

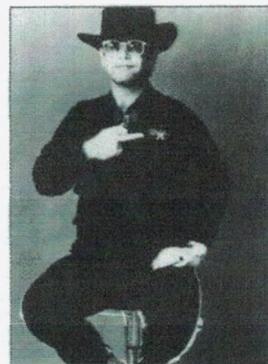
ELTON JOHN DA SILVA FARIAS



THE SHOW MUST GO ON:

uma história biográfico-cultural do (Glam/Glitter) Rock

estrelando ELTON JOHN



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE

CAMPINA GRANDE – PB

MARÇO DE 2008

ELTON JOHN DA SILVA FARIAS

THE SHOW MUST GO ON:

uma história biográfico-cultural do (Glam/Glitter) Rock

estrelando ELTON JOHN

**Monografia apresentada à
Unidade Acadêmica de História
e Geografia da Universidade
Federal de Campina Grande para
a obtenção do título de Bacharel
em História sob a orientação do
Professor Dr. Iranilson Buriti de
Oliveira.**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE

CAMPINA GRANDE – PB

MARÇO DE 2008



Biblioteca Setorial do CDSA. Dezembro de 2023.

Sumé - PB

ELTON JOHN DA SILVA FARIAS

THE SHOW MUST GO ON:

uma história biográfico-cultural do (Glam/Glitter) Rock

estrelando ELTON JOHN

Banca Examinadora:

Professor Doutor Iranilson Buriti de Oliveira (Orientador)

Professora Doutora Marinalva Vilar de Lima (UFCG)

Professor Doutor José Benjamin Montenegro (UFCG)

UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE

CAMPINA GRANDE – PB

MARÇO DE 2008

Trabalho dedicado a Fábio Gutemberg Ramos Bezerra de Souza (*in memoriam*), pelo constante incentivo recebido para a realização deste; a Eustaquilino Evangelista da Silva e Maria Ferreira da Silva, meus avós maternos, pelo apoio à minha vida.

RESUMO

Este trabalho tem o pretense objetivo de dar visibilidade historiográfica a uma temática pouco explorada pela academia em toda a sua longevidade, o Glam/Glitter Rock. Evidenciando um campo de pesquisa que relacione História & Música, nossa pesquisa tenta dar novas contribuições historiográficas no ramo. Questiona o papel atribuído à *Escola dos Annales* como única ou principal pioneira de uma história “renovada” no Ocidente. Problematiza a idéia de que *Theodor Adorno* e a *Escola de Frankfurt* foram os fundadores de estudos sobre música popular na academia. Mostra outras tendências do século vinte, que se preocuparam com o tema. Critica antigas formas de estudar o tema como os moldes da Sociologia da Música e apresenta novas possibilidades paradigmáticas que nos parece necessário para se falar em uma história cultural que tenha a música popular e o nosso sombrio (e ao mesmo tempo brilhoso) tema, a partir do cantor/compositor Elton Hercules John, como foco de estudo. Apresenta o conceito de *história biográfico-cultural* como alternativa para o estudo histórico renovado no que diz respeito à música popular.

PALAVRAS-CHAVE: História biográfico-cultural; Glam/Glitter Rock; Elton John.

SUMÁRIO

Agradecimentos	7
Introdução	14
Capítulo I: You Can Make History (Young Again): uma história da historiografia da música popular	19
1. A música na “renovada” historiografia.....	22
2. Theodor Adorno: pai da história (da música popular)?.....	33
3. Os Estudos (Culturais) pós-adornianos.....	46
Capítulo II: <i>Don't Shoot Me, I'm Only The Piano Player: por uma história cultural do (Glam/Glitter) Rock</i>	52
1. A Sociologia do (Glam/Glitter) Rock.....	56
As Grandes Eras.....	56
Os “Heróis da Guitarra”.....	63
Na Historiografia do Rock, os Anjos tocam violão: o paraíso da Contracultura.....	69
2. Glam/Glitter Rock? O que seria e o que diria dele a <i>historiografia</i> ?.....	75
3. Elton John: rock ou apenas roll?.....	92
“Contracultura” (e fuga de tendências) em Elton John?.....	98
Conexões <i>Country</i>	124
Capítulo III: <i>The Captain And The Kid: uma história biográfico-cultural do cantor/compositor Elton John</i>	131
1. Two Rooms At The End Of The World... ..	142
2. Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy: a invenção de um astro e a história biográfico-cultural.....	157
Como dizem os jornais: surge um astro.....	163
3. Um Escândalo, um Filme e um Funeral: a invenção de um ícone.....	172

AGRADECIMENTOS

Campina Grande, Abril de 2003.

Início dos Ensaio...

“A monografia de conclusão de curso, intitulada *The Show Must Go On: uma história biográfico-cultural do (Glam/Glitter) Rock – estrelando Elton John*, celebra o começo de uma nova era para o mais novo historiador (artista) Elton John da Silva Farias. É a porta de entrada para novos horizontes, novas (pre)ocupações”.

É estranho. Nunca tinha pensado que poderia viver tantas coisas em um ambiente universitário. Ao longo desses cinco anos de experiência acadêmica pude realizar muito na minha vida, independentemente das alegrias ou das decepções que tive. Conheci muitas pessoas, fiz algumas amizades e tive certas desavenças. Tudo o que me aconteceu nesse tempo foi alvo de uma dicotomia sentimental muito forte e evidente: as minhas relações sociais foram empolgantes e difíceis, encantadoras e tristes, surpreendentes e inexpressivas tanto com meus professores, amigos e colegas de graduação quanto com aqueles que, de algum modo, direta ou indiretamente, contribuíram para minha formação profissional.

Mas já estava na hora de buscar um novo rumo na minha carreira. Muitos colegas até brincam, dizendo “o que será de Elton sem o curso de História?”. Entretanto, outras notas musicais precisam ser exploradas e esta monografia é o ponto chave para isso.

Contudo, e como já disse, preciso lembrar de alguns momentos que me fortaleceram ao longo dessa jornada acadêmica e até daqueles que, pretensiosamente, ousaram me desestimular. *Acho que este local é o melhor para fazê-lo.*

Assim agradeço desde já a:

Minha família. A vivência que tive com esse instrumento da formação de qualquer sujeito deve ser enfatizada aqui. Meu pai, Marcos Antônio de Farias, não foi, enquanto dividia conosco um lar, o ideal exemplo de figura paterna que se espera, 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 um aprendizado digno que me trouxe aqui e que me fez do jeito que sou.

Ao contrário dele, porém, há a presença quase divina de uma mãe que de tudo fez e continua a fazer (dentro de suas possibilidades) por uma boa condição de vida para a minha pessoa e para meu desenvolvimento. Claro, nem tudo é perfeito, pequenos desentendimentos ocorrem com qualquer um e sem eles uma relação afetiva não poderia ser “normal”. Mas, a presença de Maria Evangelista da Silva sempre foi o *pièce de résistance* da minha formação social e das minhas convicções enquanto ser humano.

Minha mimada irmã, Viviane Evangelista Farias, sempre teve um papel importante na minha vida, por uma série de razões. Mesmo que eu costume parecer não ligar muito para ela, nosso relacionamento não é o mais conturbado de todos. Mas as diferenças entre nós dois são evidentes, e costumamos enfatizar isso.

Meus avós maternos. O exemplo de vida que carrego. A convicção e o poder de persuasão de minha avó Maria Ferreira da Silva (ou Edilene), 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 calma, a destreza e a sabedoria 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 pela presença e pelo suporte quando este se fez necessário. Aos primos Fernando e Felipe Evangelista que sempre foram a maior graça. 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 parentes que moram em cidades vizinhas.

A meu tio Antônio Ferreira Neto. Mesmo com os problemas que nos separam, ele é aquele que parece muito me respeitar. Fazemos aniversário no mesmo dia e somos fisicamente parecidos. Isso não nos permite uma vida tão próxima, mas lembro-me de ter sempre ali, em algum momento da memória de minha existência, a presença dele.

Deixando os familiares e partindo para os amigos que fiz na universidade. Para começar, podemos homenagear minha turma de entrada no curso de História: a turma 2003.1, e lembrar daqueles tempos virgens em que pensávamos todos concluirmos o curso ao mesmo tempo e até viajar para Paris, juntos... Especialmente para Fabiana Silveira, Robson Elias, Ludemberg Gomes, Rômulo Henrique, Bruno Ricardo, Aline Meira, Vanessa Macedo, Paloma Porto, Mirella Burity e ao professor Antônio Clarindo (espécie de “padrinho” da turma), agradeço por aquele entusiasmo inicial que me manteve no curso.

E para continuar nesta nostalgia, gostaria de lembrar de *Metal Massakreixon*, a revistinha do período 2003.1. Escrita por mim, desenhada por Ludemberg Gomes, editada por Robson Elias e divulgada por Rômulo Henrique, a revistinha tinha como personagem principal Vanessa Macedo (*Massakreixon*) e contava os momentos engraçados da turma...

Nesse tempo eu tinha cabelo grande, bebia um bocado e parecia um metido a socialista rebelde. Nem eu mesmo acredito que eu era assim. Mas não foi de tudo ruim. Desse período, eu gostaria de agradecer a Robson, Rossana, Olga e Josete Elias pelos bons momentos que eu vivi. Fui bem acolhido entre eles, mas tudo na vida muda e as coisas nem sempre são como nós queremos.

Hei de não me esquecer de minha estadia no Centro Acadêmico de História por dois anos. Vivi muita coisa no CA e aprendi o quanto a política estudantil é composta por mercenários. Mas tive bons amigos por lá eu não posso deixar de agradecer, pois eles esboçaram uma chapa política da qual fiz parte: Saulo Siqueira, Ivny Medeiros, Evangley de Queiroz, Fernanda Pinto, Adriana Basílio, Walkíria Lira e, especialmente, a Débora Raquel e Paloma Porto. Não se esquecendo de Anglebson Barros que sempre me ajudou quando precisei.

A realização de três campeonatos de *Futsal* internos ao curso. A organização e participação de algumas viagens a congressos como Caicó em 2004 e Londrina em 2005. Nunca me esquecerei desses momentos. Portanto agradeço aos colegas de futsal (alguns que não foram apenas do futsal, mas que, por não poder me estender demais, os colocarei aqui): José Jâmeron (por ter organizado comigo os campeonatos internos), André Felipe Bandeira, Ciro Linhares, Daniel Bruno, Deuzimar Matias, Jackson Douglas, Evangley de Queiroz, Macio Grez, Marciel Medeiros, Ricardo Marques, Iapuan Tavares, José Valmi, Leidimar Bezerra, Lucenildo Barros, Robson Diniz...

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. Agradeço a oportunidade de ter feito o site do grupo e organizado o III Sarau Cultural *belle époque parisiense*.

Ao pessoal do núcleo de estudos de *História & Música*: José Jâmeron, Cláudio Costa, Tatiana Lopes, Aline Meira, Hilmária Xavier, Flávio André e Andrey Willy.

Aos professores, como eu poderia esquecer de dar meus agradecimentos. À banca avaliadora de meu trabalho. Ao meu orientador Iranilson Buriti de Oliveira por estar agüentando minhas idéias malucas desde 2006, também a Marinalva Vilar de Lima (por ter sempre acompanhado minha pesquisa de perto) e ao professor José Benjamin Montenegro que, apesar de não termos tido contato na graduação, seu histórico de orientações de pesquisas com música muito me animaram.

Ao eterno professor *Fábio Gutemberg Ramos Bezerra de Souza*. Sem ele, muitas das idéias que desenvolvi não teriam sido concluídas. Onde quer que ele esteja que saiba que este trabalho é dedicado a ele.

A Antônio Clarindo e Gervácio Batista Aranha pelas indicações de leitura e pelo acompanhamento, respeito e singela amizade por todos esses anos de graduação.

A Alarcon Agra do Ô pelos momentos de grandes risadas com a perfeita junção entre coisas fúteis e debates acadêmicos. Nunca me esquecerei da frase quando paguei a cadeira de Teoria da História: “historiador não é obrigado a saber de tudo, só daquilo que gosta ou se interessa”.

Aos bons momentos de discussões acadêmicas, caronas, risadas e conversas políticas com Herry Charriery da Costa Santos, peça fundamental na minha formação e no aprendizado de que as aulas de história devem ser dadas com gosto.

Também agradeço a Roberval Santiago, Silêde Leila, Maria Liège, Luciano Mendonça, Celso Gestemeier e Faustino Teatino.

Aos funcionários Wellington (SEDHIR), Rosa e Ana (Coordenação) e Socorro (UAHG), muito obrigado.

Agradeço também ao pessoal do *Cursinho Pré-Vestibular Solidário da UFCG*. A Paulinho, Ulisses, Janáira e Wellington pelo bom convívio ao longo destes anos. Aos

professores de história (antigos e atuais): Paulo Eduardo, Denílson Rocha, Gláydys Richeles, Eva Ryan, Cristiane Raposo, Lívio Leslyer, Maxwell Rangel, Aluska Targino, Mayra Lira, Anne Gama, Thales Nascimento, Wellington Dantas, José Valmi, Fabiano Badú e Bruno; também a Williams Bartolomeu, Herry Charriery, Cristina Conserva, Hilmaria Xavier e Rômulo Henrique.

Aos colegas que não sairão da lembrança: Alinny Ayala, Alluska Cristieeny, Brinell Silva, Francisco de Assis, George Bezerra, Gicele Fernandes, Hilma Carmem, Iane Caroline, Isabelle Cristina, Leonice de Assis, Lyndon Johnson, Márcia Donato, Paula Rejane, Raquel Jussara, Romerino Andrade, Saulo Patrício, Valdirene Pereira, Wesley Dourado, Abel Domingos, Albério Campos, Amanda Gomes, Antônio Marcos, Catarina Buriti, Cid Douglas, Eli Brandão, Elys Danielly, Eryka Vanessa, Gabriela Fernandes, Iraktam Cícero, João Carlos Luna, Lázaro Farias, Raquel Jussara, Marco Rodriguez, Maria Direma, Nelson Bento, Omar Barbosa, Solange Araújo, Suênia Janine e Veruska Kiara.

Aos grandes amigos que fiz e nunca vou esquecer:

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...

Da insuperável dama turca que nasceu no Brasil: Joyce Michelle Macedo pela sensibilidade, harmonia e carinho. Pela leveza de ser a pessoa "falsa" mais verdadeira que eu já conheci.

