Elton, o estranho *Capitão Fantástico* do rock que atrai platéias e vive a fantasia do/no mundo da música e da fama e Bernie, o *Pardo Cowboy Empoeirado* que saiu de uma pequena cidade do norte da Inglaterra, com poucas perspectivas de sucesso, para escrever letras de músicas populares que tratariam dos mais diversos temas. Essa invenção de indumentárias foi possível, dentre outras coisas, por duas condições básicas de possibilidade: i) a vontade de Taupin em elaborar personagens fictícias, sustentada por seu gosto em ler histórias de ficção científica, e pô-las em seus escritos; ii) uma tendência da época com a qual os *rockstars* fariam sucesso elaborando personagens teatrais para vivenciá-los em *palco*, a exemplo do semi-alienígena *Ziggy Stardust* de David Bowie, da bruxa medieval encarnada pelo cantor Alice Cooper, do guerreiro escocês interpretado por Rod Stewart e do transformista vivido na/a partir da música de Lou Reed. Viver essas personagens era justificar a encenação da fama como uma questão do olhar: retirado do anonimato, o sujeito é observado por todos, mas não pode perceber ninguém, nem a si mesmo, já que o que ele

---

<sup>88</sup> COELHO, Maria Claudia. “Narciso na Sala de Espelhos”. In: Op. Cit., p. 121.

vê na televisão, nas páginas das revistas, nos jornais, nos livros é outro sujeito, distante, diferente, às vezes irreconhecível; “a experiência da fama radicaliza, nesse contexto, a hierarquização como envergadura de máscaras sociais, constitutivas da *pessoa*: o rosto do sujeito famoso é também sua máscara”.<sup>89</sup> Esses músicos viveram pessoas que não necessariamente correspondiam ao que eles entendiam de si mesmos e, no caso de Elton John, vários problemas foram se acumulando. Quando a máscara cai é difícil pô-la de volta no lugar.

Viver com a fama por perto afetou a privacidade do cantor e de Taupin de uma maneira bastante conflitante. Elton John dizia se sentir um “vazio sentimental”, já que era “amado” por milhões de pessoas, mas não podia chegar perto de muita gente, não tinha ninguém para amá-lo e formar uma relação firme. Em entrevista cedida à Revista *Rolling Stone*, em Outubro de 1976, disse ele:

Eu vou para casa e caio de amor por meu vinil... Eu acho que tenho uma certa quantidade de amor e afeto, até onde o “afeto” vá. Vêm dos amigos e conhecidos. Minha vida sexual? Um... Eu não encontrei ninguém com quem eu quisesse ter um grande relacionamento. É estranho que eu não tenha encontrado. Eu sei que todo mundo deveria ter certa dose de sexo, e eu tenho, mas é isso, e eu gostaria desesperadamente de ter uma paixão. Eu anseio por ser amado. Essa é a parte de minha vida que eu quero que fique comigo nos próximos dois ou três anos e é sinceramente por essa causa que estou deixando as excursões. Minha vida nos últimos seis anos tem sido um filme da Disney e *agora* eu tenho que ter uma *pessoa* em minha vida. Eu tenho que – Deixe-me ser brutalmente honesto sobre mim. Eu fico deprimido muito facilmente. Fico muito mal humorado. Eu não acho que alguém conheça meu eu real. Eu acho que nem eu conheça.

E não sei o que eu quero ser exatamente. Eu simplesmente estou atravessando uma fase onde *qualquer* sinal de afeto seria bem vindo em um nível sexual. Eu preferiria eventualmente me apaixonar por uma mulher porque penso que provavelmente uma mulher dure mais tempo do que um homem. Mas eu realmente não sei. Eu nunca falei sobre isto antes. Ha, ha. Mas eu não vou desligar o gravador. Eu não encontrei ninguém com quem eu quisesse me estabelecer – de qualquer sexo.

(“I go home and fall in love with my vinyl... I suppose I have a certain amount of love and affection as far as ‘affection’ goes. From friends and stuff. My sexual life? Um, I haven’t met anybody I would like to have any big scenes with. It’s strange that I haven’t. I know everyone should have a certain amount of sex, and I do, but that’s it, and I desperately would like to have an affair. I crave to be loved. That’s the part of my life I want to have come together in the next two or three years and it’s partly why I’m quitting the road. My life in the last six years has been a Disney film and *now* I have to have a *person* in my life. I have to – Let me be brutally honest about myself. I get depressed easily. Very bad moods. I don’t think anyone knows the real me. I don’t even think I do.

I don’t know what I want to be exactly. I’m just going through a stage where *any* sign of affection would be welcome on a sexual level. I’d rather fall in love with a woman eventually because I think a woman probably lasts much longer than a man. But I really don’t know. I’ve never talked about this

---

<sup>89</sup> COELHO, Maria Claudia. “Sobre Olhares que se Evitam – Parte 2”. In: Op. Cit., p. 101.

before. Ha, ha. But I'm not going to turn off the tape. I haven't met anybody that I would like to settle down with – of either sex”).

Cliff Jahr, o jornalista que o entrevistava, interrompeu e perguntou: “você é bissexual?” (“you're bisexual?”). Daí Elton respondeu:

Não há nada de errado em ir para a cama com alguém de seu próprio sexo. Eu acho que todo mundo é bissexual em certo grau. Eu não acho que seja somente eu. Não é uma coisa ruim de ser. Eu penso que você é bissexual. Eu penso que todo mundo é (“There's nothing wrong with going to bed with somebody of your own sex. I think everybody's bisexual to a certain degree. I don't think it's just me. It's not a bad thing to be. I think you're bisexual. I think everybody is”).

Estas confissões pareciam partir de uma pessoa um tanto amargurada que vivia com indivíduos que passavam pela vida dele como “poeira ao vento”, sem sentimento, sem afeto, muitas vezes a partir de interesses financeiros. Nos seis anos citados seus grandes amigos eram apenas Bernie Taupin, as pessoas de sua banda, seu produtor Gus Dudgeon, além de alguns colegas famosos como John Lennon, Ringo Starr, Rod Stewart e Alice Cooper. Mas todos estavam distantes: quanto mais a fortuna do cantor era elevada, mais sua solidão parecia aumentar.

Elton John ganhava rios de dinheiro nos Estados Unidos, já que a grande parte dos *royalties* aos quais tinha direito era proveniente desse país. Por ser britânico (e como morava em Londres), no entanto, estava pagando o imposto de renda tanto na Inglaterra quanto naquele país; acumulando em torno de *oito milhões de dólares* apenas do bolso dos norte-americanos, ele poderia escolher entre duas alternativas para diminuir seus gastos com tributos: ou ampliava seu tempo de estadia nos hotéis caros e luxuosos de Los Angeles e Nova York ou comprava uma residência permanente no país. Optou pela segunda alternativa a pedido de seu empresário John Reid e foi morar em uma mansão em *Benedict Canyon*, no município de Beverly Hills. A residência era enorme e já tinha sido lar de algumas pessoas de renome, como o ator John Gilbert e o casal Jennifer Jones (atriz) e David Selznick (produtor cinematográfico). “Era uma casa de um milhão de dólares de design Mourisco. Apesar de ter um passado resplendoroso, a casa tinha uma vista obscuramente reclusa, e as paredes eram alinhadas em painéis de madeira muito sérios” (“It was a million-dollar home of a Moorish design. Although it

had a glittering past, the house had a darkly secluded look to it, and the walls were lined in very staid wooden paneling”).<sup>90</sup>

Estabelecer moradia numa residência como aquela, caso morassem algumas ou várias pessoas, poderia ser algo bastante confortável, agradável. Mas morar *sozinho*, apenas com uma visita semanal de funcionários e as eventuais vindas de John Reid não devia ser algo muito agradável; a riqueza estava ali, o conforto também, mas o calor humano não. “Eu vou para casa e caio de amor por meu vinil” não foi uma afirmação metafórica: Taupin não morava muito distante, mas vivia em outra cidade da Califórnia, San Diego; os membros da banda moravam na Inglaterra e só vinham para os Estados Unidos quando das sessões de gravação no Rancho *Caribou*; o único vizinho próximo que Elton tinha era o cantor Alice Cooper que, atarefado com suas próprias excursões, nem sempre estava em casa; já Reid, que além de empresário era o *affair* de Elton, vivia viajando a negócios e não dividia o tanto de seu tempo que poderia com o pianista: os dois nunca chegaram a assumir ou mesmo a oficializar seu relacionamento (já que Reid dizia ser “ruim” para os negócios) e aquilo fazia com que o músico não se sentisse nada confortável.

O desabafo na revista *Rolling Stone* parece ter sido muito mais um modo de dizer que seu relacionamento com Reid não o estava agradando, já que vivia escondido, fechado, sozinho. O empresário pensava mais nos negócios e no dinheiro que a fama do cantor estava proporcionando do que propriamente nos seus sentimentos pelo músico. Um acontecimento justifica esta idéia: no mês de Maio de 75, quando do lançamento do *Captain Fantastic...*, Reid marcou uma audição festiva do disco para a imprensa de Los Angeles nos estúdios da *Universal Pictures*. Elton não compareceu para ver a platéia de 60 executivos e jornalistas que assistiram a um *slide-show* com imagens do álbum e suas canções no som de fundo. Após o *lado A* ser tocado, o equipamento de som falhou e Reid atacou a pessoa responsável pela condução da maquinaria. Resultado: Reid não só se importava mais com a promoção da *personagem* Elton John, a ponto de se enfurecer daquela maneira, como também se esquecia de se preocupar com a companhia e os sentimentos do namorado.

Elton, por sua vez, ignorava esses problemas e tentava esquecê-los dedicando-se quase que interinamente à música, às drogas e ao álcool: “o sucesso comercial e de crítica dos shows foi obscurecido por problemas pessoais. O crescente desencantamento

---

<sup>90</sup> BEGO, Mark. “Captain Fantastic & The Pinball Wizard”. In: Op. Cit., p. 175.

com turnês exaustivas levaram o pianista a uma profunda depressão”<sup>91</sup> que culminou em outra tentativa de suicídio; após os shows no *Dodgers Stadium*, em Novembro, toda a família do cantor, incluindo a mãe, o padrasto, a avó que o colocou para tocar piano aos três anos, os músicos da banda, a amiga Billie Jean King, a cantora Kiki Dee, Bernie e a esposa e o próprio John Reid foram para sua casa no *Benedict Canyon* festejar o sucesso das apresentações. Todos bebiam, comiam, se divertiam; de uma hora para outra, Elton resolve pegar um punhado de pílulas para dormir, tomando-as, e se atira na piscina. Resgatado pelos amigos, ele parecia mais pedir para ser salvo de algo do que mesmo ter tentado um suicídio bem sucedido. Tomado pelo vício em cocaína, que duraria mais de quinze anos adiante, ele sentiu naquele entorpecente uma saída para seus problemas. O pianista vivia em Los Angeles e a cocaína era a grande novidade do momento “e ela teve um efeito incrível em Elton John por causa de seu caráter obsessivo e compulsivo. Ele entrou com tudo na droga e se viciou muito rapidamente”.<sup>92</sup>

Já se sentindo nesse impasse, mergulhando em um mundo de solidão, o cantor já tinha dito que era “muito frio com as pessoas” (“very cold with people”) e “que tinha os mesmos amigos de seis anos atrás” (“still got the same friends I had six years ago”), pois geralmente “novos amigos acham que sou bom por conta de um Rolls-Royce” (“new friends think I’m good for a Rolls-Royce”).<sup>93</sup> Elton sentia desconfiança de todas as pessoas que tentavam se aproximar dele porque vivia num mundo recoberto por dúvidas e medo: sentir segurança por alguém *novo* não estava em sua capacidade perceptiva entre 1975-76.

Já Bernie Taupin estava casado com Maxine Fielbeman e tinha passado pouco mais de cinco anos com ela. Mas o sucesso repentino e constante o deixavam preocupado. Sua relação com Elton também não estava boa, já que o cantor parecia estar com o ego muito inflado desde que tinha alcançado tais níveis de fama e sucesso, o que fazia com que ele deixasse o amigo de lado. Desse modo, Bernie considerava o início da carreira como a época da “inocência” e o auge da carreira como a fase em que os “cães estão na cozinha” para lhe atormentar. A poesia *Dogs In The Kitchen* (“Cães Na Cozinha”) simboliza o auge comercial e a crise na vida privada de ambos,

---

<sup>91</sup> RAVENSCROFT, Alan. *Someone Like Me*. Inglaterra: Bob Franklin, 2007. Eagle Media Production. Brasil, 2007. 1 disco de vídeo digital (DVD) (100 min.).

<sup>92</sup> Idem.