Da irreverente e sempre preocupada (com o bem estar dos outros) Aliandra Vieira. Por todos os dias em que ela reclamou e levou cartões de minha pessoa. Uma ótima amiga que guardo no peito.

De Denílson Rocha por um tempo passado que foi um dos melhores. Ao quarteto Ana Lídia, Cléber, Washington e Gleidson.

De Rômulo Henrique pelos dias de trabalho que tivemos em frente ao computador e das vezes que passamos muito tempo com boas conversas pelos corredores da UFCG.

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"!

Dos hiper sapientes Giscard Farias e Wagner Geminiano ("Baraúna"). O convívio com ambos foi de importante significância para mim, já que pude desfrutar de conversas

inúteis a altos debates teóricos todos reunidos nos mesmos lugares: os bancos da pracinha do BC ou o corredor do bloco BB...

De Chyara Charlotte pelos vários conselhos acadêmicos e pessoais que recebi desta pequena grande moça...

De Oton Araújo pelos momentos de conversas e trocas de conhecimento. É bom saber que nossas idéias, muitas vezes, são convergentes.

De Fernanda Pires pela extrema simpatia que ela carrega consigo e acalma até os mais irrequietos intransigentes.

De Cristina Conserva. Pelos dois anos de namoro e os bons momentos juntos que, por conta do destino não deram certo, não acabaram com remorso ou ressentimentos. Agradeço também a Libânio e dona Fátima por sempre terem me recebido bem. Tive uma amiga e isso foi bom.

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 Franciarily pelas conversas em tempos bons e ruins e pelo incentivo em minhas tentativas de montar uma banda.

De José Jâmeron pelos dias de cachaça, pela organização dos torneios de futsal e pelo incentivo em dar continuidade ao núcleo de estudos em História & Música.

Da minha protetora Luciana Estevam. Pelos conselhos, conversas, incentivos e dias de trabalho no projeto do fórum que, *infelizmente*, foi todo perdido por uma pane no computador do local. Mas isso não importa: ela estará sempre aqui.

De Nayra Navine pelo ótimo convívio e pelos cumprimentos ala a época monárquica brasileira, *mademoiselle*...

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.

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

De Priscila Bezerra e Surama Rocha. Amigas que sempre estarão na memória de um bom abraço, uma ótima risada e uma conversa irresistível.

De Vanessa Costa. A irreverente *Massakreixon* que encanta e faz as pessoas rirem de tudo que a vida oferece. A pessoa que trabalhou comigo no III Sarau não poderia jamais sair da minha memória.

De Lidiane e Liliane, a dupla perfeita. Amigas e irmãs que rapidamente conquistaram um lugar no meu dia-a-dia acadêmico.

De Bruno Campos e sua amizade de mais de 11 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.

Da magnífica (infelizmente não reitora) Roseilda Maria da Silva. Minha bela Rose. Por todo o apoio, todo o carinho, toda a paciência, toda a confiança, todo o conforto, toda a esperança e por todo o significado que nosso sentimento tem tido, vejo a beleza de uma vida andar de mãos dadas.

A duas pessoas que não conheço pessoalmente, apenas por meios virtuais. A Izabel Salvati de São Paulo, por ter 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 ela confiou em enviar. Izabel você não sabe o quanto te devo; também a Valéria de Castro Santana de 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.

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.

“Talvez seja esse um espaço de agradecimentos muito ingênuo, tendo em vista a *Arena Romana*, infestada de leões, que é a vida...”

INTRODUÇÃO

Seis Pessoas Falam de Elton John

Kate Bush (cantora e pianista): “Desde que eu tinha 11 anos, Elton John era o meu maior herói. Eu amava sua música, tinha todos os seus discos e sonhava um dia tocar piano como ele (e ainda faço tudo isso)”.

Bruce Hornsby (cantor e pianista): “Elton me inspirou a aprender a tocar piano. Eu me lembro especificamente da hora e do lugar em que ouvi Elton pela primeira vez e aquilo me comoveu intensamente”.

Eric Clapton (cantor e guitarrista): “Tudo o que ouço de Elton e Bernie me faz viajar pelo tempo, mexe comigo, me encoraja e me inspira. Tudo”.

Gus Dudgeon (produtor musical): “Ele não é vocalista ou símbolo sexual, então é divertido”.

Paul Gambaccini (jornalista): “Por mais de trinta anos, embora sendo individualmente Elton John, o filantropo, Bernie Taupin o poeta, Elton o presidente de time de futebol ou Bernie o dono de restaurante, estes dois homens se tornaram a dupla mais duradoura e criativa da música popular”.

Axl Rose (vocalista e pianista): “Bernie Taupin é o melhor letrista que já existiu na Terra e Elton John sempre foi simplesmente incrível no estúdio e na gravação de tudo. É minha música clássica, porque alguns de seus trabalhos são clássicos”.¹

No ano de 2005, a célebre jornalista Ana Maria Bahiana conseguiu ser humilde o suficiente para reconhecer uma falha que até aquele ano perseguia toda e qualquer tendência intelectual que elaborasse escritas sobre a história da música popular brasileira...

¹ Os depoimentos de Kate Bush, Bruce Hornsby e Eric Clapton estão disponíveis no encarte do álbum *Two Rooms: celebrating the songs of Elton John and Bernie Taupin*. Mercury Records and John Reid Enterprises, 1991; os depoimentos de Gus Dudgeon e Paul Gambaccini estão disponíveis no encarte da edição de luxo do álbum *Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy*. Mercury Records and Rocket Pictures, 2005; o depoimento de Axl Rose pode ser visto no documentário *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.).

Ela foi justa o bastante para escrever uma nota em uma coletânea de textos acadêmicos, mostrando o quanto o livro *Eu Não Sou Cachorro, Não: música popular cafona e ditadura militar*, de autoria do historiador Paulo César de Araújo, foi importante para acrescentar uma música urbana cristalizada como “brega” ou “cafona” aos elaborados contextos socioculturais brasileiros e às expressões artístico-musicais surgidas a partir dos anos 1970. A autora ainda frisa que, a partir do referido período, “este poderoso substrato cultural e musical abraça temas de real valor incendiário e impressionante modernidade: estilos de vida, drogas, aborto, controle de natalidade, sexualidade, discriminação racial e social”², concordando com Araújo que a tal música “cafona” representa uma criativa e importante atividade cultural das contemporâneas histórias nacionais (da música).

É o que pretendemos fazer nesse trabalho: contar uma história pouco conhecida acerca de um subgênero musical que, apesar de ter como uma de suas características definidoras o brilho do vestuário dos músicos, permanece obscurecido pela historiografia da música e pelos acadêmicos em geral. Objetivamos contar uma história do Glam/Glitter rock.

Quando Ana Bahiana afirma naquela nota que entende as razões pelas quais não inseriu os “cafonas” em suas pesquisas, pelo simples motivo daquele grupo de artistas não fazer parte de seu “universo consciente”, ela admite que a historiografia da música elege aqueles gêneros musicais ou nomes mais relevantes para fazerem parte do *hall* do merecimento memorialístico e histórico. Ela diz que “não havia sido treinada, intelectual e esteticamente, para registrar sua existência” e que mesmo aquelas canções tendo feito parte do “disco rígido da minha memória afetiva da época”, a autora não quis inserir a música “brega” em seus trabalhos porque o tema não fazia jus às “reais” preocupações acadêmicas da história da arte e da música populares.

Coisa semelhante aconteceu com o Glam/Glitter rock. Os acadêmicos que se propuseram a escrever sobre o rock em si ou não inserem o subgênero em suas pesquisas ou o apresentam avulsamente, como um “estilo menor” surgido na década de 70 e entregue ao “modismo” e à “alienação” incessante daquele segmento musical que foi, de acordo com

² BAHIANA, Ana Maria. “Comentário de Ana Maria Bahiana”. In: NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005: 38 – 40.

tais acadêmicos, fruto da assimilação da música popular (e do rock em especial) pela indústria cultural.

Como nos interessamos pelo apetitoso sabor das novas tendências historiográficas na academia, trazemos como proposta a escrita de uma *história biográfico-cultural* para suprimos essa falta que a parte de Clio que gosta de se atentar à música deixou. Veremos ao longo do trabalho que algumas abordagens pensaram o gênero a partir de certas óticas que não parecem condizer com a proposta de renovação histórica que vem paulatinamente se perpetuando no meio acadêmico. Grandes nomes, eras bem estruturadas e arte enquanto movimento social contestador não parecem mais se adequarem como antes às necessidades epistemológicas que ascenderam há pelo menos trinta anos no âmbito histórico. Se as propostas de renovação iniciadas com a “Nova História” dos Annales alcançou muitas temáticas não usuais (ou não tão comuns), o mesmo não tem ocorrido com a música popular, muito menos com o rock ‘n’ roll.

Nossa iniciativa surgiu pelo simples motivo de que, nos estudos sobre música (e seja ela qual for), os autores se voltam à pesquisa sobre um gênero ou subgênero musical inteiro. Tenta-se escrever a história do rock, do punk, a história da MPB, do samba, da música “cafona”, do rock brasileiro, do forró, do reggae, da música erudita, além de vários outros. Essas tentativas acabam levando os pesquisadores a criarem certo modelo que define em linhas gerais determinado grupo de artistas e o amontoa em estruturas bem definidas de sua história “conjunta”. Esse tipo de abordagem também possibilita uma eleição memorialística de determinadas personagens: escrever sobre um tipo musical inteiro acaba remetendo o pesquisador a privilegiar alguns nomes e oferecer pouco espaço naquela história a outros. Esses problemas parecem ser evitados quando pensamos em uma história biográfico-cultural, apesar de a palavra biografia parecer postular um “regresso aos indivíduos”, parafraseando Michel de Certeau. E escolhemos o Glam/Glitter rock e um “integrante” seu chamado Elton John como cobaias de nossas experiências.

Mas não fomos os primeiros a escrever sobre o subgênero. Valéria de Castro Santana defendeu sua dissertação de mestrado no ano de 2002 que tinha por título *Children Of The Revolution: o Glitter Rock de Elton John (a obra, os artistas, o público)*. Aos nossos conhecimentos, é o primeiro trabalho acadêmico sobre o Glam/Glitter rock, ao

menos no Brasil. A autora teve uma ousadia invejável ao escrever sobre um tema que, como ela mesma diz, permanece um mistério para os fãs de rock.

Sua iniciativa foi ótima. Mas ainda percebemos em seu trabalho muitas influências de abordagens que se assemelham às supracitadas nessa introdução. Veremos melhor nos capítulos deste trabalho como se deu tal produção.

Uma obra que nos foi de fundamental importância é o livro *Torre de Babel: a vida de Elton John e Bernie Taupin*, escrito por Vera Lúcia Moreira em 1986. A obra é uma espécie de mixagem entre realidade e ficção, escrita nos moldes de um romance, que tentou contar uma história dos trinta primeiros anos de vida do cantor, de 1947 a 1977. Escrito como uma narrativa verossimilhante, o livro nos proporcionou uma fonte singular para a investida na realização deste trabalho.

Outra fonte rica foi a *internet*. Vários sítios elaborados sobre rock e sobre Elton John nos foram de sublime importância para a aproximação dos acontecimentos que rodearam a vida deste cantor/compositor e que nos auxiliaram na elaboração de narrativas e análises para a criação de uma nova história do Glam/Glitter rock que parece, historiograficamente falando, nunca ter sido antiga. Trabalhos como os do sítio *Cornflakes and Classics: a musical history of Elton John*, de Paul Maclauchlan, entre outros, deram-nos suporte para produzir tal estudo. Revistas de época (algumas conseguidas na *internet*) e documentários completam nosso diversificado corpus documental.

Assim, contemplamos uma pesquisa dividida em três estrofes:

i) o primeiro capítulo, intitulado *You Can Make History (Young Again): uma história da historiografia da música popular*, nasceu a partir de nossa sensibilidade em promover um debate acerca dos modos como a música popular foi (e tem sido) escrita na academia. Analisando as tendências que se fizeram mais significativas (ou melhor, mais utilizadas) procuramos entender e criticar posturas que foram mantidas no âmbito acadêmico e como tais tendências foram legitimadas partindo-se do pressuposto da lógica da *seriedade* nas pesquisas universitárias. Iniciando com os filósofos Schopenhauer e Nietzsche no século XIX até a contribuição dos Estudos Culturais mostramos como se deram os principais estudos sobre música popular no Ocidente. Ainda mostramos como a Escola dos *Annales* (tão referenciada quando se trata em renovar a historiografia) não lembrou de aplicar essa renovação quando se fala em música popular.

ii) o segundo capítulo, pretenciosamente intitulado *Don't Shoot Me, I'm Only The Piano Player: por uma história cultural do (Glam/Glitter) Rock*, vai se ater a uma análise da Sociologia da Música e de como esta moldou (e ainda molda) boa parte das produções acadêmicas e/ou aquelas desligadas de respaldo científico que tratam de trabalhar com música popular, em especial com o rock. Tentamos explorar alguns dos *vícios* que esta tendência mantém na escrita dessa história, criticando conceitos e metodologias de pesquisa como as que podemos ver nas *Grandes Eras*, nos “*Heróis da Guitarra*” ou na glorificação daquilo que chamam de “*Contracultura*”. Vemos que esses dois últimos conceitos são construções históricas fincadas a uma necessidade de determinados segmentos sociais e universitários em rotular alguns artistas de sua preferência como os “verdadeiros” representantes do rock. O título “Não Atirem, Eu Sou Apenas o Pianista” é uma leve ironia com tal Sociologia que eleva os guitarristas à posição de “deuses” e “heróis” que “personificam o real sentido” da música rock; mostramos esse equívoco e contamos como o Glam/Glitter rock é visto por aquilo que chamamos de *historiografia do rock*. Ainda mostraremos que Elton John e os demais artistas que se viram inseridos nos contextos deste subgênero musical não são tão “alienados” quanto essa tendência acadêmica quis postular.

iii) o terceiro e último capítulo, intitulado *The Captain And The Kid: uma história biográfico-cultural do cantor/compositor Elton John*, vai apresentar ao leitor como se define nosso conceito de história biográfico-cultural; que prerrogativas, que anseios, que tipo de falta ele pretende suprir. Definido a partir das contribuições da História Cultural de Michel de Certeau e da Escrita de Si elaborada por Michel Foucault, o conceito vai mostrar como *vida pessoal, biografia, invenção de si, cotidiano, fama e história cultural* não são conceitos tão distantes quanto parecem ser. A partir da leitura de vida do cantor/compositor Elton Hercules John e da maneira como ele se inventa nas suas canções, podemos mostrar como as imagens de *astro* e de *ícone* são construídas culturalmente.