<sup>93</sup> PLAYBOY Magazine, January of 1976. Interview by David Standish & Eugenie Ross-Leming. Apud. MACLAUCHLAN, Paul. “1976”. In: Op. Cit., 2005.

mencionando quais os tipos sociais que viveriam na indústria fonográfica e que estariam constantemente rodeando seu cotidiano:

*All our innocence gave way to lust as the peacock spread its fan*  
(Toda nossa inocência deu passagem à luxúria assim como o pavão estende sua cauda)  
*And they taught us how to crack the whip while the business men got tanned*  
(E eles nos ensinaram como evitar as açoitadas enquanto os empresários se bronzeavam)  
*In the months that passed by the agents cried and the flunkies all got paid*  
(Nos meses que se passaram os agentes choraram e todos os lacaios foram pagos)  
*While the fortune seekers pale limp wrists, showered us with bright bouquets*  
(Enquanto os caça-fortunas limpavam pulsos com cautela, lavaram-nos com buquês brilhosos)  
*Like soldiers on the road to battle, poor boys fight to stay alive*  
(Como soldados indo para os campos de batalha, pobres garotos lutam para continuarem vivos)  
*Take a roller coaster or the wheel of fortune,*  
(Ande na montanha-russa ou na roda da fortuna)  
*Just be sure that you can land it on the other side*  
(Só se assegure de pisar em terra firme lá do outro lado)

*Uncage us where restless, snarled the dogs in the kitchen*  
(Liberte-nos de onde, incansáveis, rosnamos para os cães na cozinha)  
*Howling in the heatwave, riding all the bitchin' ladies*  
(Uivando numa onda de calor, cavalgando todas as damas devassas)  
*Who got the first bite in on the greasy bone, take my advice kid*  
(Quem der a primeira mordida no osso gorduroso, aceite meu conselho criança)  
*Tear off the white meat, leave them the fat back at home*  
(Arranque a carne branca, deixe a gordura atrás da casa para eles)

*Empty eyed souls with expense accounts*  
(Almas de olhos vazios com vastas contas bancárias)  
*Take a luncheon eating humble pie*  
(Aceitam um lanchinho comendo uma torta singela)  
*While the vultures belch in their swivel chairs and the vampires all wear ties*  
(Enquanto os abutres arrotam em suas cadeiras giratórias e todos os vampiros usam gravatas)  
*From the lips of a sweet young starlet amber eyes and sex appeal*  
(Dos lábios de uma jovem e doce atriz revelação de olhos cor âmbar e sedução sexual)  
*Or a swan song sung by some finger snapping kid*  
(Ou uma canção de cisne entoada por um garoto estalando os dedos)  
*In a cummerbund and Cuban heels*  
(Em um traje esquisito e sapatos cubanos)  
*Though the team survived the glass house cracked*  
(Embora a dupla tenha sobrevivido, a casa de vidro rachou)  
*And the martyrs all got stoned*  
(E os mártires foram todos apedrejados)  
*But a friend outside slipped a file in*  
(Mas um amigo do lado de fora nos passou uma mensagem)  
*While the jailer slept at home*  
(Enquanto o carcereiro dormia em casa)

O mundo de Bernie e a “inocência” dos primeiros anos de amizade estavam em “perigo” e a fama que alcançaram era o motivo maior para isso: “*Almas de olhos vazios com vastas contas bancárias / Aceitam um lanchinho comendo uma torta singela /*

*Enquanto os abutres arrotam em suas cadeiras giratórias e todos os vampiros usam gravatas*". Bernie se viu, tanto entre 67-69 quanto em 75, cercado por pessoas "maléficas" que queriam se aproveitar de sua juventude e de seu talento para fazer muito dinheiro. Se ele admirava o modo rural de vida, ao se deparar com as mazelas da ganância e da indústria, sua vontade era a de voltar para a vida "tranqüila" do campo. Mas voltar significaria se afastar de Elton, perder a amizade, e ainda se desfazer da chance de progredir financeiramente. Ele idealizou o campo de um modo muito intenso e, como diria o *sociólogo* Raymond Williams<sup>94</sup>, essa idéia faz parte de uma imagem construída historicamente para o campo como um lugar próprio de pessoas rústicas e fortes, ao mesmo tempo em que são serenas, sorridentes e "pacatas". Williams afirmou que, apesar de suas paisagens repletas por costumes não tão rápidos quanto aqueles das cidades, o campo passa por muitas transformações históricas e sociais, além de influências culturais que não o limitam ao "arcaico" semblante das tradições. Para Bernie Taupin não foi bem assim: ele era, entre 1969-70, um rapaz de quase vinte anos, com pouco tempo de vida urbana, que via no campo um escape para os problemas e as exigências urbanas (aparentemente maiores, mais avançadas e rápidas do que as campesinas). Para ele, apenas essa vida "tranqüila" poderia livrá-lo dos cães, dos abutres, dos vampiros, dos vermes, das sanguessugas e dos lobos que o cercavam no mundo fonográfico. Valéria Santana fez uma interessante leitura dessa condição, considerando as metáforas sugeridas, já que, para ela, a poesia de abertura do álbum demonstraria tal mundo como um

espaço onde se desenvolve uma batalha cultural entre o processo criativo e os interesses dos homens de negócio (os vampiros de gravata), entre a cultura popular e a mediocridade. Os músicos, no centro desse processo, lutam por sua própria sobrevivência e estão submetidos a constantes pressões, mas demonstram a capacidade de atuar como sujeitos históricos, na medida em que procuram desesperadamente manter o domínio sobre o processo criativo e a fidelidade a suas próprias concepções. A perda da inocência é associada ao mesmo tempo com a exploração e a sedução exercida pela indústria musical, com a falta de escrúpulos dos empresários do rock e a transformação de ideais em luxúria pelos milhões de dólares da indústria musical; e finalmente com a morte precoce de vários ídolos do rock (Brian Jones, Jimi Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison, entre outros): embora o time sobrevivesse (Elton e Bernie), a casa de vidro (a contracultura) se partiu, e os mártires (os ídolos do rock) foram todos punidos, vítimas de um estilo de vida fadado à morte precoce como forma de recusa à hipocrisia e conservadorismo da cultura ocidental.<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> WILLIAMS, Raymond. "Campo e Cidade". In: *O Campo e a Cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.p. 11-20.

<sup>95</sup> SANTANA, Valéria de Castro. "Rock 'n' Roll Man: Elton John". In: *Op. Cit.*, p. 72.

A leitura de Santana se conecta com uma das pretensões do disco: demonstrar, a partir de sua capa, um amontoado de personagens que se digladiam, ou pelo menos que ameaçam fazê-lo. Figuras tomadas por praticamente todos os pecados capitais: a ganância, a avareza, a inveja, a vaidade, a ira; a esfera que estaria protegendo Bernie destes pecados representa justamente a vida ideal e feliz do campo que ele tanto almejou; já o porco com uma chave de ouro na mão, desenhado ao lado direito da esfera do letrista, parece ser a figura maior dos empresários da indústria fonográfica que se preocupam apenas com o lucro, o benefício próprio e o bem-estar pessoal. Por isso, “*toda nossa inocência deu passagem à luxúria assim como o pavão estende sua cauda e todos os vampiros usam gravatas*”. Dick James é a figura que me vem à mente por ter feito com que Reg e Bernie passassem por todas as provações necessárias para que estes conhecessem os benefícios do mundo da fama. Eles conseguiram o que queriam e se tornaram famosos. Mas não sem antes rosnarem para os *cães na cozinha* em busca de aproveitar o gosto suculento do prestígio social e da vida em que se desfrutam as proezas do estrelato.

Com todos os problemas, uma amizade estava indo por água abaixo por conta do estrelato. Na ótica de Taupin a fama como *modo de vida* nada traria além de problemas e tristeza, solidão e perplexidade. Acima da esfera que protege o letrista há um enorme *sapo* com anéis de ouro e pedras de brilhante; este animal é um símbolo que promove o medo, sua áurea nebulosa ao mesmo tempo em que prepara para o sucesso pode lhe jogar para o precipício: no Ocidente, especialmente na tradição cristã, o sapo é aquele que tem indiferença para com a luz; chegar até ela não o faz ofuscar e, ao contrário, o deixaria cego perante as falcatruas da luminosidade da fama.<sup>96</sup>

O *sapo* (talvez uma representação do *rockstar*) se posta idolatrado no alto e por cima da esfera de Bernie. Se pararmos para pensar, Elton parecia estar dando mais ouvidos aos *caça-fortunas* que enxurraram a dupla com *buquês brilhosos* do que a Bernie ou aos amigos da banda (Dee Murray, Nigel Olsson, Ray Cooper e Davey Johnstone) ou aos demais que o rodeavam. “*Os abutres das cadeiras giratórias e os vampiros que usam gravatas*”, que tanto tinham sugado o trabalho da dupla no início, em 1975 pareciam atrair a atenção do cantor que, cada vez mais, buscava e ostentava mais fama e mais riqueza.

---

<sup>96</sup> CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. “Sapo”. In: *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009, p. 804.



**Imagem:** detalhe da contracapa do disco. Taupin envolto por seu mundo idealizado, bucólico e campesino ao lado de Dick James, aparentemente representado pelo porco com uma *chave de ouro* na mão, a chave para o sucesso. Uma chave cara e que exige muitas privações, incitando muitos dilemas pessoais e profissionais.

Para Bernie isso era um pequeno “inferno”, um martírio. Acima dele havia o seu melhor amigo, vangloriando-se de sua ostentação; ao mesmo tempo, abaixo dele, havia o *pote de ouro* que o sustentava, que o garantia uma vida financeira estabelecida e estável, havia a fortuna material. Uma referência indireta ao inferno musical de Hieronimus Bosch: na terceira tela de seu tríptico, o pintor neerlandês desenhou no canto inferior direito um poço onde são derramados dejetos humanos. Uma das personagens defeca moedas de ouro enquanto outro vomita uma secreção escura, semelhante a fezes; na capa do *Captain Fantastic...* há um pote com um disco de vinil em sua superfície superior que está defecando ovos de ouro de uma maneira semelhante à presente naquela tela renascentista.

A *fama* oferece luxo, diversão, prazer e discernimento; ela “afeta potencialmente a própria imagem de si do sujeito famoso. Submetido a um bombardeio incessante de imagens de si mesmo (...) [já] a imagem que o indivíduo tem de si é um composto das impressões que supõe suscitar nos outros”.<sup>97</sup> Cercado, rodeado e ao tempo que se sente revigorado como um herói está frágil como uma borboleta: o famoso fica, como John e Taupin, enclausurado em um tipo de vida que tanto havia sido pretendida, mas que naquele momento, após ser massivamente sentida, passa a decepcioná-lo no tocante à felicidade individual. Na capa, o *pote*, “símbolo da surdez e da estupidez”, representaria a “maldade” em torno dos interesses “mesquinhos” da indústria fonográfica: a ganância.



**Imagem:** Detalhes do *Inferno Musical* de Hieronymus Bosch e da capa do *Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy*, respectivamente, mostrando o humano e o *pote*, um defecando moedas e o outro expelindo ovos de ouro.

Bernie, aparentemente cansado de tudo, separou-se de Maxine, por eles não estarem de acordo com a profissão (e a situação) dele, e este resolveu não trabalhar mais como letrista de Elton John. Por quase três anos os dois pouco se falaram e só voltaram a trabalhar juntos a partir do ano de 1980... Taupin foi escrever para Alice Cooper e Elton compôs melodias para as letras de Gary Osbourne. Separaram-se, mas nem tanto: houve um intervalo de tempo que serviu para que a relação se rejuvenescesse para não acabar. Essa fase difícil seria revista em *Tinderbox*, de 2006, lançada no disco *The Captain And The Kid* que, como já dito, é considerado a sequência do *Captain Fantastic...*:

*Nostradamus said “I predict that the world will end at half past six”*  
 (Nostradamus disse “eu prevejo que o mundo irá se acabar às seis e meia”)  
*What he didn't say was exactly when*  
 (O que foi que ele não disse, foi exatamente quando)  
*Was he listening to the radio?*

<sup>97</sup> COELHO, Maria Claudia. “Narciso na Sala de Espelhos”. In: Op. Cit., p. 136.

(Ele estava escutando o rádio?)  
*Was he listening to the government?*  
(Quando ele estava dando ouvidos ao governo?)

*Well he got us spooked anyway*  
(Bem, ele nos assustou de qualquer forma)  
*We'd been running hot up until today*  
(Nós temos acumulado excitações até os dias de hoje)  
*But a wind of change blew across our sales*  
(Mas um vento de mudança soprou sobre as nossas vendas)  
*We were coasting on a winning streak*  
(Nós tivemos sucesso em uma série de vitórias)  
*We were kings until the power failed*  
(Nós fomos reis até que o poder caiu)

*We've been living in a tinderbox*  
(Nós temos vivido em um isqueiro)  
*And two sparks can set the whole thing off*  
(E duas faíscas podem disparar e pôr tudo a perder)  
*Rubbing up together around the clock*  
(Refrescando juntos a memória, próximos ao relógio)  
*Lately we've been getting more roll than rock*  
(Recentemente temos sido bem mais roll do que rock)  
*You and me together in a tinderbox*  
(Você e eu juntos dentro de um isqueiro)

*Godzilla came in disguise*  
(Godzilla veio disfarçado)  
*Tore the building down right before our eyes*  
(Destruí rapidamente o prédio bem diante de seus olhos)  
*Kept the needle out of the red balloon*  
(Manteve a agulha distante do balão vermelho)  
*Was he worried we might go too far?*  
(Será que ele estava preocupado que nós fôssemos muito longe?)  
*Maybe wind up rhyming moon and June*  
(Talvez terminar rimando lua e Junho)

*The sun descends down in Mexico*  
(O sol desencadeia lá no México)  
*While a fancy car back on Savile Row*  
(Enquanto um carro esplendoroso volta à Savile Row)  
*Shows the price of fame leads to overkill*  
(Mostrou que o preço da fama leva ao extremo excesso)  
*Things are gonna have to change*  
(As coisas vão ter que mudar)  
*Some holes along the road get filled*  
(Alguns buracos no meio da estrada vão ser tapados)

*Pressure's gonna cook us if we don't unlock it*  
(A pressão vai nos cozinhar se não a destravarmos)  
*Guns going off if we don't uncock it*  
(Armas irão disparar se não as desengatilharmos)  
*We've gotta climb out of the other one's pocket*

(Nós temos que nos separar um do outro no trabalho)  
*Or we're gonna burn out on this beautiful rocket*  
(Ou então nós iremos explodir esse belo foguete)

Os dois bons amigos dos *tempos virgens* passariam a viver *dentro de um isqueiro*, em uma convivência perigosa. *Tinderbox*, em inglês, pode significar isqueiro ou situação alarmante. Essa é, muitas vezes, a grande armadilha da *fama*: o isolamento e a necessidade de *dar um tempo*, para que, no caso de John e Taupin, o *belo foguete* que se tornou o trabalho da dupla não fosse destruído...

Uma última análise ainda se faz necessária: na parte frontal da capa do álbum, em seu canto superior esquerdo, há uma pequena torre que se localiza exatamente atrás da imagem do *Capitão Fantástico*. Ela é composta por vários andares que possuem um formato de cabeças; estas, por sua vez, tem um aspecto fantasmagórico e suas bocas estão abertas sugerindo que alguém deva ir até lá para ser “devorado”, o que parece tentar atrair o espectador para um mundo obscuro, incerto, repugnante e arrepiante para alguém que nunca esteve ali. Acredito que esta figura seja uma representação da *Torre de Babel*, edificação mitológica cristã que teria sido criada para impedir que os humanos, com sede de poder, alcançassem os céus. O *rockstar*, como no mito, queria alçar vôos cada vez mais altos e encontrar as maravilhas do paraíso na Terra.

Acreditando em si mesmo como um ser de graça superior, de sensibilidade artística mais apurada, de uma sutil potencialidade para aproveitar os excessos e os prazeres da vida, esse sujeito queria se igualar ao divino. Para tanto seria preciso atravessar a Torre, se submeter a seus desafios e encarar o desconhecido: essa audácia fez com que a divindade destruísse a edificação, frustrando as pretensões humanas de alcance do paraíso terreno e fazendo com que as várias nações passassem a falar línguas diferentes; a partir daí ninguém fala mais a mesma língua, ninguém se entende e a corrupção do ser humano se torna geral. Sozinho, isolado, indefeso e perdido: foi essa a mensagem que Taupin quis dar a Elton John, a partir da imagem desenhada por Aldridge, de que tanto ele quanto o amigo estavam presos nos salões da torre (nas ambições e nas fantasias do mercado fonográfico). Escondida, mas sempre presente, a torre está vigilante e posta por detrás de muitas das ações da celebridade, promovendo confusão, dispersão e catástrofe. A amizade dos dois, entre 75-76, passou por tudo isso.



**Imagem:** Detalhe da Torre desenhada por trás da imagem do *Captain Fantastic*.

Há uma canção que sugere tal leitura com bastante clareza: *Tower Of Babel* (“Torre de Babel”). A canção faz jus à metáfora bíblica e avisa que se envolver com o mundo fonográfico da *Tin Pan Alley* e almejar a fama como *um modo de vida* é uma investida arriscada, suja, luxuriosa, pervertida: “a Torre de Babel tornou-se a obra do orgulho humano, a tentativa do homem que pretende subir à altura da divindade e, sobre o plano coletivo, da cidade que se levanta contra Deus”.<sup>98</sup> Elton John quis alcançar os céus, como Ícaro, e teria sido sugado pelos “horrores” da morada dos deuses:

*Snow, cement and ivory young towers*  
(Neve, cimento e jovens torres de marfim)  
*Someone called us Babylon*  
(Alguém nos chamou de Babilônia)  
*Those hungry hunters tracking down the hours*  
(Aqueles caçadores famintos cronometrando as horas)

*But where were all your shoulders when we cried*  
(Mas onde estavam todos os seus ombros quando nós choramos)  
*Were the darlings on the sideline*  
(As queridinhas estavam nas esquinas)  
*Dreaming up such cherished lies*  
(Recebendo sonhos e mentiras desejadas)  
*To whisper in your ear before you die*  
(Para sussurrarem em seu ouvido assim que você está para morrer)

*It's party time for the guys in the Tower of Babel*  
(É tempo de festa para os caras na Torre de Babel)  
*Sodom meet Gomorrah, Cain meet Abel*  
(Sodoma encontra Gomorra, Caim encontra Abel)  
*Have a ball y'all*  
(Divirtam-se todos vocês)  
*See the letches crawl*

---

<sup>98</sup> CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. “Torre”. In: Op. Cit. p. 889.

(Vejam os vermes rastejarem)  
*With the call girls under the table*  
(Com as prostitutas para debaixo da mesa)  
*Watch them dig their graves*  
(Vejam-os cavarem suas covas)  
*'Cause Jesus don't save the guys*  
(Já que Jesus não salva os caras)  
*In the Tower of Babel, no, no, no...*  
(Na Torre de Babel, não, não, não...)

*Junk, angel, this closet's always stacked*  
(Lixo, anjo, esta despensa está sempre amontoada)  
*The dealers in the basement*  
(Os farmacêuticos estão no porão)  
*Filling your prescription*  
(Preenchendo suas receitas)  
*For a brand new heart attack*  
(Para um mais novo ataque cardíaco)

*But where were all your shoulders when we cried*  
(Mas onde estavam todos os seus ombros quando nós choramos)  
*Were the doctors in attendance*  
(Os médicos estavam em atendimento)  
*Saying "how they felt so sick inside"*  
(Dizendo "como eles podem estar tão doentes por dentro")  
*Or was it just the scalpel blade that lied?*  
(Ou foi apenas a lâmina do bisturi que cortou?)

Na crítica escrita por Jon Landau sobre o *Captain Fantastic...* para a edição de 17 de Julho de 1975 da revista *Rolling Stone*, diz-se que Bernie Taupin já estava “se metendo com esse tipo de porcaria alegórica e pseudoreligiosa por um bom tempo” (“been dabbling in this sort of allegorical, pseudoreligious crap for a while”) e que, no caso da letra de *Tower Of Babel*, tal investida havia “definitivamente saído do controle” (“definitely out of control”), pois causaria um desconforto na escuta da canção, já que nem todo ouvinte iria se predispor a lidar com tantas alusões bíblicas amontoadas em versos e em frases que, para Landau, eram demasiadamente “apocalípticas”, “detestáveis” e “melodramáticas”. Apesar de reconhecer a obra de John/Taupin como um todo e de elogiar várias das canções do *Captain Fantastic...*, chegando a dizer que o disco era uma obra de “altíssimo calibre” (“very high caliber”)<sup>99</sup>, o crítico musical ficou incomodado com a alusão cristã elaborada pelo letrista.

---

<sup>99</sup> Todas as citações desta crítica ao álbum podem ser vistas em LANDAU, Jon. “Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy Review”. In: *Rolling Stone Magazine*, issue 191 of July 17th 1975. **Disponível em:** <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/captain-fantatic-and-the-brown-dirt-cowboy-1975-0717>. **Acesso em:** 03 / 11 / 2010.

O que Landau não foi capaz de compreender, na época, é que Taupin teve uma sensibilidade apurada para com as palavras proféticas da Bíblia: o letrista transformou a leitura do livro do Gênesis numa possibilidade de entendimento metafórico da face mais obscura e enigmática da experiência da fama e das regras mercadológicas da indústria fonográfica. A *Torre de Babel*, o signo da diferença entre os povos, é vista como a escada que Elton e Bernie usaram para chegar ao topo e ao extremo sucesso. Uma torre repleta de “caçadores famintos”, cercada por seduções e tentações, já que ela oferece festas e mais festas quando algum artista está “em evidência”; ao mesmo tempo, toda esta bajulação pode ser transformada em aversão, pois artistas renomados podem ser também “*vermes que rastejam com as prostitutas para debaixo da mesa*” e com isso eles vão se despedaçando, transformando-se em objetos de usos e prazer (dos mais variados tipos) pelos donos de gravadoras, agentes musicais, produtores e demais pessoas do meio. Vejam esses “*vermes cavarem suas covas, já que Jesus não salva os caras na Torre de Babel, não, não, não...*”.

A palavra Babel, que etimologicamente significa *confusão*, foi uma escolha acertada para simbolizar toda a desordem que a fama trouxe para a vida de Taupin: se, de acordo com a Bíblia, o propósito do povo da terra de Sinar (nome antigo da Babilônia ou da Mesopotâmia) era obter grandes conquistas territoriais e centralizar o poder econômico em torno de si, o papel de um *rockstar* na década de 1970 era atrair todas as atenções para a sua música e fazer com que seu nome fosse idolatrado como o de uma divindade, algo que, de um modo ou de outro, pode ser atribuído a Elton John naquele período. Assim, tudo o que Taupin quis dizer é que o mundo da indústria fonográfica nada mais é do que uma Babel contemporânea, povoada por pessoas orgulhosas e arrogantes, que não confraternizam da beleza de uma vida harmoniosa: ao contrário, todos se atropelam e “cavam suas próprias covas”. A metáfora da confusão de idiomas vem bem a calhar nesse contexto, já que produtores musicais, donos de gravadora, *managers* e astros parecem falar línguas bastante distintas.

Mas a canção também é uma pré-revelação da sexualidade de Elton John um ano antes da entrevista dada à *Rolling Stone* em 1976. Na história do disco, dois irmãos se encontram; Elton encontra Bernie; o *Capitão Fantástico* encontra o *Pardo Cowboy Empoeirado*; *Sodoma* encontra *Gomorra* e *Caim* encontra *Abel*. O letrista quis dizer que havia dois pecadores, diferentes entre si, um representado por Sodoma (que tinha preferências “bissexuais”) e o outro por Gomorra, não se sabendo qual exatamente o seu pecado, como no mito da cidade bíblica. Elton tinha desejos homoeróticos e, por ter tido

vários parceiros do sexo masculino, praticou relações que foram secularmente taxadas pela cristandade como “sodomia”, em referência aos “pecados” cometidos pelos habitantes daquela cidade; já Bernie era simplesmente pecador por beber, por usar drogas, por usufruir da riqueza desenfreada, o que também se atribuiu a seu amigo. A fama ofereceria todas as maneiras possíveis de se usufruir das tentações, dos desejos, da luxúria e Taupin tinha noção disso.

Mas a Torre também é uma metáfora para além da sexualidade: Gomorra sempre foi a sombra de Sodoma e Bernie, na época, parecia uma sombra da estrela Elton John. Na Bíblia, a primeira aparece apenas como uma cidade de menor importância em relação à segunda: as referências aos pecados terrenos e o castigo pela desatenção de Ló (o irmão de Abrão que não atendeu ao aviso dos três anjos de Deus e foi morar em Sodoma) são majoritariamente feitos em relação a esta última, enquanto Gomorra, mesmo sendo vista como uma “cidade pecaminosa”, é apenas citada como tal. Assim, todas as práticas sexuais que não resultavam em procriação passaram a ser consideradas pecaminosas e, especialmente no medievo, deu-se às mesmas o nome de “sodomia”; até hoje desconheço algum pecado que tenha, por exemplo, sido definido como “gomorria”. Portanto, a Elton John, como a Sodoma, foram atribuídos praticamente todos os créditos de suas realizações enquanto a Bernie Taupin, como a Gomorra, restou a alcova da sujeição, da dependência do prestígio do outro.