Assim, podemos adentrar nessa viagem histórico-musical e perceber como um campo de pesquisa que relacione *História & Música* é bem mais amplo do que se possa imaginar...

ESTROFE I (CAPÍTULO I):

You Can Make History (Young Again)*: uma história da historiografia da música popular

“Entre as inúmeras formas musicais, a canção popular (verso e música), nas suas diversas variantes, certamente é a que mais embala e acompanha as diferentes experiências humanas. (...) Ou seja, a canção e a música popular poderiam ser encaradas como uma rica fonte para compreender certas realidades da cultura popular e desvendar a história de setores da sociedade pouco lembrados pela historiografia.”

José Geraldo Vinci de Moraes¹

A escrita da história, nos últimos quarenta anos, tem visto ascender, no horizonte ocidental, uma generosa preocupação para com novos paradigmas e novas epistemologias que são comumente tratados como emergentes. A ânsia historiográfica na busca de novas (e na releitura de antigas) temáticas que não se resumam a repetir o “realismo ingênuo dos positivistas” ou a “pretensa objetividade marxista”² demonstra o quanto a disciplina de história passa gradativamente a rejeitar certezas absolutas, fatos miméticos e consumados, além de não mais apoiar-se em estruturas econômicas que tendessem ao saber histórico quantitativo.

Os compassos que demarcam boa parte dos ritmos historiográficos atuais vivem de novas melodias: dos discursos às atitudes mentais, dos hábitos e das práticas culturais à

* *Você Pode Fazer a História (Jovem de Novo)*. Título de uma canção de Elton John de 1996, não lançada em nenhum álbum oficial. A canção foi incluída na versão norte-americana da coletânea *Love Songs* do cantor, no mesmo ano. Também foi dedicada ao amigo pessoal de Elton, o estilista italiano Gianni Versace, assassinado pelo serial killer Andrew Cunanan, em 1997.

¹ MORAES, José Geraldo Vinci de. “História e Música: canção popular e conhecimento histórico”. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo: 20/39, ANPUH / Humanitas / FAPESP, 2000: 203 – 222.

² ARANHA, Gervácio Batista. “Realismo vs. Nominalismo e a Escrita da História: questões para o século XXI”. Conferência de Abertura do *XI Encontro Estadual de Professores de História: a formação do Historiador para o Século XXI*. Campina Grande – Paraíba, 2004.

hermenêutica, da representação aos micro-acontecimentos, passando de perto pela idéia de verossimilhança. Todas estas, entre outras, compõem características investigativas básicas dos mais significativos *paradigmas emergentes*³ da história.

Mas algumas temáticas permaneceram, mesmo com tanta renovação, ao julgo de leituras e interpretações ainda tradicionais. O quadro de mudança paradigmática na disciplina não foi suficientemente espaçoso para caber tantas possibilidades interdisciplinares aspirantes na história.

Com força mediana nos anos 1970 e substancialmente maior nas décadas seguintes, várias temáticas receberam uma atenção historiográfica tênue no que diz respeito às abordagens utilizadas para estudá-las enquanto foco de representação ou análise de um cotidiano em determinadas temporalidades bem delimitadas. Ou seja, várias temáticas novas foram enquadradas nas exigências específicas de cada segmento historiográfico recente, quase sempre privilegiando a chamada “cultura popular”, de modo que as pesquisas acadêmicas pudessem contar histórias do “mundo comum”.

Já no que diz respeito à canção popular, suas investigações, “não especializadas” (não feitas por um acadêmico) e mesmo aquelas “científicas”, permaneceram manipuladas e marcadas por “um paradigma historiográfico tradicional, normalmente associado àquela concepção de tempo linear e ordenado, em que os artistas, gêneros, estilos e escolas sucedem-se mecanicamente”.⁴

Dessa forma, se a vontade de observar o mundo em que as pessoas viveram (ou vivem) dá tanta coragem aos pesquisadores (e historiadores) de romper com tradições de escrita legitimadas há muito tempo, gostaríamos de levantar uma interrogativa que aticasse o desejo de elaborarem-se novas claves de sol para a música popular entre os historiadores. O que explicaria a não (explícita) investida das canções populares, de qualquer tipo, enquanto objeto de estudo, nas transformações teóricas da história mais evidentes dessas últimas décadas?

Começemos a responder a tal questão, contando uma parcial história daquilo que consideramos como a *historiografia da música popular*. Veremos, contudo, que, apesar de

³ Para todos os efeitos, deveríamos incrementar esta nota de rodapé com uma apresentação e uma rápida explicação dos paradigmas emergentes que compõem a atual historiografia, mas preferimos nos limitar a pedir paciência ao leitor, pois mais adiante faremos isso ao longo do texto.

⁴ MORAES, José Geraldo Vinci de. “História e Música: canção popular e conhecimento histórico”. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo: 20/39, ANPUH / Humanitas / FAPESP, 2000: 205.

chamarmo-na de “historiografia”, poucos são os historiadores nela presentes. Percebermos também que as abordagens da maioria que a segue utilizam linhas retóricas e de pensamento pendentes a outras áreas do saber humano como a filosofia, a sociologia, a comunicação jornalística social. Mesmo todas essas áreas estando próximas à história, as leituras tradicionais realizadas sobre a música popular prevalecem com uma força incomensurável ainda nos dias mais recentes...

Assim, no presente capítulo, temos como proposta contar uma história da escrita da história da música popular nas academias ocidentais, analisando suas contribuições mais evidentes, além de tentarmos, com isso, ampliar um debate ainda embrionário nas ementas educacionais dos saberes das humanidades, sobretudo da história: o de que o estudo na área da música é bastante relevante (e promissor) para satisfazer às demandas da *pluralidade cultural* tão justificada atualmente nas pesquisas dos saberes humanos. Com isso, visaremos problematizar alguns pontos de discussão que vemos como prioritários para a escrita de uma nova história cultural da música popular:

1. Questionar o papel atribuído à *Escola dos Annales* como única ou principal pioneira de uma história “renovada” no Ocidente. Apesar de admitirmos sua fundamental importância para a História, vemos que, quando se trata de abordar o tema música popular, os *Annales* quase não se preocuparam em renovar a historiografia;
2. Problematizar a ideia de que Theodor Adorno e a *Escola de Frankfurt* foram os fundadores de estudos sobre música popular na academia, analisando e discutindo algumas implicações historiográficas decorrentes do conceito de *indústria cultural*.
3. Mostrar outras tendências do século vinte, concomitantes a dos alemães, que se preocuparam com o tema. Além disso, lembrar os escritos de dois autores (Schopenhauer e Nietzsche) vindos dos confins do século XIX que pensaram a música (popular) cada qual à sua maneira;

1. A música na “renovada” historiografia

Desenhemos acima que se costuma acreditar fielmente numa “renovação” historiográfica que esteja caminhando para a sua plenitude e que novas temáticas e novos objetos de pesquisa estão sendo amplamente aceitos e divulgados por entre a academia. A “Nova História” estaria, dessa forma, comandando as tendências que percorrem as abordagens escolhidas pelos historiadores no Brasil. Sendo assim, cada vez mais se vê que as novas propostas de pesquisa e de debate acadêmicos são encorajadas e, por vezes, financiadas pelos órgãos competentes (Anpuh, CNPq, MEC, etc.) para estimular a pesquisa e a produção “renovada” na academia.

Poderíamos dizer que tal lógica tem bastante fundamento, se não estivéssemos trabalhando com o objeto de pesquisa em questão⁵...

Como a produção historiográfica brasileira caminha na direção das novas possibilidades e, como diria Sandra Jatahy Pesavento⁶, a partir da década de 1990 quase 90% da produção nacional segue uma linha de *História Cultural*, é bastante pertinente afirmar que as principais referências teórico-metodológicas herdadas pelos historiadores brasileiros vêm daquele país que, de acordo com Nilo Odália⁷, vive um clima emocional e intelectual propício para a inserção da história em suas necessidades cotidianas: a França.

E não que haja um grande problema nisso, ao contrário. A contribuição da historiografia francesa do século XX, em particular aquela ligada à *Escola dos Annales*, foi deveras significativa para se chegar às conclusões que muitos historiadores têm hoje: de que a história não é mais unicamente pautada nas verdades, nos acontecimentos factuais e nas peripécias políticas, temas reinantes no chamado *positivismo histórico*.⁸

⁵ No que consta à música popular, “as universidades e agências financiadoras tradicionalmente menosprezaram as pesquisas em torno dessa temática. Quando cederam espaços às investigações sobre a música popular, sempre o fizeram quando havia relações ou com a música erudita ou a folclórica, delimitando-as exclusivamente a esses respectivos departamentos e núcleos”. Cf. Idem, *ibidem*.

⁶ PESAVENTO, Sandra Jatahy. “Clio e a Grande Virada da História”. In: *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2003: 10.

⁷ Nilo Odália escreveu a apresentação de BURKE, Peter. *A Escola dos Annales (1929 – 1989): a Revolução Francesa da Historiografia*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997: 7 – 10.

⁸ O positivismo é entendido como uma filosofia da História que surgiu na Europa em meados do século XIX e teve como princípios básicos a busca por uma verdade absoluta, a instituição de uma história política das nações “civilizadas”, a pesquisa a partir das fontes “oficiais” e a história dos “grandes heróis” (políticos) que elaboraram a História. Os principais expoentes do positivismo devem ter sido Leopold Von Ranke (com a

Mas, talvez por essa grande influência dos *Annales*, muitas vezes entende-se equivocadamente que a “Nova História” é uma realização exclusiva do “movimento dos Annales”.⁹ Como diria Burke, *La Nouvelle Historie* não é tão “nova” quanto aparenta ser, nem foi iniciada necessariamente com os fundadores da revista, March Bloch e Lucien Febvre, e nem mesmo com Jacques Le Goff e Cia. Outras tendências da produção histórica já pensavam a “história da sociedade” ou os “costumes”, pelo menos um século antes desses franceses.

De maneira tímida e isolada, alguns intelectuais do período já pensavam que seria possível haver uma preocupação com acontecimentos mais cotidianos como o comércio, a moral, a religião, as artes. Mesmo em uma época que ainda não se pensava a profissão de historiador enquanto tal, autores de vários lugares da Europa se viam interessados em fugir um pouco do *reinado* da guerra e da política, reinado este que já se prolongava desde as primeiras tentativas históricas de Heródoto e Tucídides.¹⁰

Também no século XIX (quando os historiadores necessitavam ter reconhecida a sua profissionalização e a política viveu seu auge historiográfico), alguns intelectuais buscavam traçar outros percursos que não o da *história oficial*: Michelet, Burckhardt, Marx, Fustel de Coulanges, Herbert Spencer, Durkheim. Apesar das nítidas diferenças entre eles e das particularidades de seus trabalhos, todos tinham, ao menos, um objetivo em

Escola Metódica alemã) e August Comte (com o positivismo-sociológico francês). Ranke, tentando estabelecer um método científico, entendia a história como um conglomerado de eventos, definidos como a “verdadeira” história, que deveriam ser interconectados universalmente pelo historiador a partir unicamente do que as documentações oficiais o ofereciam, sendo assim, sua “história-ciência” seria capaz de atingir a objetividade e a imparcialidade plenas do “real”; já Comte une a lógica das ditas ciências exatas (como a matemática, a química e a física) ao ofício do historiador: a história e a verdade são absolutas, indiscutíveis, progressistas, lineares e evolutivas e apenas o Estado-nação e seus grandes homens, geralmente ligados à política, são detentores do direito de ter história. Para entender melhor esse debate historiográfico, Cf. PESAVENTO, Sandra Jatahy. “Chio e a Grande Virada da História”. In: *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2003: 10.; Cf. REIS, José Carlos. “A Escola Metódica, Dita ‘Positivista’”. In: *A História entre a Filosofia e a Ciência*. São Paulo: Ática, 1996: 11 – 25.

⁹ Termo de propriedade de Peter Burke. Cf. *Prefácio* de BURKE, Peter. *A Escola dos Annales (1929 – 1989): a Revolução Francesa da Historiografia*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997: 11 – 15.

¹⁰ Não sejamos injustos com eles: Heródoto e Tucídides abriram alas para a formulação da idéia de *historiador*. Apesar da concepção de que a história deve ser escrita a partir dos grandes feitos heróicos e políticos de guerra, há possibilidades mais atraentes nos escritos dos dois. A narrativa e a hermenêutica, por exemplo, são elementos bastante presentes em seus escritos e ambos os elementos ainda são muito utilizados nos trabalhos historiográficos mais recentes. Afinal, não teria a história, em parte, o dever de vencer o esquecimento? Cf. HARTOG, François. *O Espelho de Heródoto: ensaios sobre a representação do outro*. Tradução: Jaynto Lins Brandão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999: 474 p.

comum: discordar daquilo em que acreditavam os positivistas e inserir outros modelos de análise histórico-sociológica como a economia, as estruturas, a sociedade, o pensamento.

No início do século XX, historiadores de vários países já evidenciavam uma “nova” história: na Alemanha, Karl Lamprecht já falava em “a história do povo”; na Áustria, Egon Friedel já falava na relação existente entre cinema, rádio (filme e trilha sonora) e público; nos Estados Unidos, Frederick Turner já pensava a simbologia histórica das fronteiras para os norte-americanos e James Robinson acreditava visivelmente em uma “história total”, de tudo aquilo que o homem já fez sobre a terra; na Grã-Bretanha Namier e Tawney rejeitaram as narrativas factuais e a história dos grandes indivíduos.¹¹

E não esquecendo a contribuição *tupiniquim* para a “renovação” histórica: também no início do século XX, Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Hollanda falavam, respectivamente, em cultura mulata e raízes da nação brasileira, evitando, assim, os grandes homens da história nacional. Havia uma plena tentativa de valorizar uma história regionalista, centrada nos “autênticos” costumes brasileiros da cultura popular. Freyre enfatizava os encontros entre os hábitos dos senhores de engenhos com a cultura dos escravos negros; já Hollanda, sem esconder sua herança *weberiana*, mostrava como o Brasil era fruto da “fusão” entre suas três principais descendências: os “erros” dos portugueses, a “preguiça” dos negros e a “docilidade” dos índios.¹²

Mas, então, se havia tantos aspirantes à “história nova”, por que se atribui aos historiadores dos *Annales* o título de “inventores” da renovada historiografia? A resposta não é simples, nem muito menos rápida. Mas, singelamente, poderíamos apontar três condições para que se acredite tão facilmente nesse *status*: a) primeiro porque, como já disse Burke, os historiadores dos *Annales* foram os primeiros no século XX a se apresentarem enquanto um “movimento”, já que houve certa organização de pensamento ao

¹¹ Para obter informações mais precisas acerca dessa “história de longa duração” da nova história e de todos os citados Cf. BURKE, Peter. “Abertura: a Nova História, seu passado e seu futuro”. In: BURKE, Peter (org.) *A Escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992: 7 – 38; Cf. BURKE, Peter. “O Antigo Regime na Historiografia e seus Críticos”. In: *A Escola dos Annales (1929 – 1989): a Revolução Francesa da Historiografia*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997: 17 – 22. Sobre Egon Friedel Cf. LIMA, Luiz Costa. “Introdução Geral: Comunicação e Cultura de Massa”. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978: 13 – 70.

¹² FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob regime da economia patriarcal*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984: 573 p.; FREYRE, Gilberto. *Sobrados & Mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977: 351 p.; HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976: 154 p.

longo de suas três gerações, o que possibilitou aos franceses darem destaque a suas posições epistemológicas de maneira mais ou menos “coesa”¹³; assim, as publicações da revista foram ganhando espaço nos lugares em que iam sendo “acolhidas”; b) segundo, mostraram como era possível escrever histórias a partir de outros vieses temáticos e metodológicos: a história das mentalidades, a história comparativa, a psicologia histórica (ou a história das atitudes coletivas) e, principalmente, a inserção da chamada história-problema que deu à primeira geração dos *Annales* um caráter historiográfico “revolucionário”; e não parou por aí: a segunda geração trouxe consigo a história de longa duração, a Geo-história, a história da cultura material, a história serial e a história quantitativa; a terceira geração tentou ser mais inovadora ainda do que suas antecessoras e, de fato, o foi ao conseguir trazer ao cume da história o imaginário, a psicologia, os sentimentos, a sexualidade, ampliando não apenas o campo temático, mas também as possibilidades documentais e de pesquisa¹⁴; c) terceiro, por alcançarem tal posição de destaque e inovação, os *Annales* ganharam apelo popular, já que, ao menos em seu país-sede, viraram rotina nas discussões entre intelectuais e amigos em lugares não tão convencionais e até em meios de comunicação e mídia.

¹³ Isso é questionável, já que as três gerações não são homogêneas entre si e seus historiadores não seguiram caminhos idênticos. A divisão em “gerações” é muito mais uma forma didática de lidar com a história dos *Annales*. Talvez as duas primeiras gerações possam ser vistas como as mais “consistentes”, que tenham seguido mais uma “unidade” epistemológica; da terceira não podemos ater-nos à mesma percepção já que a mesma diversificou-se tanto que foi até foi motivo para a escrita de um livro, por Dosse, questionando essa postura tão “fragmentada” (tão “em migalhas”) da referida geração. Cf. DOSSE, François. *A História Em Migalhas: dos Annales à Nova História*. Bauru: EDUSC, 2003, 393 p.

¹⁴ As três gerações da Escola dos Annales podem ser rapidamente definidas: a) a primeira geração, fundada por Lucien Febvre e Marc Bloch, se caracterizou pela “introdução” do conceito de mentalidades na pesquisa histórica. Como forma de criticar as tradicionais escolas – positivista metódica e marxista –, a primeira geração passa a entender que a consciência, a memória, os fatos sociais e as representações coletivas compõem também o corpo da História, não apenas as relações políticas e econômicas, o que permitiu, mesmo que ainda timidamente, um espaço para a cultura em suas abordagens; b) a segunda geração, ou a “Era de Braudel”, pode ser vista, por alguns, como uma “descontinuidade” da “revolução” dos Annales. Braudel enfatizava a importância da interligação entre História e Geografia e voltou suas abordagens históricas, influenciando um número imenso de historiadores, para a história sócio-econômica, acrescentando fatores interessantes no método histórico: as chamadas história demográfica e história quantitativa. O uso dos números e suas mudanças, assim, representariam a “verdade”, em uma tentativa de atribuir um caráter cientificista à História, tendo em mente a ideia de que os números “não mentem” sendo, portanto, oportuno ressaltar que a cultura não teria muita importância na escrita da história; c) a terceira geração, ou a “Nova História”, seria a reação contra as “ordens” de Braudel: a inserção de novos olhares fez com que o “policentrismo” prevalecesse nesta geração que, ao mesmo tempo, se caracteriza como sendo a mais fragmentada ou, de acordo com Dosse, aquela que está chegando às “migalhas”. Cf. BURKE, Peter. *A Escola dos Annales (1929 – 1989): a Revolução Francesa da Historiografia*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997, 154 p.

Só que a partir dessas três condições é que encontramos argumentos para justificar que, possivelmente, o fator *popularidade* tenha dado aos *Annales* a posição de pioneirismo historiográfico no que diz respeito ao novo. Afirmamos isso, pois outras tendências, de outros lugares tiveram grande contribuição para a expansão temática e epistemológica na historiografia e nem sempre isso é reconhecido ou, pelo menos, não tão constantemente. Outra coisa: é interessante pensar como o investimento dos *Annales* na “coesão” e no não afastamento das estruturas permitiu uma melhor aceitação sua em várias partes do Ocidente.

É de grande contribuição lembrar, como Ronaldo Vainfas¹⁵ já o fez, que o campo das mentalidades e da vida cotidiana ultrapassou os limites da França e alcançou países não tão “importantes” para a historiografia: a história intelectual e a história das idéias norte-americana, a história social inglesa e a micro-história italiana. Vainfas cita Robert Darnton, Natalie Davis, Keith Thomas, Carlo Ginzburg, Roger Chartier e Edward Thompson como expoentes de uma renovada historiografia que pensou (e ainda pensa) os “microtemas”, as simbologias do campo cultural, o cotidiano popular em demasiadas épocas e regiões.

Vainfas ainda fala em uma “mudança” da história das mentalidades à história “eminentemente” cultural, ressaltando que, na verdade, não houve tantas modificações assim. A “Nova História Cultural” faria novos usos dos conceitos utilizados pelas histórias das mentalidades e teria quatro características próprias e principais: a) a primeira seria a íntima aproximação com a antropologia e a valorização da observação crítica do cotidiano, havendo nítidas aproximações entre o “particular” e o “global”; b) a segunda característica não negaria as expressões culturais da “velha” história cultural erudita, mas teria especial apego pela cultura de caráter massivo ou, então, “popular”, afastando-se das histórias dos grandes pensamentos e da história intelectual; c) a terceira característica seria a de enriquecer as discussões acerca dos grupos sociais, sem ter como predomínio as divisões de classe ou de ocupação social, levando mais em consideração os costumes que conseguem se infiltrar nas mais variadas divisões de determinada sociedade; d) os caminhos percorridos pela Nova História Cultural seriam compostos pela pluralidade e pela multiplicidade de costumes cotidianos aos quais determinada cultura estaria imbuída.

¹⁵ Cf. VAINFAS, Ronaldo. “História das Mentalidades e História Cultural”. In: CARDOSO, Ciro Flamarion & VAINFAS, Ronaldo (orgs.) *Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1997: 127 – 162.

Mas Vainfas ainda atribui deliberativamente à *Escola dos Annales* o grande posto de pioneirismo na renovada historiografia. Ele aceita as contribuições históricas anteriores à revista, mas afirma que justamente a “ausência de paradigmas” das demais tendências (antigas e recentes) e, portanto, a falta de certa “coesão” entre os historiadores contemporâneos, favorece a titulação atribuída aos franceses.

Diante de todo esse debate, perguntamo-nos: será que os *Annales* foram realmente a grande inovação da metodologia histórica no século XX? A resposta, fria e angustiante, pode ser encontrada no *sim* e no *não*. Como já dissemos, o “movimento” dos franceses foi deveras inovador (e aí reside o lugar para o *sim*) por incorporar para si temas como imaginário, ambição, raiva, bruxaria, amor, ansiedade, medo, culpa, hipocrisia, corpo, sexualidade, orgulho, segurança, morte, doença, loucura, festa, literatura, silêncio, riso, sofrimento, lazer, alimentação, mulheres, crianças, idosos e até a Ocitânia... Todas essas zonas silenciosas e silenciadas pela história oficial e tradicional saíram do calabouço e ganharam seu lugarzinho na torre¹⁶ arejada da *Escola dos Annales*. Todas elas. Mas, a *música*, seja ela qual for, não figura entre as temáticas prediletas dos franceses (é a partir daí que o *não* entra em cena)...

Quando vamos falar em música (especialmente em *música popular*) a historiografia é bem cruel: os espaços que os historiadores têm reservado para ela são bastante restritos, apertados demais para considerarmos que, enfim, a música possui uma história “renovada”. E não estamos falando de música enquanto *fonte* de pesquisa, mas sim da música enquanto *objeto* de estudo. Enquanto fonte, aqui e ali, de modo freqüente, os historiadores estão se utilizando (muitas vezes equivocadamente) das *letras das canções populares* ou apenas da canção de modo superficial para dar exemplificações de seus objetos de pesquisa. Utiliza-se a música como uma das fontes primordiais para a escrita de uma história do rádio, da televisão, das novelas, dos filmes, dos regimes políticos, do teatro, etc. Mas pouco se usa a música para a escrita de uma história da música... Estudam-se as modificações socioculturais de determinada sociedade e, através do uso da canção popular como fonte, garante-se uma riqueza a mais no entendimento de um contexto histórico específico.

¹⁶ Ou como diria Emmanuel Le Roy Ladurie, tais zonas saíram do “porão ao sótão”. A idéia foi revisitada por Peter Burke (1997: 81).

E a “culpa” não é apenas dos *Annales*: nenhuma das tradições historiográficas citadas neste capítulo se importou minimamente com uma história da música popular. Nem a história dos pensamentos, nem a dos micro-acontecimentos, nem a história social. Ao que parece, os estudos sobre música (e *música popular*) não eram “dignos” dos olhares da História. Durante boa parte do período pós-profissionalização do ofício dos historiadores, que repousa intensamente apenas sobre o *Breve Século XX*¹⁷, seus principais expoentes (e mesmo aqueles que não têm tanta expressividade acadêmica) esqueceram de lembrar que os músicos fazem parte das diversas possibilidades da história “renovada”. Salvo às condições mencionadas anteriormente, a música permaneceu fora do interesse dos historiadores por muito tempo...

Outrossim, parece-nos bastante cabível afirmar (em tom *imperativo*) que a música popular e suas histórias foram, tradicionalmente, construídas e moldadas pelas orientações teórico-metodológicas de sociólogos, jornalistas, musicólogos, filósofos e até na livre intenção dos próprios artistas (em sua vontade de se auto-elaborarem enquanto sujeitos históricos). Todos esses escreveram massivamente sobre a música popular e as bibliografias disponíveis são das mais variáveis, acerca dos mais diversificados artistas e gêneros musicais. Todos. Já no que se refere aos historiadores, um ou outro, e bem recentemente, tem metido suas mãos singelas sobre a História da música e ainda sim sob olhares epistemológicos desconfiados da academia. Talvez por isso possamos afirmar que há tão pouca influência dos novos paradigmas historiográficos na escrita das histórias da música (popular).

Richard Middleton¹⁸, *musicólogo norte-americano*, aponta três “fases” principais que teriam definido os rumos da história da música ocidental contemporânea:

a) o momento da “revolução burguesa”, impulsionado pelo período “classicista” da chamada música “erudita” dos séculos XVIII e XIX que tinha por base a busca do equilíbrio das estruturas melódicas, da simetria das frases, da “lógica” dos desenvolvimentos articulada com a concisão do pensamento intelectualizado em sintonia

¹⁷ Idéia de autoria de Eric Hobsbawm de que o século XX teria durado, cronologicamente, menos de cem anos, vivendo de 1914 (início da Primeira Guerra Mundial) até 1991 (fim político da União Soviética). Cf. HOBSBAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX (1914 – 1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995: 598 p.

¹⁸ Apud. 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: 11 – 38.

com a música, ou seja, a “perfeita” combinação entre letramento, erudição e razão no cerne das artes. Tal período, de acordo com Middleton, foi importante pelo investimento burguês na criação de editorias musicais, expansão de promotores de concertos e proliferação de teatros e casas de concertos públicos. No período teria predominado o gosto pelas formas clássicas e sinfônicas, além da consagração de valores culturais eruditizados no “banimento da ‘música de rua’, [das] canções políticas circuncristas a enclaves operários, [da] vanguarda marginalizada ou assimilada”¹⁹.

b) *o nascimento da “cultura de massa”*. Nesse período, datado das duas últimas décadas do século XIX e da primeira metade do século XX, a inserção gradativa de novas regras mercadológicas²⁰ no impulso e na “re-aceitação” da música popular fazem nascer o limiar do que hoje entendemos por “música massiva”. Como já esboçamos no início deste capítulo, o termo *fama* vai se aproximar intimamente do conceito de música popular, já que o *ragtime*²¹ e a música *Jazz* vão proporcionar altos investimentos nas casas de danças e espetáculos e, claro, na produção de discos. Os centros de divulgação desse *music-hall* seriam o *Tin Pan Alley* de Nova York e a *Denmark Street* de Londres. Nessas duas localidades, a intensificação de uma vontade de lucratividade cultural e o rápido desenvolvimento das indústrias de gramofones (Victor – EUA; Gramophone Co. – RU), vão atribuir ênfase à importância da “forma canção” e dos gêneros explicitamente dançantes. É o “auge” das chamadas *danças de salão*²².

¹⁹ Idem, *ibidem*: 12 – 13.

²⁰ 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, nos primórdios 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 do período de nascimento da “cultura de massa”. Cf. WILLIAMS, Raymond. “Instituições”. In: *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992: 33 – 55.