Quando também é dito que *Caim encontra Abel*, isso significa que a fama do *Capitão Fantástico* (Abel) estava incomodando a verve poético-artística e a própria vida do *Pardo Cowboy Empoeirado* (Caim): ora, nada mais sensato de se pensar, já que a Bíblia diz que “Abel foi pastor de ovelhas, e Caim foi lavrador da terra”<sup>100</sup>. Elton John é um grande *superstar* que entretém milhões de pessoas com suas canções e com as performances de suas apresentações ao vivo; já Bernie Taupin é uma pessoa oriunda de uma pequena cidade, com ares eminentemente rurais, que adora o modo de vida bucólico e campesino. Nada mais sagaz do que dizer que estas duas pessoas, que se conheceram através de um verdadeiro “milagre” e que se tornaram tão próximos quanto irmãos, são representações de Caim e Abel no mundo da indústria musical.

Tal indústria aceitou de bom grado a parafernália das roupas e dos shows glamourosos do *Capitão Fantástico*; já as letras sarcásticas do *Pardo Cowboy Empoeirado* não a agradavam totalmente. Abel atendeu aos planos de Deus que aceitou

---

<sup>100</sup> STAMPS, Donald C. (dir.). “Gênesis 4 – O Nascimento de Caim, Abel e Sete”. In: *Bíblia de Estudo Pentecostal: antigo e novo testamento*. Deerfield, Flórida, EUA: Life Publishers, 2002, p. 38.

sua oferta; Caim se sentiu amargurado por não ter tido a devida atenção do todopoderoso e derramou o sangue do irmão, tirando-lhe a vida. A letra de *Tower Of Babel*, mesmo que não tenha sequer ameaçado a carreira do pianista, serviu para mostrar que Taupin estava ciente de que passava a ser deixado de lado. Elton, entre 75-76, se achava a peça mais importante na composição da dupla e, “talvez inconscientemente, começava a esquecer-se de todo o apoio que Bernie havia lhe dado, desde o início, e passou a colocá-lo em segundo plano, como se Bernie fosse apenas mais uma sombra de seu sucesso e não mais sua voz”.<sup>101</sup> A fama infla o ego e com este no topo da Torre tudo tende a desmoronar...

Para Taupin não parecia fazer mais sentido toda aquela balbúrdia, todo o declínio pessoal que estava vivendo: “sei o que aconteceu comigo e foi assustador e tive de fugir disso, pois eu tinha medo de continuar por medo do fracasso. Eu sabia que não poderia continuar assim. Sabia que nessa área, você atinge um ápice, mas no final você desce. Todos descem”.<sup>102</sup> A canção que gira em torno dessa descrição é *Better Off Dead* (“Melhor Estar Morto”):

*There was a face on a hoarding that someone had drawn on*  
(Havia um rosto num tabique que alguém tinha observado)  
*And just enough time for the night to pass by without warning*  
(E tempo suficiente para a noite passar sem nenhum aviso)  
*Away in the distance there's a blue flashing light*  
(Lá longe, bem longe há uma luz azul piscando)  
*Someone's in trouble somewhere tonight*  
(Alguém está em perigo em algum lugar hoje à noite)  
*As the flickering neon stands ready to fuse*  
(Enquanto o pulsante néon está prestes a pifar)  
*The wind blows away all of yesterday's news*  
(O vento sopra longe de todas as notícias de ontem)

*Well they've locked up their daughters and they battened the hatches*  
(Bem, eles trancaram as próprias filhas e surraram as ninhadas)  
*They always could find us but they never could catch us*  
(Eles sempre poderiam nos achar mas nunca conseguiriam nos pegar)  
*Through the grease streaked windows of an all night café*  
(Pela janela manchada de gordura de um café aberto a noite inteira)  
*We watched the arrested get taken away*  
(Nós assistíamos os presos serem levados de volta)  
*And that cigarette haze has ecology beat*  
(E aquela fumaça de cigarro tem um sabor ecológico)  
*As the whores and the drunks filed in from the street*

---

<sup>101</sup> MOREIRA, Vera Lúcia. “Surge o Capitão Fantástico ou... O Mago do Fliperama... ou...”. In: *Torre de Babel: a vida de Elton John e Bernie Taupin*. São Paulo: Xisma Editora, 1986, p. 335.

<sup>102</sup> UNIVERSAL Music Group International. *Two Rooms: celebrating the songs of Elton John and Bernie Taupin*. Universal Music Ltda. Rio de Janeiro, Brasil, 2005. 1 disco de vídeo digital (DVD) (124 min.).

(Enquanto as prostitutas e os bêbados se enfileiram na rua)

*'Cause the steam's in the boiler the coal's in the fire*

(Pois os vapores estão na chaleira, o carvão está no fogo)

*If you ask how I am then I'll just say inspired*

(Se você me perguntar como eu estou, então lhe direi apenas que estou inspirado)

*If the thorn of a rose is the thorn in your side*

(Se o espinho de uma rosa é o espinho em sua faceta)

*Then you're better off dead if you haven't yet died*

(Então é melhor você morrer se você ainda não estiver morto)

A letra de *Better Off Dead*, do mesmo modo que a de *Tower Of Babel*, remete à dupla temporalidade que envolve a produção do álbum *Captain Fantastic...*: ela conduz o ouvinte tanto ao *tempo narrado* entre 1967-69 quanto ao *tempo vivido* por John/Taupin em 1974-75 no calor da produção do disco e na condição de uma experiência da fama; os dois eram jovens “inocentes” que olhavam vislumbrados para o “*pulsante néon*” que deles se aproximava e que trazia algumas oportunidades junto ao mercado fonográfico inglês, fazendo com que ambos se familiarizassem com o meio de vida turbulento no centro financeiro que mantinha a indústria musical na *Denmark Street* e em seus arredores naquele primeiro período; os dois (especialmente Elton) viviam uma vida noturna, dormindo de manhã, trabalhando à tarde e gravando à noite, na qual era possível observar o que nem todo mundo via: uma lanchonete frequentada por eles serviu de inspiração para que Bernie atribuísse sentido às imagens do fluxo noturno que seus olhos podiam ver, cada vez que ele e o amigo deixavam os estúdios da Galto para um momento de descanso com café e/ou chá, alguns cigarros e uma refeição leve. Assim, “*pela janela manchada de gordura de um café aberto a noite inteira / nós assistíamos os presos serem levados de volta / E aquela fumaça de cigarro tem um sabor ecológico / Enquanto as prostitutas e os bêbados se enfileiram na rua*”. Para Bernie, em especial, ficava cada vez mais forte o estranhamento com aquilo que ele via nas ruas da grande metrópole inglesa e com as condições que lhe foram impostas para que fosse possível efetivar as gravações de seus poemas e das melodias do amigo pianista.

É aí que a letra também representa o *tempo vivido* entre 74-75: é neste momento que se faz possível a Taupin elaborar tal avaliação de sua experiência naquela primeira temporalidade; falando como alguém *famoso*, que conseguiu ascender financeiramente, que ganhou prestígio e reconhecimento através de seu ofício, que pôde ter satisfeitos seus desejos imediatos, o letrista vê que aquilo que ele deixou para trás é “melhor estar morto”. Se alguém perguntasse a Taupin entre 67-69 o que o movia e o mantinha

naquela rotina, além de sua amizade com Elton, ele provavelmente responderia que tudo o que mais o deixava animado e confiante era a sua “inspiração” artística: “*Se você me perguntar como eu estou, então lhe direi apenas que estou inspirado / Se o espinho de uma rosa é o espinho em sua faceta / Então é melhor você morrer se você ainda não estiver morto*”.

Conduzida pelo piano, a canção é uma das mais inovadoras do álbum em termos melódicos: a batida da bateria tocada por Nigel Olsson tem um compasso elaborado em marcha que se alterna a cada toque em sons abafados e, ao mesmo tempo, violentos. Este movimento musical emerge como se, de fato, as “*prostitutas e os bêbados se enfileirassem na rua*”, esperando o pior, contando os segundos para que seu costumeiro açoitamento viesse a acontecer. “Elton compôs para o depressivo conto de Bernie uma melodia que neutraliza completamente a seriedade da canção com sua imitação operística de Gilbert e Sullivan”<sup>103</sup>, algo que, além de dar força à canção, diminuiu o aspecto trágico da história contada por seus versos. Taupin, que chegou a imaginar que Elton comporia uma balada folk para a letra, se surpreendeu com o resultado final: uma canção alegre, de batidas altas e bastante convidativa para uma apresentação ao vivo.

E foi justamente este aspecto que parecia, aos poucos, se desgastar entre os dois amigos: o caráter de surpresa, de imaginação, de alguma renovação entre eles. Elton John mergulhou fundo demais na personagem fantástica criada para si mesmo e Bernie Taupin se tornou um recluso em seu mundo poético, afundando na solidão. O resultado não poderia ser outro: os dois adentraram muito violentamente no mundo das drogas e do álcool e pararam de compor juntos a partir de 1976. Deram um tempo, foram buscar outros modos de trabalhar e compor com pessoas diferentes; Elton pensou em aposentadoria da música e Taupin continuou a escrever sem muito sucesso: passaram quatro anos administrando à distância sua relação de amizade, sem se verem muito, vivendo cada qual no seu lugar, até que aos poucos voltaram a trabalhar juntos a partir de 1980. Sua história deu um nova guinada, ganhou outros contornos, mas este é um assunto longo que vai ficar para uma próxima oportunidade...

---

<sup>103</sup> BUCKLEY, David. “Dois Por Cento do Mundo Pertence a Elton”. In: Op. Cit., p. 166.

## **CODA - CONSIDERAÇÕES FINAIS:**

Elton John é meu grande ídolo. Ouço sua voz cantando as letras de Bernie Taupin (além das escritas por outros letristas) praticamente todos os dias desde 1996. Olho para suas vidas/obras com a pluralidade que acho que devo olhar. No entanto, apesar de serem muitas vezes considerados “ícones internacionais”, eles não são tão mencionados (quando não são desconsiderados) pela historiografia da música popular ou mesmo do *rock* o quanto poderiam. Figuras irreverentes, introspectivas; Elton é mais escandaloso, Bernie é mais acanhado, mas ambos compartilham de uma característica: são diversos em si próprios. Tendo estes adjetivos na mente acerca de suas imagens, sobre seus “ser” é que me predispus a dedicar minha vida acadêmica a estudá-los; não a “fazê-los verdadeiros”, mas para reinventá-los, compreendendo os vários discursos que tentam defini-los, tanto os que eles mesmos enredam quanto aqueles que são confeccionados por outrem, especialmente pela mídia impressa e televisiva.

Procuo dar-lhes nova vidência, mostrando para os outros (para aqueles que não conhecem e até para aqueles que se recusam a conhecer) o quão interessante se pode tornar a imputação de um olhar (ou de vários) direcionado às suas vidas; o quão rico se pode fazer uma investida historiográfica acerca da visibilidade de suas obras musicais ou das dizibilidades que se construíram acerca de seu viver, do seu fazer e quem sabe até do esquecer de algumas de suas lembranças.

Foi a dupla, ou meu amor por sua obra, quem me manteve ativo e disposto a continuar como um profissional da História: como alguém que não aceita verdades estabelecidas, apenas as põe à mostra, relativizando-as; como aquele que não acredita que tudo já esteja dado, evidenciado, mas que percebe, ao contrário, que as fontes esperam para que o historiador as evidencie; sou alguém que rejeita as rotulações, os estereótipos, as classificações e as estruturas aparentemente coerentes do pensamento. Sou eu mesmo.

Muito narrei ao longo desta pesquisa, mas tal narrativa é apenas uma *possibilidade* inteligível e não uma *verdade por si só*. Nesse ínterim, é quando Sergio Vilas Boas se faz novamente importante: relembro o forte caráter biográfico de minha

pesquisa e chego à conclusão de que nada do que escrevi pode ou deve ser lido como uma “essência” de Elton John/Bernie Taupin ou como a realidade plausível que os compõe. Esta pesquisa é, de fato, um instrumento para que se reconheça que “qualquer realidade só pode ser obtida quando conseguimos elevá-la a um patamar superior a ela própria, examinando-a sob um quadro amplo de referências”.<sup>1</sup> *Tudo* o que a dupla viveu, e que foi narrado aqui, é apenas o *tudo* desta pesquisa, desta *versão* científico-artística da atmosfera flutuante que tenta fazer perceptíveis aos nossos sentidos aquelas duas vidas. Como seres humanos, John e Taupin “não são consistentes, lógicos, simples e diretos”<sup>2</sup> como se possa imaginar a princípio. Eles viveram, acredito, momentos de consistência, de consciência, de direcionamento e pertinência; encontraram um grande refúgio em seus respectivos talentos para exporem para o mundo suas vontades internas. Tentaram ser coerentes e traçar um “pacto” com seu público de que aquilo que se compôs no álbum *Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy* era a “verdade” sobre si mesmos.