²¹ Uma espécie de “*Jazz inicial*” ou “*tradicional*”, o *ragtime* não consistia de uma música tocada no improviso (como o *Jazz* moderno) e nem de muitos solos. A quantidade de integrantes era pequena (4 ou 5 no máximo) e o saxofone não era seu principal instrumento, cabendo ao trombone e ao contrabaixo esses papéis. Gênero musical popular muito recorrente nas últimas décadas do século XIX, o *ragtime* foi “obscurecido” pela popularidade do *Jazz* no século XX. Cf. COLLIER, James Lincoln. *Jazz, a autêntica música americana*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1995: 324p.

²² Algumas delas: *swing* (tipo de *Jazz* mais dançante); *buzzard lope*, *turkey trot*, *grizzly bear*, *fox trot* (inicialmente dançados ao estilo de *ragtime*, posteriormente mais típicos de dança de salão); *bolero*; *salsa*; *tango* e *milonga* (tipo de *tango* marginalizado).

c) *o advento da cultura pop*. Seria o momento de maior “crise” da música popular. A época: a pós-Segunda Guerra Mundial (principalmente até a década de 60). Seria nesse período que a “música massiva” tomaria proporções “globais” e as experiências musicais estariam agora intrinsecamente ligadas ao exercício da “liberdade”, na busca da “autenticidade” das formas musicais e culturais. A “Cultura Rock” e as transformações musicais sofridas pelo *Jazz* fariam com que as *tribos* começassem a se formar e elas seriam os monumentos indispensáveis na constituição da idéia de “rebeldia” que passa a definir os setores jovens do Ocidente a partir de então. A música popular seria, para Middleton, um fruto das classes trabalhadoras inglesas e da classe média norte-americana.

Já o historiador brasileiro Marcos Napolitano²³, em seu *História & Música*, rebate a idéia de Middleton e considera a visão desse norte-americano muito tradicionalista, se levarmos em consideração o caso da América Latina, por exemplo. Napolitano aponta que, na maioria dos casos, se toma os modelos europeu e norte-americano (este último com mais ênfase) quando se pensa em elaborar discussões sobre histórias da cultura e da arte contemporâneas. Para ele, lendo Garcia Canclini, as *transculturaciones* e as demasiadas temporalidades, observadas no caso da formação das sociedades nacionais latinas, levam-nos a entender as ricas estruturações de “complexos culturais híbridos” que por aqui se formaram. E tais complexos não nos permitiriam produzir uma historiografia musical latina a partir dos modelos históricos *bretãos*. Para ele,

como consequência do caráter híbrido de nossas culturas nacionais, os planos “culto” e “popular”, “hegemônico” e “vanguardista”, “folclórico” e “comercial” frequentemente interagem de uma maneira diferente em relação à história européia, quase sempre tomada como modelo para as discussões sobre a história da cultura e arte.²⁴

A consideração de Napolitano é bastante válida. É interessante o pensamento do autor ao mostrar que a produção acadêmica sobre arte e música popular latina costuma se “espelhar” nos modelos estruturais vindos de países considerados pioneiros da produção intelectual. Mais especificamente: as mesmas lógicas estruturais que são construídas para os europeus e/ou para os norte-americanos são difundidas em áreas como o Brasil, o

²³ 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: 11 – 38.

²⁴ Idem, *ibidem*: 14.

México e a Argentina, por exemplo. A diversidade espaço-temporal nesses casos não é respeitada e há certa imposição dos modelos acadêmicos estrangeiros na construção de histórias nacionais latinas. Só que também há um problema em querer se desviar completamente disso: é problemático achar que qualquer localidade, cidade ou nação pode estar *isolada* de influências das demais. Se os Estados Unidos ou a Europa querem se configurar enquanto “centro” do mundo Ocidental, a arte e a música (popular) não têm muita culpa disso.

Detalhe: os modelos paradigmáticos de abordagem histórica elaborados *pela e para* a intelectualidade européia e/ou norte-americana com o intuito de construir estruturas para a história da arte e da música (popular) não podem ser utilizados de maneira homogênea nem para os seus países-alvo de origem. Ou seja, nem para a Europa, nem para os Estados Unidos os modelos espaços-temporais criados pelos acadêmicos de lá podem dar de conta de *toda* sua história. Apenas uma parcialidade provisória é conseguida.

Mas Napolitano contribuiu significativamente para a discussão aqui pretendida ao esboçar e problematizar as quatro categorias apontadas por Middleton com as quais a academia tem, tradicionalmente, definido o termo “popular” (leia-se, *música popular*):

i) *Definições normativas*: de acordo com ambos os autores, nesses casos, a produção acadêmica trata a música popular enquanto produto “inferior” e “marginal” se comparada à música erudita. A “perfeição” estaria na música elaborada pela época “classicista”, no momento auge da “revolução burguesa”. A simetria e a harmonia seriam as impecáveis armas da constituição do *racional* e do *erudito* na “verdadeira” música. Já a música popular seria apenas um feito de irracionais “devaneios” da cultura musical “daninha”.²⁵

ii) *Definições negativas*: neste caso, a música popular é escrita e entendida a partir daquilo que ela “essencialmente não é”. Em outras palavras, tomam-se como lugar de referência as músicas folclórica e/ou “artística/erudita” para se constituir uma posição intermediária para o urbano “popular”. Seria o equivalente a tratar a música popular urbana como o “outro”²⁶, o “diferente”, aquele que é pensado e elaborado a partir de um “eu”

²⁵ FEDELI, Orlando. “Rock: revolução e satanismo”. In: MONTFORT, *Associação Cultural*, <http://www.montfort.org.br/index.php?secao=cadernos&subsecao=arte&artigo=rock&lang=bra> Acesso em: 11 de outubro de 2006.

²⁶ O “eu” pode ser entendido como aquele que faz uma leitura pré-conceitual do “outro”, geralmente marginalizado ou inferiorizado. Muito próxima das discussões acerca das identidades, a questão da alteridade pode ser entendida como “uma ‘fantasia colonial’ sobre a periferia, mantida pelo Ocidente, que tende a gostar

vitorioso, superior e consagrado socialmente. Estas definições seriam uma espécie de complemento das *definições normativas* e freqüentemente tenderiam a evidenciar o folclore rural e o erudito elitista (os “eus”), enquanto *tradição*, em detrimento da “música massiva” popular (o “outro”), esta enquanto *modernidade descartável*.²⁷

iii) *Definições sociológicas*: aqui reside a grande maioria dos autores que trabalham com música popular na contemporaneidade. Apesar de criticar contundentemente os grupos de *definições* anteriores, seu insistente costume de entender a música como um produto associado *a* e produzido *por e para* determinados grupos ou classes sociais nos incomoda no que diz respeito à epistemologia historiográfica. Sua vontade de “arrumar” em estruturas bem definidas e distintas as “eras” histórico-temporais e de dividir mecanicamente a criação musical em arte popular direcionada socialmente está recheada de equívocos. Por trabalhar com a idéia da divisão artístico-musical em *gêneros temporais*²⁸, além da “escolha” daqueles artistas que “verdadeiramente” representariam tais gêneros, a vertente sociológica visa criar uma *roupagem estética das revoluções poéticas e sonoras* que cada gênero (em espécie de “movimento artístico”) deixou para sua época.

iv) *Definições tecnológicas/econômicas*: este quarto grupo se mantém interligado aos demais. É uma extensão de todos os outros. Observam-se heranças normativas, negativas e sociológicas quando se pensa a música popular como mercadoria tecnológica exclusiva da “mídia de massa” (*mass media*), fruto direto da indústria cultural, do *show business* e do *music-hall*.

Mas sejamos cautelosos: não se tratam de definições isoladas, de autores e produções independentes. Mesmo Middleton “considera todas as formas de definição listadas como sendo insatisfatórias e incompletas e só podem ser válidas se entrecruzarmos as definições com o contexto histórico e o sistema cultural específico que está em questão”²⁹. Já afirmamos que há uma vasta diversidade de autores que escreveram sobre

de seus nativos apenas como puros e de seus lugares exóticos apenas como ‘intocados’”. Cf. HALL, Stuart. “O Global, o Local e o Retorno da Etnia”. In: *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000: 104 p.

²⁷ Cf. TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular, um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 1997: 192 p.

²⁸ Poderíamos chamar de “gêneros temporais” os ditos estilos musicais que derivam de um gênero visto como “maior”. Por exemplo, no caso do “rock/pop” há várias derivações oriundas do gênero “maior” como o *heavy metal*, o *punk*, o *gothic*, o *rock progressivo*, o próprio *glam/glitter rock*, entre outros. Cf. FRIEDLANDER, Paul. *Rock and Roll, uma história social*. Rio de Janeiro: Record, 2002: 452 p.

²⁹ 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: 15.

música popular e dialogaram academicamente com as mais variadas disciplinas humanas e sociais. Se bem que também mostramos como os historiadores parecem não gostar tanto de música popular como objeto de pesquisa. Assim, vejamos as produções mais influentes na historiografia da música popular e suas perspectivas teóricas e abordagens metodológicas mais evidentes.

2. Theodor Adorno: pai da história (da música popular)?

Vimos que a *Escola dos Annales*, mesmo com toda a sua inovação historiográfica, nunca deu muita atenção aos estudos que por ventura pudessem arquitetar um campo de pesquisa que relacionasse *História & Música*. Durante toda a longa história da academia universitária no Ocidente, a lógica de inserção de discussões e disciplinas acadêmicas, mesmo em épocas anteriores ao que chamamos de Iluminismo – quando as universidades chegam ao seu ápice de ostentação das índoles de *razão* e *intelectualidade* –, sempre elegeu seus parâmetros curriculares a partir da lógica de *ordem* e *seriedade*³⁰. Falando nesses termos, até pode parecer que discutir música popular na academia (ou em qualquer outro lugar) não é motivo de um debate sério e teoricamente fundamentado. Mas é justamente essa a atribuição que a academia, por vários séculos e até hoje em menor grau, faz a alguns temas considerados *não merecedores* de uma visível atenção teórico-metodológica. E não apenas a academia: pela lógica social que a modernidade lançou às suas instituições³¹, o conceito de *seriedade* atinge tudo aquilo que condiz com os “bons” costumes da sociedade, como a política, a economia, a religião e a cultura erudita que no século XIX formavam o quarteto mais bem afinado das discussões entre as camadas letradas. A música popular, criada em tese para a diversão, o lazer e o deleite, não poderia ser alvo de uma discussão

³⁰ Até mesmo o conceituado historiador Eric Hobsbawm teve que se mascarar por vários anos com o pseudônimo de Francis Newton para não enfrentar o “descrédito acadêmico” ao publicar o livro *História Social do Jazz*. Cf. MORAES, José Geraldo Vinci de. Op. Cit.: 205.

³¹ Lógica essa pautada na moral, na disciplina, na discricção, nos “bons” costumes, na educação rígida, na privação, no vitorianismo. Cf. HUNT, Lynn. “Revolução Francesa e Vida Privada”. In: PERROT, Michelle (org.). *História da Vida Privada vol.4*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991: 21 – 51; Cf. COLLIER, James Lincoln. “A Inevitabilidade do Jazz nos Estados Unidos”. In: *Jazz, a autêntica música americana*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1995: 9 – 30.

séria, já que não teria sido inventada com este intuito (diferentemente da música erudita³², por exemplo). A academia, por ser o retiro da lógica intelectual, não seria o lugar adequado para se entender música popular e temas equivalentemente não ligados de forma intrínseca à razão. Talvez o mundo boêmio ou quem sabe um famoso café europeu fossem propícios. Não a academia...

E como a sociedade não vive isolada de seus acadêmicos (apesar de interagir com eles de forma bastante precária), a mesma lógica de modernidade em questão atribui à sociedade um caráter de pleno imediatismo nas realizações humanas: os sujeitos são quase que forçados a acompanhar os ritmos que a sociedade tecnológica dita e a lógica de tal sociedade depende de suas bases fundamentais, o que leva a crer historicamente que o que é mais importante (o sentido de *importância* intimamente ligado ao de *progresso*) é o que dá retorno direto a uma coletividade “mecanizada”. Assim, apenas o que possa estar envolto à política, ao comércio, às instituições, à indústria, à religião, ao mundo erudito se torna “importante”. Sem tais bases, a modernidade seria “insuficiente” em suas propostas e talvez não observássemos os avanços tecnológicos que temos hoje com tamanha intensidade. Daí porque a academia necessita de tratar apenas de assuntos que “valam à pena” para tentar suprir o imediatismo das sociedades pós-industriais.

Entretanto, quando o século XX mostra que as oportunidades de mercado são bastante amplas, os meios de difusão cultural passam a receber uma atenção inédita: é no entre guerras que a discussão do tema “cultura e sociedade de massas” vai sair detrás das cortinas. É por volta da década de 1930 que um grupo de acadêmicos alemães vai se interessar pela discussão e um deles, em especial, vai lançar olhares mais diretos à música popular. Seu nome: Theodor Adorno.

Obviamente, estamos falando daqueles filósofos e pensadores ligados à tradicional e respeitada Escola de Frankfurt³³. Tradicional por seguir orientações teóricas de caráter *marxista* e respeitada pela grande contribuição para o pensamento filosófico do século XX,

³² A música erudita também foi criada com o intuito do entretenimento, mas a *finesse* e a discrição que seus principais apreciadores (as elites e os políticos) ostentavam não permitiam que a música erudita fosse relacionada ao riso, à diversão. Daí porque a música erudita ser muito mais convencionada à *seriedade*. Cf. BURROWS, John. *Guia Ilustrado Zahar de Música Clássica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, 512 p.

³³ Para ter definições mais bem elaboradas sobre a Escola de Frankfurt Cf. NOBRE, Marcos. *Teoria Crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004; Cf. WIGGERSHAUS, Rolf. *Escola de Frankfurt – História, Desenvolvimento Teórico, Significação Política*. Tradução: Vera de Azambuja Harvey. Rio de Janeiro: Difeel Editora, 2002.

a Escola de Frankfurt traz à sua época uma inovação no que diz respeito ao pensamento social, já que introduz ao cume das discussões acadêmicas novos paradigmas para a filosofia e a sociologia: a chamada *Teoria Crítica da Sociedade* vai re-estruturar os rumos das pesquisas marxistas sobre cotidiano e sobre grupos sociais de maneira que as lógicas do *marxismo de Althusser* sejam deixadas de lado. Por estudarem temas como arte, autoridade, família, preconceito, *classes trabalhadoras*, *psicanálise* e criarem novos conceitos como o de “indústria cultural”, os *frankfurtianos* vão abrir caminhos para outros pensadores de várias áreas das ciências humanas e sociais, como por exemplo a chamada vertente teórica dos *Estudos Culturais* (que dela temos algo a falar mais adiante).

O Instituto de Pesquisas Sociais de Frankfurt³⁴ passa, a partir da direção de Max Horkheimer em 1931, a investir em pesquisas voltadas para a arte e cultura, o que possibilitou a formação daquilo que se conhece como *Teoria Crítica*. A proposta, iniciada com o discurso de Horkheimer na posse da diretoria do instituto, ressaltava a idealização de um “novo paradigma” filosófico que reuniria elementos do materialismo histórico de Karl Marx com a psicanálise de Sigmund Freud. A orientação principal era a marxista, mas outros ramos da filosofia germânica recente foram aceitos pelos *frankfurtianos*: o “idealismo clássico” de Schopenhauer, o negativismo de Heidegger e a crítica à razão de Nietzsche.

A combinação do estudo desses pensamentos possibilitou a elaboração de uma *Dialética*³⁵, que seria o método empregado, em filosofia, para uma melhor compreensão da sociedade “real” a partir da investigação expressamente analítica (e interpretativa) dos fenômenos sociais escolhidos. Tais fenômenos caminhariam pelo conjunto de estruturas e forças sociais que os provocam e os moldam, intercalando-se entre as significações sociais que são elaboradas no dia-a-dia e a significação edificada pelo próprio filósofo. Daí a necessidade da *Dialética*: esta “arte de discutir” prevê o diálogo entre o tema discutido e sua direta relação com o meio social, irrompendo ainda pelas subjetividades (sempre críticas e necessárias) do pensador.

³⁴ Fundado em 1924 com o empenho do judeu alemão Felix Weil e os investimentos do seu pai, o milionário Herman Weil, o Instituto foi fundado no auditório da Universidade de Frankfurt oficialmente a 22 de Junho. Cf. WIGGERSHAUS, Rolf. *Escola de Frankfurt – História, Desenvolvimento Teórico, Significação Política*. Tradução: Vera de Azambuja Harvey. Rio de Janeiro: Difeel Editora, 2002.

³⁵ A *Dialética*, como a apresentamos, é invenção direta dos principais líderes do Instituto, Max Horkheimer e Theodor Adorno, e pode ser melhor compreendida na leitura das obras *Dialética do Esclarecimento* (de autoria de ambos) e *Dialética Negativa* (de Adorno). Cf. Idem, *ibidem*.

A grande contribuição da *Teoria Crítica* para o pensamento contemporâneo talvez seja o explícito desejo dos *frankfurtianos* em desprezar o caráter cientificista (de exatidão) enraizado às humanidades no século XIX. Nada mais explicável, já que as influências diretas que seu pensamento herdou tinham como base a crítica à razão (Nietzsche) e um sentimento gradativamente negativista (Heidegger) de que não há solução imediata para as irracionalidades da razão e do culto iluminista aos dados empíricos e às disciplinas setoriais. Disso, tomamos como exemplo a perseguição nazi-fascista contra os judeus durante a época hitlerista, condição social vivida pela maioria dos pensadores do Instituto. Desse fenômeno “real”, há o surgimento da possibilidade de se questionar um ser tão racional como o humano que se jacta da capacidade e da necessidade de impor posições e não respeitar diferenças. Outrossim, o humano, para os *frankfurtianos*, se torna insensível à dor do autoritarismo, negando sua coletividade e a harmonia de uma vida ativa no corpo social.

A razão e a superioridade do homem excessivamente metódico do Iluminismo deveriam ser evitadas. Mas, ao mesmo tempo, haveria uma grandiosa arma dos “grupos dominantes” para diminuir e desviar a compreensão da “real” sociedade por parte dos “grupos dominados”. Esta arma se configuraria nas disciplinas setoriais que, implementadas em escolas e universidades e mecanicamente bem divididas, submeteriam os indivíduos à razão instrumentalizada pela “dominação”. Daí a necessidade da *Dialética*: promover uma espécie de interdisciplinaridade que não delimite as humanidades em áreas estruturais do saber; não obstante, todos os saberes humanos e sociais deveriam circular entre si.

E não por acaso, entre as décadas de 1930 e 60, esses pensadores direcionaram olhares sobre as mais variadas temáticas: filosofia clássica, economia social, sociologia da cultura, cultura de massas, psicologia autoritária, estética artística, cinema, avanços da tecnologia, ideologia, desemprego, fascismo, literatura, psicanálise, repressão familiar e sexual e, também, a música.

Quanto à música, o pensador mais expoente daquela escola foi, sem dúvida, Theodor Adorno. Mas Max Horkheimer também foi de grandiosa contribuição e ficou, no limiar dos estudos *frankfurtianos* sobre música, escondido à sombra de Adorno. Assim como Engels foi tão importante para o pensamento de economia-política de Marx,

Horkheimer foi para o pensamento sócio-musical de Adorno. Mas ambos, Engels e Horkheimer, ficaram como os ocasionais *b-sides* dos *singles* de Marx e Adorno, respectivamente.

As idéias adornianas foram tão pioneiras que a seu "mentor" foi atribuído o título de "pai" da história da música popular. Marcos Napolitano, já citado, inclusive chega a afirmar que "só a partir dos anos 60 [a música popular] passou a ser levada a sério, não apenas como veículo de expressão artística, mas também como objeto de reflexão acadêmica"³⁶. Ora, tal afirmação mostra claramente que se trata dos investimentos acadêmicos de Adorno em analisar a música popular e sua "face negra", a indústria cultural. A época (os anos 60) pode ser vista como uma herança direta das publicações de *O Fetichismo da Música e a Regressão da Audição* (1938) & *Sobre Música Popular* (1941) de autoria do próprio Adorno. Tais publicações vão, para Napolitano, marcar a era inicial dos estudos sobre música popular na academia e traçar um divisor de águas entre o que ele chama de estudos musicais *adornianos* e *pós-adornianos* (quando os estudos de música popular começam a se intensificar).

É exatamente onde queremos chegar: vejam que Napolitano diz que apenas a partir dessa época a música popular passa a ser "levada a sério". Não escapando da lógica acadêmica, Adorno apenas se interessa pela música a partir do momento em que a mesma passa a ser inserida na lógica de mercado da modernidade pós-industrial. É quando a música começa a ganhar visibilidade mercadológica e a render lucros "massivos" para a sociedade Ocidental. Muito provavelmente, para além do *status* e da respeitabilidade da imagem de Adorno, a academia só tenha aceito esse estudo pelo simples motivo da música popular estar gerando lucros inesperados e passar a ser ligeiramente inserida na *seriedade*.

O pensamento *adorniano* repousa sobre uma explícita revolta filosófica contra os modelos estabelecidos socialmente por aquilo que tal pensamento intitula de "mistificação de massa"³⁷. Para Adorno e Horkheimer, a "mistificação" é a clara idéia de *padronização*³⁸

³⁶ 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: 15.

³⁷ 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: 159 – 204.

³⁸ O conceito de *padronização*, para os autores, segue um raciocínio economicista: o produto cultural seria, assim, aquilo que a indústria determina para o consumo dos usuários; haveria divisão econômica na oferta do produto, oferta essa baseada nas "distinções enfáticas, como entre filmes de classe A e B, ou entre histórias em

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”. Assim, o ser humano perderia sua capacidade crítica, elucidativa, imaginativa e espontânea. Não haveria mais a necessidade de pensar, já que tudo estaria plenamente (im)posto, ofertado para que os usuários usufruam e contentem-se com aquele deleite, para Adorno e Horkheimer, momentâneo e supérfluo. Para ambos, a sociedade sofre 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. Ambos, pretensiosamente, afirmam que “a civilização atual a tudo confere um ar de semelhança” e que

a racionalidade técnica hoje é a racionalidade do próprio domínio, é o caráter repressivo da sociedade que se auto-aliena. (...). Por hora a técnica da indústria cultural só chegou à **standardização** e à produção em série, sacrificando aquilo pelo qual a lógica da obra se distinguiu da lógica do sistema social (grifo nosso).³⁹

Os dois autores, principalmente Adorno, eram apreciadores assíduos de música “clássica”, “erudita”. Para ambos, a lógica da obra de arte na música clássica conseguia fugir um pouco da lógica “putrefata” do sistema capitalista social. Coisa que a música popular não se preocuparia em fazer, ao contrário, se orgulharia em estipular padrões para transformar as pessoas em instrumento de alienação e docilização social. Para Adorno, o mundo estava de ponta-cabeça, já que:

uma grande cultura – a alemã – decaída e usada por uma ideologia totalitária [estava] ao lado de um sistema industrial de entretenimento e alienação – o norte-americano – que se fazia passar por “cultura”. Auschwitz e Hollywood, para ele, talvez não fossem tão diferentes, pois simbolizavam o fim da idéia de “humanidade” tal qual sonhada pela promessa libertadora da razão iluminista.⁴⁰

revistas a preços diversificados, não são tão fundadas na realidade, quanto, antes, servem para classificar e organizar os consumidores a fim de padronizá-los. (...). Reduzido a material estatístico, os consumidores são divididos (...), em grupos de renda, em campos vermelhos, verdes e azuis”. Cf. Idem, *ibidem*: 162.

³⁹ *Ibidem*: 160.

⁴⁰ NAPOLITANO, Marcos. *Op. Cit.*: 23.

Mas não pensemos que Adorno e Horkheimer são tão dicotômicos quanto parecem: não trata-se simplesmente de afirmar que os dois “atacavam” a música popular. Tudo bem que eles não tinham a menor apreciação pessoal pelos *hits* do momento, elaborados nas estações de rádio das cidades metropolitanas, e também que a música “erudita” era sua grande paixão. Porém, de acordo com Napolitano, os dois admitiam que a *forma* como a música clássica era disseminada na sociedade em quase nada se diferenciava da maneira como as canções populares eram massificadas. Ouvir as grandes sinfonias do século XIX no XX, para eles, era tão ou quase tão alienante e fetichizante quanto ouvir as improvisações do *Jazz* ou do *Blues* norte-americanos. Todas compõem o grande abrigo que a “indústria cultural” encontrou para viciar os ouvintes nos “pormenores e clichês” culturais que responderiam à finalidade mercadológica da busca mecânica pelo lucro.

Um outro conceito que norteia o pensamento adomiano é o de *amusement*. Em língua inglesa, *amusement* significa divertimento, distração, deleite. E para a lógica adomiana, esse conceito é elaborado em sentido muito próximo da “mistificação”, ou seja, uma manipulação comercial, um produto enganoso que serve para fazer o trabalhador, o homem comum, esquecer daquilo com o que ele deveria realmente se preocupar: a sua condição social. Portanto, nessa leitura, o *amusement* não passa de um meio que a “indústria cultural” possui para manter as massas “ingênuas” de acordo com os heróis do cinema ou com os produtos culturais que são, a todo o momento, lançados; é seguir as tendências 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”.⁴¹

É isso que as pessoas são para Adorno e Horkheimer: impotentes, passivos, ingênuos, não capazes de elaborar pensamento próprio. A indústria “planta” o pensamento nelas. A música popular como mercadoria “autofabricada” desviaria a atenção do público do que seria realmente “importante” para o excessivamente “desnecessário” e unicamente por causa da indústria as pessoas seriam alienadas, sem “gosto” próprio. A única “qualidade” e o princípio exclusivo da arte “leve” (massiva) seria a vendagem. Como se não houvesse criatividade nas canções populares, os filósofos atribuem à indústria e à produção técnica a responsabilidade da “massividade” da música popular. Para eles,

⁴¹ ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. Op. Cit.: 182.

a arte séria foi negada àqueles a quem a necessidade e a pressão da existência tornam a **seriedade** uma farsa e que, necessariamente, sentem-se felizes nas horas em que folgam da roda viva. A arte “leve” acompanhou a arte autônoma como uma sombra. Ela representa a má consciência da arte séria. (...) Hoje mais do que nunca, a antítese deixa-se conciliar, acolhendo a arte leve na séria e vice-versa. É justamente isto que a indústria cultural procura fazer (grifo nosso).⁴²

Daí, voltemos à questão da *seriedade* para respondermos à pergunta proposta neste segmento do capítulo: *será Theodor Adorno o pai da história (da música popular)?* Para Adorno, a farsa da seriedade na música popular seria a indústria já que a primeira teria sido condenada ao poder da segunda. Já a música séria (erudita) estaria sendo corrompida por sua abastarda “má consciência” (urbano-popular). Assim, para aqueles que entendem a música popular como produto direto da “indústria cultural” ou para aqueles que a vêem nas/a partir das *definições* pré-supostas por Middleton, imediatamente a resposta seria *sim*. Contudo, diante do exposto, gostaríamos de apresentar outros dois concorrentes a seu cargo paterno: os também filósofos Nietzsche e Schopenhauer.

Começando por *Ecce Homo*: Rosa Maria Dias elabora uma interessante leitura de como o pensamento *nietzscheano* estava promiscuamente ligado às percepções que o filósofo tinha da relação arte-música-vida; Nietzsche entendia que a música era a única arte que alcançaria o *status* de plena afirmação da existência humana. Assim, a autora, ao dividir seu estudo em *Música e Tragédia & Música e Drama*, procura tratar das relações possíveis entre música/palavra e música/vida na tragédia grega e no drama musical wagneriano, a partir do que Nietzsche elaborou enquanto parâmetro para os estudos em música. A tragédia grega seria o grande receptáculo da canção popular e da poesia lírica justamente por ter em seu âmago *todo o espírito da vida*. A possibilidade da união entre música e palavra que a canção popular carrega faz da tragédia um palco perfeito para o entendimento das sensibilidades do cotidiano humano. “A música, exteriorizando as imagens, e as palavras, transpondo essas imagens em sons”.⁴³

Já o drama musical de Richard Wagner, em um primeiro momento, é entendido por Nietzsche como o renascimento de uma cultura trágica (*anti-racional*) que exprime os estados conflituosos da alma humana. Elaborando um drama que reaviva a certeza de uma

⁴² Idem, *ibidem*: 173.