Ela não deixa de ser verdadeira, no entanto. Pensar nas ambiguidades e nas falhas da vida de um biografado foi a grande atração que senti para me adentrar nesse ramo. Ora, Elton John é meu ídolo e Bernie Taupin, por extensão, me traz grande emoção; assim sendo, por que não idolatrá-los? Por que não olhar diretamente para as glórias e os grandes feitos de ambos? Por que não elencar os eventos mais importantes de suas carreiras? A resposta é dada pelo próprio disco: porque nem eles mesmos quiseram fazê-lo. Como *autobiografia*, o *Captain Fantastic...* não almeja mostrar a face de um Elton John glamoroso, bem sucedido e esplendoroso, pois a imprensa já fazia isso. Taupin tomou a dianteira de um projeto que, como todo biógrafo deveria fazer, tentou reconhecer que o mundo das experiências corriqueiras e cotidianas é demasiado importante para evitar que se repita a idéia de que uma pessoa sozinha poderia construir um mundo de consagração.

Foi o que também tentei seguir: evidenciar os momentos aparentemente insignificantes de seus passados, demonstrando que a glória do presente temporal do álbum (1975) faz parte de um conglomerado de interesses e projeções discursivas que desenharam uma *personagem* para Elton John. Numa biografia (ou num *biografismo*),

---

<sup>1</sup> BOAS, Sérgio Vilas. “Verdade”. In: *Biografismo: reflexões sobre as escritas da vida*. São Paulo: Editora UNESP, 2008, p. 165.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 163.

como diria Boas, as melhores investidas textuais serão aquelas que “nos proporcionem uma nítida e sincera impressão do autor sobre a vida e a personalidade de um ser humano, inclusive assumindo-se como portador de processos intelectuais e sensoriais”.<sup>3</sup>

Por ser uma produção sobre os “eus” de John e Taupin, o álbum corresponde àquilo que Philippe Lejeune acredita que toda autobiografia deva fazer: “uma fala que faça vibrar os ouvidos do outro, e o obrigue a articular, em sua própria garganta, a minha vida”.<sup>4</sup> Quer meio mais propício para fazer com que as pessoas tenham vibrações nos seus sistemas auditivos do que um álbum musical? São as duas vidas entrando nos tímpanos alheios, comovendo-os, fazendo-os crer que a mais pura sinceridade está ali posta, representada naquelas palavras, simbolizada por aqueles versos, ritmadas por aquelas melodias diversas. A vida expressa pela música é um meio inteligente e massivo de fazer com que inúmeras pessoas cantem, às vezes sem nem se dar conta, as experiências de quem as viveu. Milhões de ouvidos e gargantas, em 1975, ouviram e cantaram essas canções e acreditaram que elas eram a expressão de uma verdade interna da alma de seus autores.

Um exemplo de que uma autobiografia produz uma idéia sobre quem a escreve está na canção *Tell Me When The Whistle Blows* (“Avise-me Quando o Apito Tocar”):

*There's a dusty old gutter he's lying in now*  
(Há uma velha sarjeta empoeirada, ele está deitado lá agora)  
*He's blind and he's old*  
(Ele está cego e ele é velho)  
*And there's a bottle that rolls down the road*  
(E há uma garrafa que está rolando pela rua)  
*Me I'm young and I'm so wild*  
(Eu, eu sou jovem e sou tão selvagem)  
*And I still feel the need*  
(E eu ainda sinto a necessidade)  
*Of your apron strings once in a while*  
(De colocar seu anteparo vez por outra)  
*For there's taxi cabs hooting*  
(Pois há cabinas de táxi fazendo muito barulho)  
*But I can't be foot-loose forever*  
(E eu não posso ser irresponsável para sempre)  
*My suitcase it's a cheap one*

---

<sup>3</sup> Ibidem, p. 173.

<sup>4</sup> LEJEUNE, Philippe. “Autobiografia e Poesia”. In: *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 89.

(Minha mala de viagem é de baixa qualidade)

*My darling she's a dear one*

(Minha namorada é uma gracinha)

*My head's feeling light as a feather*

(Minha cabeça se sente leve como uma pluma)

*Take my ears and tell me when the whistle blows*

(Pegue minhas orelhas e me avise quando o apito tocar)

*Wake me up and tell me when the whistle blows*

(Acorde-me e me avise quando o apito tocar)

*Long lost and lonely boy*

(Garoto perdido e solitário)

*You're just a black sheep going home*

(Você é apenas uma ovelha negra indo para casa)

*I want to feel your wheels of steel*

(Quero sentir suas rodas de aço)

*Underneath my itching heels*

(Por debaixo de meus pés dormentes)

*Take my money*

(Pegue meu dinheiro)

*Tell me when the whistle blows*

(Avise-me quando o apito tocar)

*Part of me asked the young man for the time*

(Parte de mim perguntava ao rapazinho que horas eram)

*With a cool vacant stare of undue concern*

(Com um frio olhar vago sem qualquer preocupação)

*He said "nine"*

(Ele disse "nove")

*It's not so bad but I really do love the land*

(Não é tão ruim aqui, mas eu realmente amo a terra firme)

*And rather all this than those diamante lovers*

(E prefiro tudo isso àqueles amantes de diamantes)

*In Hyde Park holding hands*

(De mãos dadas no Hyde Park)

*Blowing heat through my fingers*

(Fico soprando calor entre meus dedos)

*Trying to kill off this cold*

(Tentando matar um pouco deste frio)

*Will the street kids remember*

(Será que os garotos da rua irão se lembrar)

*Can I still shoot a fast cue*

(Ainda posso dar uma sugestão rápida)

*Has this country kid still got his soul?*

(Será que este garoto do campo ainda possuía a sua alma?)

1967. Bernie Taupin com dezessete anos, indo e voltando de Lincolnshire para Londres e vice-versa: a estação *King Cross*, na capital, foi palco de inúmeros embarques e desembarques deste rapaz acanhado, pouco familiarizado com a vida eletrizante de uma metrópole, incerto do que o futuro tinha a oferecê-lo. Quantos pensamentos

vagaram em sua cabeça enquanto os vários trens nos quais viajou passavam pelo relevo acidentado do demorado trajeto? Quantas dúvidas, em relação à proficuidade da decisão de deixar o local onde nasceu para tentar a sorte num lugar desconhecido, atravessaram seus pensamentos naqueles vagões? “*Eu não posso ser irresponsável para sempre*”, ele imaginava. Na cabeça de Taupin, não havia outra coisa a fazer senão ir de encontro a uma das poucas pessoas que valorizaram seus poemas: o desconhecido Reginald Dwight. “*Garoto perdido e solitário*”, o letrista ainda não tinha muita certeza da escolha que estava tomando, mas com o encorajamento de sua mãe e a acolhida da família de Reg, ele aceitou se mudar definitivamente para Londres. Esta decisão quase sempre foi descrita por ele como algo “assustador”, já que tinha vivido até então em uma fazenda, entre campos floridos abertos e o cheiro forte do feno que alimenta os animais; também tinha experimentado a doce suavidade da liberdade andarilha, ao mesmo tempo em que se embebedava e se envolvia em brigas com outros jovens para disputarem o afago das garotas e o respeito de grupo. De repente, sem muita preparação, passa a vislumbrar a agitação e o “caos dos metrô e engarrafamentos de trânsito; a monotonia de casas idênticas enfileiradas; a pressão agressiva de multidões de desconhecidos”.<sup>5</sup> Viajar pouco mais de 257 km de uma cidade para outra de trem, muitas das vezes no auge do inverno inglês, levou-o a entender a si mesmo como “*apenas uma ovelha negra indo para casa*”, uma ovelha perdida na multidão que não sabia ao certo se “*ainda possuía a sua alma*”, mas que tinha a cabeça “*leve como uma pluma*”, aberta para o novo, esperando para encarar o mundo e quem sabe com aqueles versos desajeitados alcançar seus mais desejados sonhos...

Assim Taupin se apresentava para as pessoas e assim ele se edificou nas letras do álbum. Alguém recluso e ao mesmo tempo gentil e sincero com os outros, sendo honesto consigo mesmo: escrever os versos para que alguém os desse musicalidade significava suplantar as angústias de uma vida incerta e provar para sua família que seus poemas “sem sentido” possuíam algum valor. A imagem de si que ele quis que fosse apresentada chegou a seus leitores e aos ouvintes de Elton John. Tudo isso para simbolicamente combater os agentes da indústria fonográfica, a quem ele gentilmente chamou de “*amantes de diamantes de mãos dadas no Hyde Park*” e para mostrar que

---

<sup>5</sup> WILLIAMS, Raymond. “Campo e Cidade”. In: *O Campo e a Cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.p. 16.

aquilo que ele acreditava ser, em suma, era algo mais sincero e humano do que o jogo de interesses praticado por donos de gravadoras, agentes musicais, empresários e muitos dos envolvidos nos arredores da *Denmark Street* de finais da década de 1960.

Por isso tratei, nesta Dissertação, da questão da fama como *um modo de vida*. E fiz isso a partir do que Boas recomenda: da maneira que me pareceu mais conveniente explorar, me expus no texto. Tentando agir de modo *transparente*, constituindo um olhar próprio sobre Elton John e Bernie Taupin. Articulei os elementos do contexto em que viveram que me pareceram mais atraentes para um pesquisa que trata de uma História da Fama. Tentei articular essa condição de possibilidade com novos rumos historiográficos: acredito que a empreitada que realizei nos permite sentir um pouco da melodia que desliza pelos ouvidos de uma Clio renovada e empolgada pelo sabor de outros caminhos.

Permaneçamos todos atentos ao que já foi dito: se conto algumas histórias para algumas personagens, que isso seja feito de modo a entender a conjuntura sociocultural que elas vivem e influenciam, que as cerca e as mapeia. Analisar o que lhes é dito e escrito a respeito, além do que escrevem sobre si mesmas; pensar quais relações culturais as norteiam, quais as posturas que assumem perante modelos de ética e conduta e de que modos tais modelos foram ironizados: creio ter feito isto de maneira satisfatória, levando-se em consideração minha análise da proximidade da obra de John/Taupin tanto com a “contracultura” quanto com o *Glam/Glitter Rock* em meados da década de 1970.

Creio que se faz necessário, em qualquer pesquisa, contextualizar historicamente acontecimentos e influências que pareçam importantes para que se entenda um pouco do contexto do qual se pretende falar (neste caso, fins da década de 1960 perpassando pela seguinte).

E, para tanto, falei de intrigas, repúdios, descontentamentos, sobre amor, sexo, prazer (em todos os seus sentidos) de modo que fosse possível realizar uma avaliação da sociedade em determinada época, sem deixar de ter como fio condutor, como diria Boas, a *personagem principal* da biografia. No meu caso, dois são os protagonistas que me permitiram construir todo este espaço de diálogo, análise, narrativa, compreensão e invenção.

E, para encerrar, lembro que tratei da *amizade* que uniu essas duas pessoas. De um sentimento que brotou de um interesse, de uma necessidade, de uma ganância: estavam querendo fazer com que suas trajetórias profissionais ganhassem outros caminhos e novos direcionamentos. Taupin gostaria de ser um grande poeta, alguém que reforçasse a idealização bucólica da vida campesina; John queria se assemelhar aos músicos de rock que ouvia desde a infância, almejava, de modo desordenado, sem um planejamento fixo, alcançar o status de sucesso e os benefícios financeiros que a fama proporciona. Mas nenhum dos dois construiu isso sozinho: foi preciso a intervenção que o contato com outras pessoas proporcionou, fizeram-se necessárias as querelas com as quais se depararam, os problemas, as alegrias, as incertezas e os perigos. Foi necessário o auxílio de todos aqueles que os acompanharam para que sua jornada desse certo. E deu. As “mãos guiadoras” dos seus colegas e amigos os ajudaram a contar para as pessoas a versão da história de suas vidas que eles quiseram contar. Materializando isso no álbum *Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy*, os autores construíram uma idéia de si, mostraram a máscara que era pertinente mostrar.