⁴³ DIAS, Rosa Maria. *Introdução de Nietzsche e a Música*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1994: 13.

continuidade da vida e do belo, sendo ambos representados pela contínua esperança de um melhor relacionamento entre os homens, Wagner não desvia suas atenções do “real”, mesmo sendo sua arte um drama musical de caráter “fictício”.

Contudo, quando Wagner começa a compor peças que seguíam uma linha religiosa e moralizante, Nietzsche afirma todo o seu desapontamento para com o compositor quando o mesmo tenta veicular um sentido moral e metafísico às suas obras musicais. A música, por ser, de acordo com o filósofo, uma “arte afirmativa”, uma “arte de grande estilo”, nasce das perspectivas da *superabundância*, dos excessos do deleite e da intensificação das sensibilidades despertadas no inconsciente humano. A música seria, assim, a expressa capacidade artística de “fazer falar o sentimento”, despertando “a criação, o poder de inventar novas possibilidades de viver e de pensar”.⁴⁴

Por ter essa capacidade inventiva múltipla, a música seria a mais primorosa das artes: diferentemente das artes plásticas, pensadas a partir da busca pelo *belo* e pelo *harmonioso*, a música caminharia entre o belo/sereno (Apolo) e o obscuro/absurdo (Dionísio). O despertar das emoções desmesuradas da humanidade tomaria conta do músico e seu processo de criação seria o mais complexo, pelo motivo simples de ser o seu o único a conseguir a “verdadeira” afirmação da existência. Enquanto as artes plásticas não apresentariam nada mais que o ideal, a música exprimiria o real sentido da vida e a primazia das vontades do subconsciente adormecido.

Essa é a grande percepção que faz da música, para Nietzsche, a “arte de grande estilo” – a distinção entre *arte apolínea* e *arte dionisiaca* permeia todo o sentido do seu pensamento sobre obras musicais. Para ele, a música é

a aprovação sem reservas do real, “um dizer sim ao mundo”. E, então, sem nada expressar, diz tudo. Retoma sua inspiração dionisiaca, ganha de novo a dimensão trágica, isto é, a alegria da criação, a leveza e a inocência: “a extraordinária volúpia que circula nos lugares altos”.⁴⁵

A música, ainda para Nietzsche, tem essa capacidade de libertar e aflorar as mais reprimidas vontades naturais dos seres humanos. O filósofo enxerga na música a mais desobstruída válvula de escape para as convenções inventadas *na* e *pela* modernidade

⁴⁴ Idem, *ibidem*: 15.

⁴⁵ DIAS, Rosa Maria. “Uma Música Irmã da Palmeira”. In: *Nietzsche e a Música*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1994: 132.

burguesa, ressaltando como a *intensidade* dos viveres momentâneos diz mais da “essência” humana do que a idealização moralizante dos princípios ordenadores das regras sociais.

As divergências entre Apolo e Dionísio. É esta a relação que define e diferencia as artes plásticas da arte musical. Para Nietzsche, as artes plásticas são fundamentalmente apolíneas, racionalistas, seguem o quadro divino do *principium individuationis*⁴⁶ no qual o sonho é grande medida para a produção artística que busca interminavelmente o alcance da beleza e da ordenação; nas artes apolíneas escondem-se, de modo criativo, as “hipocrisias estéticas” da cordialidade e da discrição. Indelévelmente, o conceito (moderno) de *belo* repousa de forma dócil nas artes de Apolo.⁴⁷

Já a arte musical circula entre ambos os deuses. A arte dionisiaca é aquela que busca o fruto maior da intensidade: a vontade de desejar. O *mundo do inconsciente*⁴⁸ desperto por Dionísio transfiguraria o alcance pleno da união entre homem e natureza, entre criatividade e alegria. Para Nietzsche, é neste mundo que é permitido ao ser humano atingir um grau de obstrução das regras morais: o estado de *embriaguez* ridiculariza as “hipocrisias estéticas” e permite ao artista satisfazer seus impulsos criativos e abdicar da produção baseada nas aparências, no *belo*. A vontade sexual (que a toda instância não é “bela”) transmutaria os princípios artísticos da estética para um *mundo de símbolos*⁴⁹ idôneos às vontades geniturinárias. “A música é a arte genuinamente dionisiaca” por exprimir diretamente no subconsciente os sentimentos de emoção e da vontade do querer.

Todavia, e por isso, Apolo também reivindica seu lugar ao trono do reinado musical. O ritmo e a dinâmica são “fatores de ilusão” que fazem da música uma “arte da aparência”, justamente por acoplarem características das artes plásticas apolíneas (como,

⁴⁶ “Apolo é o nome grego para a faculdade de sonhar; (...) é o princípio ordenador que, tendo domado as forças cegas da natureza, submete-as a uma regra. (...) Dá forma às coisas, delimitando-as com contornos precisos, fixando seu caráter distintivo e determinando, no conjunto, sua função, seu sentido individual. (...) Apolo é também o deus da serenidade que, tendo superado o terror instintivo em face da vida, domina-a com um olhar lícido e sereno”. Cf. ⁴⁶ DIAS, Rosa Maria. “Música: a arte dionisiaca”. In: *Nietzsche e a Música*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1994: 26.

⁴⁷ “Será de fato que os gregos produziram belas obras porque eram eles mesmos belos, harmoniosos e serenos, ou os helenistas alemães projetaram sobre a cultura grega sua euforia racionalista?” Cf. Idem, *ibidem*: 25.

⁴⁸ “Nesse mundo das emoções inconscientes, que abole a subjetividade, o homem perde a consciência de si e se vê ao mesmo tempo no mundo da harmonia e da desarmonia, da consonância e da dissonância, do prazer e da dor, da construção e da destruição, da vida e da morte”. Cf. Idem: 27.

⁴⁹ Para Nietzsche, esse *mundo de símbolos*, para desencadear suas expressões, requer do artista dionisiaco um “grau de despojamento de si” para que as indumentárias e os movimentos corporais representem sua via musical-simbólica. Cf. NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia*. Apud. DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a Música*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1994: 156 p.

por exemplo, as regras de partitura, notas e compasso). O ritmo e o dinamismo estariam fora do campo dionisíaco da vontade (para Nietzsche, o essencial da música), campo esse expresso pela harmonia, por seguirem modelos básicos de aparência. Daí que a música deve ser pensada como uma arte dionisíaca e apolínea: por ser constituída de melodia e harmonia (suas “essências”), e também de ritmo e de dinâmica (configurações por si só “plásticas”), a música transparece aparências e desejos, regras e desvios. Sendo assim, ela é vista pelo filósofo

como arte dionisíaca que traduz diretamente a dor e o prazer do querer, mas não como arte puramente dionisíaca, pois carrega em si um elemento plástico, cuja função é dominar a torrente unitária da melodia e da harmonia e apaziguar a dor.⁵⁰

Assim, por ser a música uma “união” entre o apolíneo e o dionisíaco, é pertinente lembrarmos dos papéis desempenhados pela poesia nesse jogo de divindades. Nietzsche não media palavras para afirmar que havia uma tênue primazia da música sobre a palavra. Para ele, a palavra deveria necessariamente seguir os passos da música. E um dos exemplos mais pertinentes para justificar seu pensamento, de acordo com Dias, é a *canção popular*.

Vista por Nietzsche como a “forma mais simples” do encontro entre apolíneo e dionisíaco, a canção popular demonstraria um “espelho musical do mundo”, a maneira mais importante e mais necessária de avaliar, apresentar e, conseqüentemente, viver a vida que está à volta. A melodia, como foi acima frisado, além de ser a essência musical é o *elemento primeiro e universal* que faz da canção popular a primogênita forma de significar o encontro entre Apolo e Dionísio. Tanto a melodia quanto a poesia, ambas incitam a criação de imagens retóricas no subconsciente humano. A regra (leia-se, *aparência*) apolínea da canção popular é justamente a sua estruturação estrófica que permite o fervor contínuo (*harmônico-dionisíaco*) da sua musicalidade; *imagens e palavras se confundem* a partir do momento que a ornamentação da poesia lírica é subordinada à música. Na canção popular, como diria Nietzsche, “a música é o mar tempestuoso, a imagem ou a palavra, a embarcação”. Um músico popular tem a possibilidade de “domar” as palavras e oferecê-las apolineamente a partir dos seus desejos mais dionisíacos, mostrando que o lirismo subjetivo

⁵⁰ DIAS, Rosa Maria. “A Música: a arte dionisíaca”. In: *Nietzsche e a Música*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1994: 35.

(e ambíguo) proposto pelas palavras é completado pelas imagens que a melodia impõe. Substancialmente, para o filósofo, “da música, gerando um mundo de imagens, e da palavra, procurando imitar a música, nascem a canção popular e a linguagem da poesia lírica, desigual e irregular, mas com muita musicalidade”.⁵¹

Assim, para Nietzsche, a divisão em estrofes da canção popular permite um encontro singular entre Apolo e Dionísio. A canção – antepassado da poesia lírica – possibilita ao artista criar novas idéias poéticas que não estariam nítidas, nem suficientemente plausíveis apenas em palavras ordenadas apolineamente. É necessário e imprescindível que a melodia esteja presente para que a canção popular se torne uma arte dionisiaca; ressaltando que não “puramente” dionisiaca, devido ao lirismo apolíneo das palavras.

O olhar atribuído por Nietzsche à relação de diferença entre o *apolíneo* e o *dionisiaco*, tanto na música erudita quanto na canção popular, é herdado da compreensão que ele teve ao se deparar com as leituras de Schopenhauer, que não pensava a relação como tal, fazendo referência direta à simbologia dos deuses helenos, mas pode-se dizer que este foi o primeiro intelectual a demonstrar que a música deveria ser entendida de modo diferente das artes plásticas.

Schopenhauer acreditava que a música tem o dom de transgredir à propensa tentativa de se buscar a cópia objetiva de um fenômeno, pensamento ou de um lugar determinados, tentativa que ele chamava de “objetividade adequada da vontade”, pelo simples motivo de haver nas artes plásticas um aprisionamento das vontades e querereres mais profundos do ser humano. Por ser “o centro do mundo”, a música seria uma cópia dessas vontades e querereres que apresentaria perfeitamente seu imediato correlato *metafísico* de tudo o que é *físico* no mundo. Para cada fenômeno retratado pela música, haveria uma vontade retraída querendo aparecer nas entrelinhas da melodia, das palavras que não buscam apenas o *belo*, o estético. Para Schopenhauer,

a música, pelo seu caráter extático, libera o homem temporariamente da vontade individual e o deixa dominado pela natureza; uma emoção desmesurada se

⁵¹ DIAS, Rosa Maria. “A Canção Popular”. In: *Nietzsche e a Música*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1994: 46.

apodera de todo o seu ser e desperta nele sentimentos obscuros que não podem ser explicados pela categoria de beleza.⁵²

A aproximação do pensamento de Schopenhauer com o de Nietzsche é, nesse sentido, *completiva*. Ambos pensam, basicamente, que não há parâmetros definidos para se entender a música da mesma forma que as artes plásticas. O *belo* não tem a capacidade de delimitar a “emoção desmesurada” que toma conta do humano ao produzir e ouvir música. Ao contrário, o prazer proporcionado pela arte musical seria deveras divergente daquele impulsionado pelas “belas formas”. Inclusive, essa foi a grande contribuição de Schopenhauer para o pensamento sobre música no Ocidente: antes dele, “julgava-se a música conforme a mesma idéia de beleza que se usava para as artes plásticas”.⁵³

Nietzsche se apropriou dessa idéia e a complementou, elaborando a distinção entre apolíneo e dionisíaco. Pela primeira vez a canção popular era tratada de maneira (timidamente) “respeitosa” pela academia; em sua vontade de tratar a música como uma “afirmação da vida”, Nietzsche precisou se referir à canção popular para mostrar como, ao expressar os mais profundos sentimentos humanos, a música não passaria de uma “vontade do querer viver”, do sentir, do desejar, já que ela “toca o corpo do ouvinte, aumenta-lhe a força, incita-o ao movimento, inflama-lhe o desejo, libera-o, provoca nele o estado criador da arte: a embriaguez, que o impele também a criar, a inventar novas possibilidades de vida”.⁵⁴

Mas a investida de Nietzsche ainda foi singela. Questionamo-nos acima se Theodor Adorno foi mesmo o pai da história da música popular. Chegamos agora à conclusão: Adorno pode ainda ser considerado *pai* dessa história, já que relacionou de forma muito próxima as expressões musicais com a indústria cultural, incluindo na academia um debate inerente à sua época. Nosso teste de DNA pode considerá-lo assim, já que a música popular estudada por Nietzsche é aquela ligada à poesia lírica e à cultura helena clássica e não a espremida por uma lógica de mercado, até porque Nietzsche não pôde presenciar a cultura do entretenimento, filha do século XX. Nessa família, podemos considerar Schopenhauer como um *tio-avô* (“irmão mais velho” do avô, que deu início ao pensamento, mas sem

⁵² DIAS, Rosa Maria. “A Música: a arte dionisíaca”. In: *Nietzsche e a Música*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1994: 24.

⁵³ LEBRUN, Gérard. “Quem era Dionísio?”. Apud. Idem.

⁵⁴ DIAS, Rosa Maria. Conclusão de *Nietzsche e a Música*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1994: 141.

nunca ter estudado a música popular), Nietzsche como o *avô* que inseriu a canção popular na academia (e seguiu os conselhos de seu “irmão mais velho”) e, por fim, Adorno como o pretense *pai* que recebeu orientações diretas dos seus “genitores” e iniciou os estudos de música popular como a conhecemos hoje.

É interessante notar que dessa família, nenhum dos três citados admirava a música popular. Schopenhauer nem se deu ao trabalho de estudá-la, apenas montou um esquema filosófico que permitiu a Nietzsche uma possibilidade de entendê-la. E o próprio Nietzsche se preocupava em defender a música de estilo clássico, considerando-a “um dom para a vida, um estímulo à vontade de potência afirmativa”; para ele, a canção popular era periférica e serviu apenas para exemplificar a distinção e a aproximação entre apolíneo e dionisíaco, na tragédia grega e no drama musical moderno. Quanto a Adorno, herdeiro do niilismo de Schopenhauer e da anti-razão de Nietzsche, ele considerava a “música leve” como um capricho teológico das mercadorias culturais que transformaria os seus consumidores em escravos dóceis de uma moda inevitavelmente fetichista que hipnotizaria as pessoas e as impediria de pensar, de viver dionisiacamente pela intelectualidade da música clássica.⁵⁵

Infortunadamente, a história da música popular, como muitas outras histórias, é órfã de *mãe* e foi privada dos bons aconchegos de uma *avó*...