Tudo o que narrei ao longo das trezentas e dezesseis páginas dos quatro capítulos do trabalho foi pensado a partir do que acredito que o álbum propõe a pensar. Nesse movimento, no entanto, escolhas foram feitas e episódios tantos foram deixados de lado. Um mundo imenso de outros acontecimentos, de outras narrativas, de outros entendimentos poderia ter sido explorado; tudo o que foi escrito não deve ser tomado como *a* verdadeira biografia de Elton John e Bernie Taupin, ao contrário, e longe disto, deve ser visto apenas como uma possibilidade limitada, falha, mas ao mesmo tempo séria, empolgante e divertida. Se os próprios autores brincaram consigo mesmos e declararam ter escrito uma ficção de si, por que eu não pensaria assim? A canção *Curtains* (“Cortinas”), que dá encerramento ao álbum, resume a obra e diz claramente que todas as pessoas, em qualquer lugar, podem ter seu próprio “Era Uma Vez...”:

*I used to know this old scarecrow*  
(Eu conheci este velho espantalho)  
*He was my song, my joy and sorrow*  
(Ele foi minha canção, minha alegria e meu arrependimento)  
*Cast alone between the furrows*  
(Abandonado por entre os sulcos)  
*Of a field no longer sown by anyone*

(De um campo não mais cultivado por ninguém)

*I held a dandelion*  
(Eu colhi um dente-de-leão)  
*That said the time had come*  
(Que mostrou que a hora chegou)  
*To leave upon the wind*  
(De partir até onde o vento levar)  
*Not to return*  
(Para não retornar)  
*When summer burned the earth again*  
(Quando o verão aquecer a Terra de novo)

*Cultivate the freshest flower*  
(Cultivei a flor mais fresca)  
*This garden ever grew*  
(que este jardim já criou)  
*Beneath these branches*  
(Por sob estes galhos)  
*I once wrote such childish words for you*  
(Eu escrevi algumas palavras infantis para você)  
*But that's okay*  
(Mas está tudo bem)  
*There's treasure children always seek to find*  
(Há um tesouro que as crianças sempre procuram encontrar)  
*And just like us*  
(E assim como nós)  
*You must have had*  
(Você já deve ter tido)  
*A Once Upon a Time...*  
(Um Era Uma Vez...)

# REFERÊNCIAS

## Periódicos Citados:

- *Time Newsmagazine*. Edição de 07 de Julho de 1975;
- *Rolling Stone Magazine*. Edição de 17 de Julho de 1975;
- *People Magazine*. Edição de 18 de Agosto de 1975;
- *Revista Pop*. Edição de 09 de Janeiro de 1975;
- *Revista Pop*. Edição de 12 de Abril de 1975;
- *Revista Rock Espetacular*. Edição de 1977;
- *Revista Música*. Edição de Junho de 1978;
- *Revista As Feras do Rock n° 26* de 1996;
- *Revista A História do Rock 'n' Roll Vol. 8*. Coleções Caras, 1998;
- *DVD World Music*, Ano I, n° 7, 2002;
- *Sunday Mirror Magazine*, Edição de 16 de Dezembro de 2005.

## Sites da Internet:

- *Bitsmag Website*: <http://www.bitsmag.com.br>;
- *Colorado History Website*: <http://www.coloradohistory.org>;
- *Cornflakes And Classics: a musical history of Elton John*: <http://www.whizzo.ca/elton/ej.html>;
- *Costa Book Awards Website*: <http://www.costabookawards.com/awards/index.aspx>;
- *Dark Diamond Website*: <http://www.dark-diamond.com>;
- *Drawn Pilgrim Website*: <http://www.drawpilgrim.com>;
- *Elton John Italy Website*: <http://www.eltonjohnitaly.com>;
- *Elton John's Corporation Web Blog*: <http://eltonjohnscorporation.blogspot.com>;
- *EltonMusic.net Website*: <http://www.sdstrading.com/eltonmusic.net>;
- *Eltonography.com Website*: <http://www.eltonography.com>;
- *Encyclopaedia Britannica Online*: <http://www.britannica.com>;

- *Espaço Michel Foucault Website*: <http://vsites.unb.br>;
- *Getty Images Website*: <http://www.gettyimages.com>;
- *Mini LP's Website*: <http://www.minilps.net>;
- *On This Very Spot Website*: <http://www.onthisveryspot.com>;
- *Rock And Roll Hall Of Fame Website*: <http://www.rockhall.com>;
- *Solar Prestige A Gammon Web Blog*: <http://solarprestige.blogspot.com>;
- *Songs For Europe Website*: <http://www.songs4europe.com>;
- *Superseventies Website*: <http://www.superseventies.com>;
- *The Internet Pinball Database Website*: <http://www.ipdb.org>.

### **Documentários:**

- *A História do Rock 'n' Roll* – Videolar S/A. Brasil, 2004. 5 discos de vídeo digital (DVD) (578 min.);
- *Classic Albums: Goodbye Yellow Brick Road* – SMEATON, Bob. Estados Unidos da América: Eagle Rock Entertainment, 2001. 1 disco de vídeo digital (DVD) (90 min.).
- *Elton John: Someone Like Me* – RAVENSCROFT, Alan. Inglaterra: Bob Franklin, 2007. Eagle Media Production. Brasil, 2007. 1 disco de vídeo digital (DVD) (100 min.);
- *Two Rooms: Celebrating The Songs of Elton John and Bernie Taupin* - UNIVERSAL Music Group International. Universal Music Ltda. Rio de Janeiro, Brasil, 2005. 1 disco de vídeo digital (DVD) (124 min.).

### **Bibliografia:**

ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. “A Indústria Cultural: o Iluminismo como Mistificação de Massa” In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p.p. 159-204.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *História: a arte de inventar o passado*. Bauru, SP: EDUSC, 2007.

ARMSTRONG, Paul. "The Allegory Of The Garden: the garden as symbol in the art and architecture in the Age of Humanism". In: *REFLECTIONS, the journal of the School of Architecture: landscapes, townscapes, memorials*. Chicago, IL: the Board of Trustees of the University of Illinois, 1989, p.p. 14-24.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas, SP: Papirus, 1993.

AZEVEDO, Mail Marques de. "O Relato Autobiográfico na Literatura Norte-Americana: dos fundadores às minorias étnicas". In: *Revista Signótica*. Curitiba: v. 16, n. 1, jan./jun. 2004, p.p. 97-118.

BAHIANA, Ana Maria. *Almanaque Anos 70*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor Líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004.

\_\_\_\_\_. *Vida Líquida*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2007.

BEGO, Mark. *Elton John: The Bitch Is Back*. Beverly Hills, CA, USA: Phoenix Books, 2009.

BERNARDIN, Claude & STANTON, Tom. *Rocket Man: Elton John from A to Z*. Westport, CT, USA: Greenwood Publishing Group, 1996.

BOAS, Sérgio Vilas. *Biografismo: reflexões sobre as escritas da vida*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

BRANDÃO, Antônio Carlos & DUARTE, Milton Fernandes. *Movimentos Culturais de Juventude*. São Paulo: Moderna, 2004 (Coleção Polêmica).

BRANDINI, Valéria. *Cenários do Rock: mercado, produção e tendências no Brasil*. São Paulo: FAPESP / Olho d'Água, 2004.

BUCKLEY, David. *Elton John: a biografia*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2011.

CASTRO, Edgardo. *Vocabulário de Foucault – um percurso pelos seus temas, conceitos e autores*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994 [Vol. 1: *Artes de Fazer*].

\_\_\_\_\_. "A Operação Historiográfica". In: *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Universitária, 1982, p.p. 65-111.

CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce & MAYOL, Pierre. *A Invenção do Cotidiano*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000 [Vol. 2: *Morar, cozinhar*].

- CHACON, Paulo. *O que é Rock*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.
- CHARLESWORTH, Chris. *Elton John*. London: Bobcat Books, 1986.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL / Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1988.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, formas, figures, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- CHICHORRO, Fernanda Deah. *Narrativa Autobiográfica e Memória: ficções do “eu” em Gabriel Garcia Márquez*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, Dissertação de Mestrado em Estudos Literários, 2006.
- COELHO, Maria Claudia. *A Experiência da Fama*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.
- COLLIER, James Lincoln. *Jazz: a autêntica música americana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1995.
- CONNOR, Steven. *Cultura Pós-Moderna, introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- DARNTON, Robert. *Os Dentes Falsos de George Washington: um guia não convencional para o século XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- FOUCAULT, Michel. “A Poeira e a Nuvem”. In: *Michel Foucault: estratégia, poder-saber*. Organização e seleção de textos de Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p.p. 323-334 (Coleção *Ditos e Escritos IV*).
- \_\_\_\_\_. *Arqueologia do Saber*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1986.
- \_\_\_\_\_. *O Que é um Autor?*. São Paulo: Vega Passagens, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petropolis, RJ: Vozes, 1987.
- FRIEDLANDER, Paul. *Rock and Roll: uma História Social*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- FROST, Emmanuel. *The Complete Drug Slang Dictionary*. San Francisco, USA: Heliographica Press, 2004.
- FURTADO, Pedro Calabrez. “A Mentira Necessária: um ensaio sobre a promessa de amor eterno na sociedade contemporânea”. In: *Revista Contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, nº 10, 2008.1, p.p. 94-105.
- GAMBACCINI, Paul. *A Conversation with Elton John and Bernie Taupin*. New York, USA: Flash Books, a Division of Music Sales Corporation, 1975.

\_\_\_\_\_. *Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy Deluxe Edition Booklet*. Universal Music, Mercury Records, 2005.

GOFFMAN, Erving. *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1975.

GOMBRICH, Ernst Hans Josef. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan S.A., 1993.

GUATTARI, Félix & ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986.

HIGGINS, John F. *Rocket Man Tour, Elton John Tour Book*. Bervelly Hills, USA: Howard Rose Agency Ltd.; London, UK: Twenty-First Artists, 2008.

HILBURN, Robert. *Elton John: Five Years Of Fun, August 1970 to August 1975*. Los Angeles, CA, USA: The Howard Rose Agency, Ltda., 1975.

JASPER, Tony & TATHAM, Dick. *Elton John*. Hong Kong, China: Phoebus Publishing Company Limited / London, England: Octopus Books Limited, 1975/1976.

LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MCA RECORDS AND TAPES. *1974 Elton John Tourbook*. Bervelly Hills, CA, USA: Howard Rose Agency Ltd.; Hollywood, CA, USA: Peter Simone & Associates, 1974.

MOREIRA, Vera Lúcia. *Torre de Babel: a vida de Elton John e Bernie Taupin*. São Paulo: Xisma Editora, 1986.

MORIN, Edgar. *As Estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

MUGGIATI, Roberto. *História do Rock [1º - 4º Vols.]*. São Paulo: Editora Três, 1982.

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música, história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NORMAN, Philip. *Elton John To Be Continued... Booklet*. London: Happenstance Ltd., 1991.

NÖTH, Winfried & SANTAELLA, Lucia. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda., 2001.

ORTEGA, Francisco. *Amizade e Estética da Existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O Que é Contracultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

RAMOS, Isabel Patrícia da Silva Fidalgo Batista. *O Eu e o Outro: Dr. Jekyll vs Mr. Hyde; David Bowie vs Ziggy Stardust*. Lisboa: Universidade Aberta de Lisboa. Dissertação de Mestrado em Estudos Ingleses, 2005.

ROJEK, Chris. *Celebridade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

SANTANA, Valéria de Castro. *Children Of The Revolution: o Glitter Rock de Elton John (a obra, os artistas, o público)*. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia – Campus Santa Mônica, Dissertação de Mestrado em História, 2002.

SENNETT, Richard. *O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SINGER, June. *Androginia: rumo a uma Nova Teoria da Sexualidade*. São Paulo: Editora Cultrix, 1990.

SHAW, Greg. *Elton John: a biography in words and pictures*. USA: Chappell & Co., Inc., 1976.

STAMPS, Donald C. (dir.). *Bíblia de Estudo Pentecostal: antigo e novo testamento*. Deerfield, Flórida, EUA: Life Publishers, 2002.

TIME-LIFE Books / História em Revista. *Senhores Coloniais (1850-1900)*. Rio de Janeiro: Editora Abril Livros Ltda., 1992.

TOBLER, John. *Elton John One Night Only: The Greatest Hits Booklet*. Universal Music, Mercury Records, 2000.

TURANO, James. *Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy Deluxe Edition Booklet*. Universal Music, Mercury Records, 2005.

VIGARELLO, Georges. *História da Beleza: o corpo e a arte de se embelezar, do Renascimento aos dias de hoje*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

WEISER, Scott. “Homes On The Range: Mountain development gets a free pass”. In: *Boulder Weekly*, April 21th. Boulder, Colorado, USA: The Association of Alternative Newsweeklies, 2001.

WILLIAMS, Raymond. *O Campo e a Cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

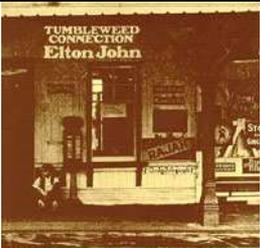
## APÊNDICE: DISCOGRAFIA BÁSICA

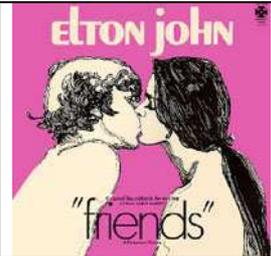
Nesta seção, apresento informações acerca da discografia básica da carreira do cantor/compositor Elton John. Antes de detalhá-la, porém, não de se fazer necessárias algumas explicações: a discografia básica do cantor está sempre definida a partir do eixo comercial Estados Unidos da América – Reino Unido. Os álbuns gravados por ele são sempre lançados primeiramente nesse eixo e posteriormente divulgados em outras partes do globo.

*p.s.: as informações sobre as paradas de sucesso correspondem à melhor posição alcançada pelo álbum.*

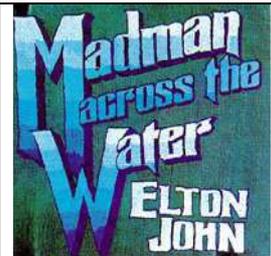
	<b><i>Empty Sky</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 1969 Lançamento Oficial: 03 de Junho Paradas de Sucesso: não entrou Semanas nas Paradas: nenhuma.	Ano: 1969 Lançamento Oficial: não lançado Paradas de Sucesso: não entrou Semanas nas Paradas: nenhuma.

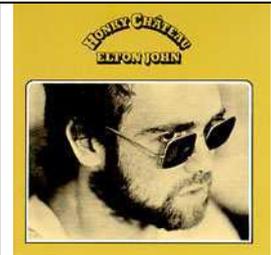
	<b><i>Elton John</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 1970 Lançamento Oficial: 10 de Abril Paradas de Sucesso: Posição 05 Semanas nas Paradas: 22	Ano: 1970 Lançamento Oficial: 22 de Julho Paradas de Sucesso: Posição 04 Semanas nas Paradas: 51

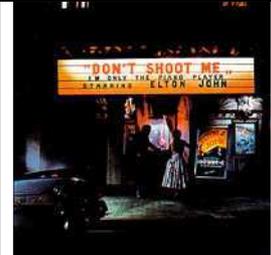
	<b><i>Tumbleweed Connection</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 1970 Lançamento Oficial: 30 de Outubro Paradas de Sucesso: Posição 02 Semanas nas Paradas: 20	Ano: 1971 Lançamento Oficial: 04 de Janeiro Paradas de Sucesso: Posição 05 Semanas nas Paradas: 37

	<b><i>Friends Soundtrack</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 1971 Lançamento Oficial: 29 de Abril Paradas de Sucesso: não entrou Semanas nas Paradas: nenhuma.	Ano: 1971 Lançamento Oficial: 05 de Março Paradas de Sucesso: Posição 36 Semanas nas Paradas: 19

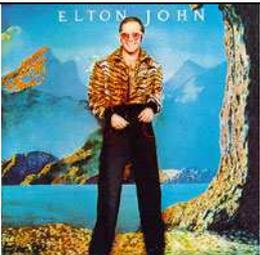
	<b><i>17 – 11 – 70 (RU) ou 11 – 17 – 70 (EUA)</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 1971 Lançamento Oficial: 25 de Abril Paradas de Sucesso: Posição 20 Semanas nas Paradas: 02	Ano: 1971 Lançamento Oficial: 10 de Maio Paradas de Sucesso: Posição 11 Semanas nas Paradas: 23

	<b><i>Madman Across The Water</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 1971 Lançamento Oficial: 05 de Novembro Paradas de Sucesso: Posição 41 Semanas nas Paradas: 02	Ano: 1971 Lançamento Oficial: 15 de Novembro Paradas de Sucesso: Posição 08 Semanas nas Paradas: 51

	<b><i>Honky Château</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 1972 Lançamento Oficial: 19 de Maio Paradas de Sucesso: Posição 02 Semanas nas Paradas: 23	Ano: 1972 Lançamento Oficial: 26 de Maio Paradas de Sucesso: Posição 01 Semanas nas Paradas: 61

	<b><i>Don't Shoot Me, I'm Only The Piano Player</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 1973 Lançamento Oficial: 26 de Janeiro Paradas de Sucesso: Posição 01 Semanas nas Paradas: 42	Ano: 1973 Lançamento Oficial: 22 de Janeiro Paradas de Sucesso: Posição 01 Semanas nas Paradas: 89

	<b><i>Goodbye Yellow Bick Road</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 1973 Lançamento Oficial: 05 de Outubro Paradas de Sucesso: Posição 01 Semanas nas Paradas: 88	Ano: 1973 Lançamento Oficial: 05 de Outubro Paradas de Sucesso: Posição 01 Semanas nas Paradas: 103

	<b><i>Caribou</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 1974 Lançamento Oficial: 28 de Junho Paradas de Sucesso: Posição 01 Semanas nas Paradas: 18	Ano: 1974 Lançamento Oficial: 24 de Junho Paradas de Sucesso: Posição 01 Semanas nas Paradas: 54

	<b><i>Elton John's Greatest Hits</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 1974 Lançamento Oficial: 08 de Novembro Paradas de Sucesso: Posição 01 Semanas nas Paradas: 84	Ano: 1974 Lançamento Oficial: 04 de Novembro Paradas de Sucesso: Posição 01 Semanas nas Paradas: 107

	<b><i>Empty Sky</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 1975 Lançamento Oficial: lançado em 1969 Paradas de Sucesso: não entrou Semanas nas Paradas: nenhuma.	Ano: 1975 Lançamento Oficial: 13 de Janeiro Paradas de Sucesso: Posição 06 Semanas nas Paradas: 18

	<b><i>Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 1975 Lançamento Oficial: 23 de Maio Paradas de Sucesso: Posição 02 Semanas nas Paradas: 24	Ano: 1975 Lançamento Oficial: 19 de Maio Paradas de Sucesso: Posição 01 Semanas nas Paradas: 43

	<b><i>Rock Of The Westies</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 1975 Lançamento Oficial: 04 de Outubro Paradas de Sucesso: Posição 05 Semanas nas Paradas: 12	Ano: 1975 Lançamento Oficial: 20 de Outubro Paradas de Sucesso: Posição 01 Semanas nas Paradas: 26

	<b><i>Here And There</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 1976 Lançamento Oficial: 30 de Abril Paradas de Sucesso: Posição 07 Semanas nas Paradas: 07	Ano: 1976 Lançamento Oficial: 03 de Maio Paradas de Sucesso: Posição 04 Semanas nas Paradas: 20

	<b><i>Blue Moves</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 1976 Lançamento Oficial: 22 de Outubro Paradas de Sucesso: Posição 03 Semanas nas Paradas: 15	Ano: 1976 Lançamento Oficial: 28 de Outubro Paradas de Sucesso: Posição 03 Semanas nas Paradas: 22

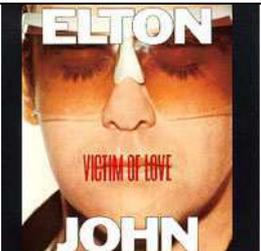
	<b><i>Elton John's Greatest Hits II</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 1977 Lançamento Oficial: 13 de Setembro Paradas de Sucesso: Posição 06 Semanas nas Paradas: 24	Ano: 1977 Lançamento Oficial: 01 de Outubro Paradas de Sucesso: Posição 21 Semanas nas Paradas: 20

	<b><i>A Single Man</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 1978 Lançamento Oficial: 16 de Outubro Paradas de Sucesso: Posição 08 Semanas nas Paradas: 26	Ano: 1978 Lançamento Oficial: 01 de Outubro Paradas de Sucesso: Posição 15 Semanas nas Paradas: 18

	<b><i>Elton John 5 LP Box Set</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 1979 Lançamento Oficial: 01 de Agosto Paradas de Sucesso: Posição 71 Semanas nas Paradas: 01	Ano: 1979 Lançamento Oficial: não lançado Paradas de Sucesso: não entrou Semanas nas Paradas: nenhuma.

	<b><i>The Thom Bell Sessions</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 1979 (gravado em 1977) Lançamento Oficial: não lançado Paradas de Sucesso: não entrou Semanas nas Paradas: nenhuma.	Ano: 1979 (gravado em 1977) Lançamento Oficial: 13 de Junho Paradas de Sucesso: Posição 51 Semanas nas Paradas: 18

	<b><i>Victim Of Love</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 1979 Lançamento Oficial: 13 de Outubro Paradas de Sucesso: Posição 41 Semanas nas Paradas: 03	Ano: 1979 Lançamento Oficial: não lançado Paradas de Sucesso: não entrou Semanas nas Paradas: nenhuma.

	<b><i>Victim Of Love</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 1979 Lançamento Oficial: não lançado Paradas de Sucesso: não entrou Semanas nas Paradas: nenhuma.	Ano: 1979 Lançamento Oficial: 16 de Outubro Paradas de Sucesso: Posição 35 Semanas nas Paradas: 10

	<b><i>Lady Samantha</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 1980 Lançamento Oficial: 13 de Outubro Paradas de Sucesso: Posição 56 Semanas nas Paradas: 02	Ano: 1980 Lançamento Oficial: não lançado Paradas de Sucesso: não entrou Semanas nas Paradas: nenhuma.

	<b><i>21 At 33</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 1980 Lançamento Oficial: 13 de Maio Paradas de Sucesso: Posição 12 Semanas nas Paradas: 13	Ano: 1980 Lançamento Oficial: 01 de Maio Paradas de Sucesso: Posição 13 Semanas nas Paradas: 21

	<b><i>The Fox</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 1981 Lançamento Oficial: 20 de Maio Paradas de Sucesso: Posição 12 Semanas nas Paradas: 12	Ano: 1981 Lançamento Oficial: 22 de Maio Paradas de Sucesso: Posição 21 Semanas nas Paradas: 19

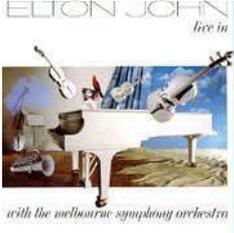
	<b><i>Jump Up!</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 1982 Lançamento Oficial: 09 de Abril Paradas de Sucesso: Posição 13 Semanas nas Paradas: 12	Ano: 1982 Lançamento Oficial: 05 de Abril Paradas de Sucesso: Posição 17 Semanas nas Paradas: 33

	<b><i>Too Low For Zero</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 1983 Lançamento Oficial: 02 de Maio Paradas de Sucesso: Posição 07 Semanas nas Paradas: 73	Ano: 1983 Lançamento Oficial: 23 de Maio Paradas de Sucesso: Posição 25 Semanas nas Paradas: 54

	<b><i>Breaking Hearts</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 1984 Lançamento Oficial: 17 de Junho Paradas de Sucesso: Posição 02 Semanas nas Paradas: 23	Ano: 1984 Lançamento Oficial: 19 de Junho Paradas de Sucesso: Posição 20 Semanas nas Paradas: 34

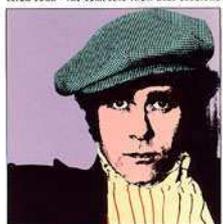
	<b><i>Ice On Fire</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 1985 Lançamento Oficial: 26 de Novembro Paradas de Sucesso: Posição 03 Semanas nas Paradas: 23	Ano: 1985 Lançamento Oficial: 24 de Novembro Paradas de Sucesso: Posição 48 Semanas nas Paradas: 28

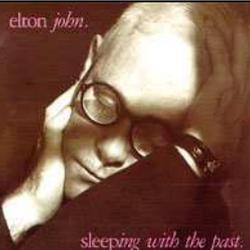
	<b><i>Leather Jackets</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 1986 Lançamento Oficial: 30 de Novembro Paradas de Sucesso: Posição 24 Semanas nas Paradas: 09	Ano: 1986 Lançamento Oficial: 24 de Novembro Paradas de Sucesso: Posição 91 Semanas nas Paradas: 09

	<b><i>Live In Australia with the Melbourne Symphony Orchestra</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 1987 Lançamento Oficial: 12 de Junho Paradas de Sucesso: Posição 70 Semanas nas Paradas: 07	Ano: 1987 Lançamento Oficial: 08 de Junho Paradas de Sucesso: Posição 24 Semanas nas Paradas: 41

	<b><i>Elton John's Greatest Hits III</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 1987 Lançamento Oficial: não lançado Paradas de Sucesso: não entrou Semanas nas Paradas: nenhuma.	Ano: 1987 Lançamento Oficial: 24 de Setembro Paradas de Sucesso: Posição 84 Semanas nas Paradas: 23

	<b><i>Reg Strikes Back</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 1988 Lançamento Oficial: 29 de Junho Paradas de Sucesso: Posição 18 Semanas nas Paradas: 06	Ano: 1988 Lançamento Oficial: 26 de Junho Paradas de Sucesso: Posição 16 Semanas nas Paradas: 29

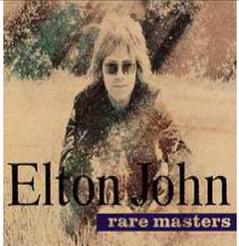
	<b><i>The Complete Thom Bell Sessions</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 1989 (gravado em 1977) Lançamento Oficial: não lançado Paradas de Sucesso: não entrou Semanas nas Paradas: nenhuma.	Ano: 1989 (gravado em 1977) Lançamento Oficial: Paradas de Sucesso: Posição 56 Semanas nas Paradas: 04

	<b><i>Sleeping With The Past</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 1989 Lançamento Oficial: 23 de Setembro Paradas de Sucesso: Posição 01 Semanas nas Paradas: 42	Ano: 1989 Lançamento Oficial: 21 de Agosto Paradas de Sucesso: Posição 23 Semanas nas Paradas: 53

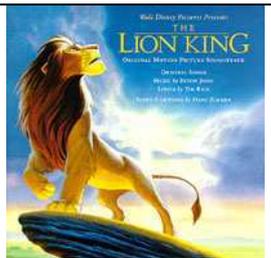
	<b><i>The Very Best Of Elton John</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 1990 Lançamento Oficial: 01 de Outubro Paradas de Sucesso: Posição 01 Semanas nas Paradas: 96	Ano: 1990 Lançamento Oficial: não lançado Paradas de Sucesso: não entrou Semanas nas Paradas: nenhuma.

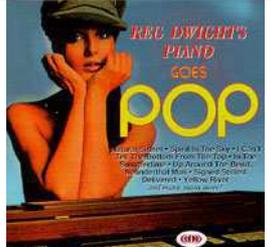
	<b><i>To Be Continued...</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 1991 Lançamento Oficial: 22 de Novembro Paradas de Sucesso: não entrou Semanas nas Paradas: nenhuma.	Ano: 1990 Lançamento Oficial: 08 de Novembro Paradas de Sucesso: Posição 82 Semanas nas Paradas: 13

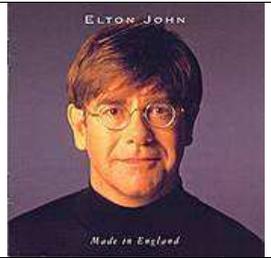
	<b><i>The One</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 1992 Lançamento Oficial: 22 de Junho Paradas de Sucesso: Posição 02 Semanas nas Paradas: 18	Ano: 1992 Lançamento Oficial: 23 de Junho Paradas de Sucesso: Posição 08 Semanas nas Paradas: 53

	<b><i>Rare Masters</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 1992 Lançamento Oficial: 31 de Dezembro Paradas de Sucesso: não entrou Semanas nas Paradas: nenhuma.	Ano: 1992 Lançamento Oficial: 20 de Outubro Paradas de Sucesso: não entrou Semanas nas Paradas: nenhuma.

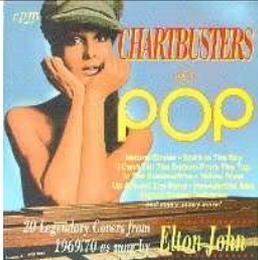
	<b><i>Duets</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 1993 Lançamento Oficial: 02 de Dezembro Paradas de Sucesso: Posição 05 Semanas nas Paradas: 18	Ano: 1993 Lançamento Oficial: 30 de Novembro Paradas de Sucesso: Posição 25 Semanas nas Paradas: 22

	<b><i>The Lion King Soundtrack</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 1994 Lançamento Oficial: não lançado Paradas de Sucesso: não entrou Semanas nas Paradas: nenhuma.	Ano: 1994 Lançamento Oficial: 31 de Maio Paradas de Sucesso: Posição 01 Semanas nas Paradas: 88

	<b><i>Reg Dwight's Piano Goes Pop</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 1994 Lançamento Oficial: 31 de Outubro Paradas de Sucesso: não entrou Semanas nas Paradas: nenhuma.	Ano: 1994 Lançamento Oficial: não lançado Paradas de Sucesso: não entrou Semanas nas Paradas: nenhuma.

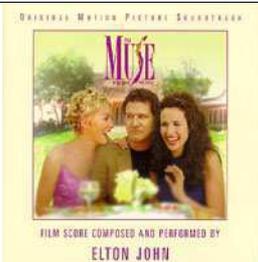
	<b><i>Made In England</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 1995 Lançamento Oficial: 20 de Março Paradas de Sucesso: Posição 03 Semanas nas Paradas: 18	Ano: 1995 Lançamento Oficial: 21 de Março Paradas de Sucesso: Posição 13 Semanas nas Paradas: 46

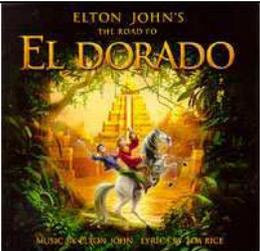
	<b><i>Love Songs</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 1995 Lançamento Oficial: 06 de Novembro Paradas de Sucesso: Posição 04 Semanas nas Paradas: 48	Ano: 1996 Lançamento Oficial: 24 de Setembro Paradas de Sucesso: Posição 24 Semanas nas Paradas: 76

	<b><i>Chartbusters Go Pop</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 1996 Lançamento Oficial: não lançado Paradas de Sucesso: não entrou Semanas nas Paradas: nenhuma.	Ano: 1996 Lançamento Oficial: 02 de Novembro Paradas de Sucesso: não entrou Semanas nas Paradas: nenhuma.

	<b><i>The Big Picture</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 1997 Lançamento Oficial: 22 de Setembro Paradas de Sucesso: Posição 03 Semanas nas Paradas: 23	Ano: 1997 Lançamento Oficial: 23 de Setembro Paradas de Sucesso: Posição 09 Semanas nas Paradas: 23

	<b><i>Elton John And Tim Rice's Aida</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 1999 Lançamento Oficial: 23 de Março Paradas de Sucesso: Posição 29 Semanas nas Paradas: 02	Ano: 1999 Lançamento Oficial: 23 de Março Paradas de Sucesso: Posição 41 Semanas nas Paradas: 07

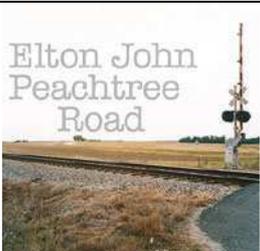
	<b><i>The Muse Soundtrack</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 1999 Lançamento Oficial: 24 de Agosto Paradas de Sucesso: não entrou Semanas nas Paradas: nenhuma.	Ano: 1999 Lançamento Oficial: 24 de Agosto Paradas de Sucesso: não entrou Semanas nas Paradas: nenhuma.

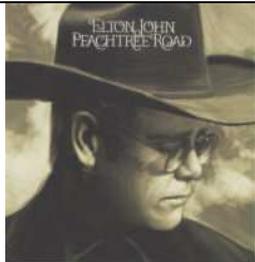
	<b><i>The Road To El Dorado Soundtrack</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 2000 Lançamento Oficial: não lançado Paradas de Sucesso: não entrou Semanas nas Paradas: nenhuma.	Ano: 2000 Lançamento Oficial: 14 de Março Paradas de Sucesso: Posição 63 Semanas nas Paradas: 08

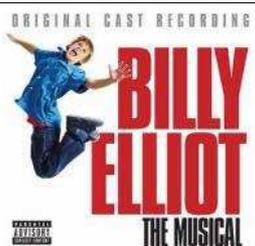
	<b><i>One Night Only – The Greatest Hits</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 2000 Lançamento Oficial: 12 de Dezembro Paradas de Sucesso: Posição 07 Semanas nas Paradas: 13	Ano: 2000 Lançamento Oficial: 21 de Novembro Paradas de Sucesso: Posição 65 Semanas nas Paradas: 18

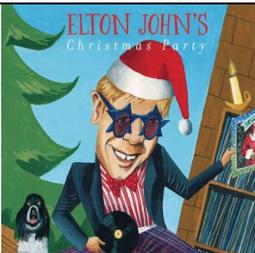
	<b><i>Songs From The West Coast</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 2001 Lançamento Oficial: 01 de Outubro Paradas de Sucesso: Posição 02 Semanas nas Paradas: 34	Ano: 2001 Lançamento Oficial: 01 de Outubro Paradas de Sucesso: Posição 15 Semanas nas Paradas: 24

	<b><i>Greatest Hits 1970 – 2002</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 2002 Lançamento Oficial: 18 de Novembro Paradas de Sucesso: Posição 03 Semanas nas Paradas: 54	Ano: 2002 Lançamento Oficial: 11 de Novembro Paradas de Sucesso: Posição 12 Semanas nas Paradas: 67

	<b><i>Peachtree Road</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 2004 Lançamento Oficial: 09 de Novembro Paradas de Sucesso: Posição 21 Semanas nas Paradas: 08	Ano: 2004 Lançamento Oficial: 09 de Novembro Paradas de Sucesso: Posição 17 Semanas nas Paradas: 10

	<b><i>Peactree Road Special Bonus</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 2005 Lançamento Oficial: 04 de Julho Paradas de Sucesso: não entrou Semanas nas Paradas: nenhuma.	Ano: 2005 Lançamento Oficial: 19 de Julho Paradas de Sucesso: não entrou Semanas nas Paradas: nenhuma.

	<b><i>Billy Elliot: The Musical</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 2005 Lançamento Oficial: 11 de Julho Paradas de Sucesso: não entrou Semanas nas Paradas: nenhuma.	Ano: 2006 Lançamento Oficial: 07 de Fevereiro Paradas de Sucesso: não entrou Semanas nas Paradas: nenhuma.

	<b><i>Elton John's Christmas Party</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 2005 Lançamento Oficial: 10 de Novembro Paradas de Sucesso: não entrou Semanas nas Paradas: nenhuma.	Ano: 2006 Lançamento Oficial: 10 de Outubro Paradas de Sucesso: não entrou Semanas nas Paradas: nenhuma.

	<b><i>Lestat: The Musical</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 2006 Lançamento Oficial: não lançado Paradas de Sucesso: não entrou Semanas nas Paradas: nenhuma.	Ano: 2006 Lançamento Oficial: não lançado Paradas de Sucesso: não entrou Semanas nas Paradas: nenhuma.

	<b><i>The Captain And The Kid</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 2006 Lançamento Oficial: 19 de Setembro Paradas de Sucesso: Posição 06 Semanas nas Paradas: 05	Ano: 2006 Lançamento Oficial: 19 de Setembro Paradas de Sucesso: Posição 18 Semanas nas Paradas: 07

	<b><i>Rocket Man: The Number Ones</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 2007 Lançamento Oficial: não lançado Paradas de Sucesso: não entrou Semanas nas Paradas: nenhuma.	Ano: 2007 Lançamento Oficial: 26 de Março Paradas de Sucesso: Posição 09 Semanas nas Paradas: 31

	<b><i>Rocket Man: The Definitive Hits</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 2007 Lançamento Oficial: 25 de Março Paradas de Sucesso: Posição 02 Semanas nas Paradas: 22	Ano: 2007 Lançamento Oficial: não lançado Paradas de Sucesso: não entrou Semanas nas Paradas: nenhuma.

	<b><i>Elton John / Leon Russell / The Union</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 2010 Lançamento Oficial: 27 de Outubro Paradas de Sucesso: Posição 12 Semanas nas Paradas: 03	Ano: 2010 Lançamento Oficial: 19 de Outubro Paradas de Sucesso: Posição 03 Semanas nas Paradas: 11

	<b><i>Gnomeo &amp; Juliet Soundtrack</i></b>	
	<b>Reino Unido</b>	<b>Estados Unidos</b>
	Ano: 2011 Lançamento Oficial: 08 de Fevereiro Paradas de Sucesso: não entrou Semanas nas Paradas: nenhuma.	Ano: 2011 Lançamento Oficial: 08 de Fevereiro Paradas de Sucesso: não entrou Semanas nas Paradas: nenhuma.

**Fontes:**

BILLBOARD Charts web-site: [www.billboard.com](http://www.billboard.com);

MACLAUHLAN, Paul. *Cornflakes and Classics – A Musical History of Elton John*;

ROCK and Roll Hall of Fame web-site: [www.rockhall.com](http://www.rockhall.com);

UK Charts web-site: [www.everyhit.com](http://www.everyhit.com)