Porém, felizmente, várias pessoas, de outras famílias, começaram a se interessar pela pesquisa da música popular de diversas maneiras possíveis: a mais expressiva delas talvez tenha sido a vertente dos *Estudos Culturais*.

3. Os Estudos (Culturais) pós-adornianos

Os assim chamados *Estudos Culturais* são entendidos como uma escola de intelectuais ligados à Universidade de Birmingham, na Inglaterra, formados no *Centre for Contemporary Cultural Studies*⁵⁶. Criado em 1964, o Centro incentivou a investida sobre

⁵⁵ ADORNO, Theodor. “O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição”. In: *Os Pensadores: Horkheimer / Adorno*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1991: 174.

⁵⁶ Em português poderia ser traduzido como *Centro de Estudos Culturais Contemporâneos*.

novos temas e objetos de pesquisa, aliando um pensamento crítico social à “ortodoxia” neo-marxista, passando pelo interesse em política partidária e no estudo de grupos populares, o “Centro foi um caldeirão de cultura de importações teóricas, de trabalhos inovadores com objetos julgados até então indignos do trabalho acadêmico”.⁵⁷

Uma característica bastante peculiar dos *Estudos Culturais*⁵⁸ é a não fixação de seus intelectuais a apenas uma ou outra disciplina setorial do saber: ao contrário, as mentes dos pesquisadores tinham formação em diversas áreas das humanidades, abrangendo desde historiadores a críticos literários, passando por antropólogos, filósofos e sociólogos (estes talvez em maior número).

A idéia da fundação do Centro teve como parâmetros básicos a utilização de métodos e instrumentos da crítica textual, sociológica e literária, transferindo suas atenções acadêmicas das obras consideradas clássicas e constituintes da “verdadeira cultura” para as culturas vistas como “massivas” ou “populares”. Negligenciado por quase uma década, o Centro só passou a ganhar visibilidade a partir da circulação, em 1972, da revista artesanal dos *working papers*. Até então, os sociólogos tinham reagido de maneira negativa às produções do Centro. Sentiram-se bastante ameaçados, já que a área metodológica de

⁵⁷ MATTELART, Armand & NEVEU, Érik. “Os Anos de Birmingham (1964-1980): a primavera dos estudos culturais”. In: *Introdução aos Estudos Culturais*. São Paulo: Parábola Editorial, 2004: 56.

⁵⁸ Da mesma forma que a Escola dos Annales, os Estudos Culturais também podem ser divididos didaticamente em três gerações, podendo estas serem rapidamente definidas: a) a primeira geração, a dos “pais fundadores”, existiu antes mesmo da fundação do *Centre for Contemporary Cultural Studies*; dizem Mattelart e Neveu que, da mesma forma que os mosqueteiros de Dumas, o trio de pais fundadores é na verdade constituído de quatro homens: o primeiro, Richard Hoggart, é considerado o pioneiro máximo do Centro por ter iniciado as pesquisas sobre “a influência da cultura difundida em meio à classe operária pelos modernos meios de comunicação” e por entender como as classes populares são superestimadas quanto a esse respeito (Hoggart é o único dos pais fundadores a não se manter próximo dos marxismos teórico e/ou político); o segundo, Raymond Williams, e o terceiro, Edward P. Thompson, trazem uma outra inovação chamada de *história material da cultura* querendo, com isso, “ultrapassar as análises que fizeram da cultura uma variável submetida à economia”, em ambos vemos uma história da resistência das classes populares contra a cultura dominante e a necessidade em afirmar que os populares também fazem parte da cultura (estes dois são os mais próximos do marxismo, por terem participado ativamente da *New Left* britânica); o quarto, Stuart Hall, vai abrir caminho para as mais variadas temáticas de pesquisa, desde as fofocas do cotidiano às fotografias de imprensa e ao movimento *punk* (além de ser pai fundador, Hall também será o nome mais importante da segunda geração do CCCS); b) a segunda geração, a dos *working papers*, é vista como a que ganhou maior visibilidade de todas as três por ter re-estruturado a pesquisa sociológica e ter se atido ao tema chave das “subculturas jovens” que se desviam da e repudiam a “cultura dominante”, outro interesse diz respeito à “diversidade de produtos culturais consumidos pelas classes populares” e a mídia vista não mais apenas como uma transmissão mecânica, mas como um bem cultural; c) a terceira geração, “liderada” por um norte-americano chamado Lawrence Grossberg, visou a ultrapassagem das concepções polares de identidade, muito próxima das análises pós-estruturalistas de filósofos como Gilles Deleuze e Félix Guattari (outra grande influência foi a “antidisciplina” das táticas e estratégias elaboradas por Michel de Certeau). Cf. MATTELART, Armand & NEVEU, Érik. *Introdução aos Estudos Culturais*. São Paulo: Parábola Editorial, 2004: 216 p.

preferência dos principais nomes de Birmingham era a da Sociologia da Cultura. Especialistas em estudos literários e pessoas formadas em Letras também viram com desconfiança a tentativa do Centro em trazer para suas áreas de saber objetos de pesquisa que lhe pareciam “menores”.

No que diz respeito à música popular, os *Estudos Culturais* se ativeram ao tema quando sua preocupação acadêmica foi direcionada às chamadas “subculturas” populares. E isso foi muito forte na sua *segunda geração*. Com a idéia de estudar a “significação dos estilos de vida” dos jovens, os intelectuais do Centro visaram os estilos vestimentares e capilares, de modo que a densidade teórica elaborada circulasse em torno do *desvio* que esse tipo de comportamento poderia refutar na sociedade e na cultura (britânicas) moralizantes. Assim, tais intelectuais procuravam rebuscar o impacto que era causado pelo visual e entender como a mídia passava a se utilizar desse recurso para promover novas tendências mercadológicas; não apenas isso, entendia-se as “subculturas” enquanto grupos identificáveis e coesos que geravam comportamentos em comum, apesar da nítida intenção por parte das pesquisas em deixar claro que não seria possível pensar tais grupos enquanto homogêneos entre si. Outra coisa: tais grupos são considerados sucessivos no tempo histórico, têm uma duração curta e posteriormente se “esvaecem” no ar. Grosso modo,

ao introduzir as dimensões do tempo (crise dos anos 1970) e da etnicidade (...), essas pesquisas permitem compreender as evoluções, as hibridações, as contradições dessa **sucessão de estilos**, a **coerência** de cada um. (...) Os estudos de caso mostram ainda como essas subculturas são, a partir de sua cristalização no espaço público, instrumentos de mecanismos de provocação, de promoção ou de estigmatização pela publicidade, pela mídia, pelas autoridades. Tal abordagem se distancia das análises em termos de consumo passivo, de “americanização” submissa, dá atenção a uma possível parte criativa, de escudo do consumo (grifos nossos).⁵⁹

Diz Marcos Napolitano que os estudos musicais pós-adornianos são marcados pelo *ouvinte ativo*, aquele que está “consciente” daquilo o que ouve, preparado para as “armadilhas” impostas pelo “sistema” e indefectivelmente conhecedor da estética e da ideologia às quais ele deve seguir. Manter a “honra” de sua “subcultura” é pré-requisito indispensável para a escolha daquilo que se deve ouvir. Em detrimento do *ouvinte*

⁵⁹ MATTELART, Armand & NEVEU, Érik. “Os Anos de Birmingham (1964-1980): a primavera dos estudos culturais”. In: *Introdução aos Estudos Culturais*. São Paulo: Parábola Editorial, 2004: 64 – 65.

regressivo de Adorno, a teoria das “subculturas”, desenvolvida por Stuart Hall e Paddy Whannel, em 1964, que enfatizava a força da “geração jovem”, foi definida como uma combinação de

novas atitudes, [de] comportamentos sociais e valores sexuais, ligando este complexo a várias expressões de radicalismo “*anti-establishment*” que, por sua vez, estavam diretamente conectadas com o consumo musical, particularmente com o *folk*, *blues* e *rock music*. Os autores sublinham a existência de uma tensão constante entre os provedores musicais (indústria) e as respostas e interpretações das audiências (ligadas às subculturas radicais).⁶⁰

Para Napolitano, quem “abriu terreno” para a formulação dessa teoria foi o sociólogo David Riesman (não integrante dos *Estudos Culturais*) que dividiu os ouvintes em *maioria* e *minoría*. A *maioria* seria alienada, passiva, “burra”, manipulada pelo *amusement* industrial adomiano; a *minoría* seria “ativa”, conscientizada, rebelde e questionadora. Dessa forma, Riesman entendeu a música popular como fruto do confronto entre duas vertentes de ouvintes: uma massiva, frágil e incoerente e a outra “elitista”, preparada e restritiva que não se permitiria “vender” ao mercado.

Já um conceito recente, e descendente rebelde daquele inventado pelos *Estudos Culturais*, é o de *cena musical*. Filho de Will Straw e da década de 1990, o conceito vai além da proposta de se pensar as expressões musicais como meros “reflexos” das estéticas “subculturais”, elaborando um tipo de alternativa epistemológica às abordagens teóricas criadas para os ouvintes regressivos e ativos. A variedade das trajetórias musicais e das *interinfluências* entre cultura receptora (ouvintes) e máquina da mídia (indústria fonográfica) são os traços mais marcantes do conceito. Tipo de perspectiva que visivelmente herdou influências das duas últimas gerações dos *Estudos Culturais*: a afirmação da idéia de *espaço cultural* despolarizado, em detrimento das “subculturas” marginalizadas, incita-nos a crer que houve uma releitura das idéias propugnadas na *segunda geração* e uma aproximação manifesta das idéias de Lawrence Grossberg (da *terceira geração*) em repudiar as polarizações das identidades fixas. De acordo com Napolitano, autores que simpatizam com as teorias pós-modernas, e trabalham com música popular, têm se utilizado muito do conceito de *cena musical*.

⁶⁰ NAPOLITANO, Marcos. Op. Cit.: 29.

Outro descendente direto das concepções dos autores do CCCS é o conceito de “mediação”. Bastante utilizado para se pensar a cultura a partir *exclusivamente* da música popular, o conceito se finca a uma lógica de analisar os processos de produção/distribuição de modo que se consiga perceber como os agentes do mercado fonográfico conseguem estimular os ouvintes a dividirem-se, por si próprios, em grupos que dão sentidos e usos àquelas musicalidades que estão assimilando. Em outras palavras, a “mediação” mostra como há um incentivo da indústria cultural em polarizar seus ouvintes, a partir das tecnologias de transmissão como TV, rádio e espetáculos culturais (e isso seria, nessa ótica, parcialmente alcançado), mas ao mesmo tempo abre espaço para mostrar como os ouvintes não são meramente manipulados e passivos. Há então uma tentativa de mostrar que, diferentemente do que pensou Adorno, a indústria cultural também lança seus produtos a partir das exigências dos seus públicos-alvos, não apenas com o intuito de impor suas vontades a um público “dócil” e “alienado”. Dessa relação, faz-se importante a re-estruturação do significado da *distribuição* de produtos culturais, vista como o principal aspecto da “mediação”.

Um grande problema que os conceitos de “cena musical” e “mediação cultural” ainda provocam é o de persistirem, mesmo que mais furtivamente, as análises superficiais de alguns grupos sociais (homogêneos). Continuam a persistir as leituras que generalizam estruturas organizacionais da cultura a partir de estereótipos localizáveis e interesses “comuns”. Pessoas do grupo *X* “não podem” entrar em contato com aquelas do grupo *Y*, artistas de uma tendência *A* “não se encontram” como uma *B*.

Contudo, e apesar de nossas críticas, vejam como os *Estudos Culturais* contribuíram de modo significativo para a “renovada” historiografia que veio a calhar no século XX. Há notória influência de suas produções em diversas áreas do saber acadêmico e algumas abordagens pioneiras e “revolucionárias” para as Humanidades foram deixadas pelos estudiosos do Centro. A História deve bastante aos pesquisadores do CCCS e Clio⁶¹ não tem reconhecido isso como deveria; a história da música popular também, já que, mesmo muito aparentemente voltada para abordagens da Sociologia da Cultura, a *segunda geração* dos *Estudos Culturais*, ao se importar com os impactos da mídia massiva na sociedade, lembrou de estudar uma história da música popular ainda que fosse necessário justificar sua

⁶¹ Deusa da cultura helena que é representada como a *Musa da História*.

utilização acadêmica concomitante ao invento da noção de “subcultura”. Uma preocupação que a *Escola dos Annales*, por exemplo, não teve de modo relevante.

Influente e influenciado, o grupo de estudiosos do CCCS transitou por uma rede de interconexões ampla com as tradicionais “sociologia da cultura” e “ciência da sociedade”, bem como com uma sociologia mais “liberal”. Praticamente toda a *Sociologia da Música* criada após a invenção do conceito de “subcultura” mantém alguma base estrutural apoiada nessa convicção. Muitas vezes mais “radicais” que os próprios teóricos pioneiros, os autores mais recentes tendem a se perpetuar de diversos “vícios” paradigmáticos que insistem em permanecer de maneira enérgica na historiografia da música popular.

Após cartografar essas trajetórias da história da historiografia da música popular, ater-nos-emos no próximo capítulo aos vários tipos de “vícios” presentes nos trabalhos de alguns de seus expoentes de modo a perceber, mais proximamente, como se escreveu a história do rock e como ainda se costuma reproduzir certos discursos acerca de suas tramas. Vejamos também como isso se dá com nossos alvos temáticos, a vertente Glam/Glitter e um integrante famoso seu, o cantor/compositor Elton John. Procurando problematizar a repetição dos referidos discursos, iremos mostrar uma nova maneira de olhar historicamente para artistas populares que foram condenados pelo tribunal da inquisição acadêmica à fogueira da “alienação” e da “acomodação” ao sistema “maligno” da indústria cultural.

ESTROFE II (CAPÍTULO II):

DON'T SHOOT ME, I'M ONLY THE PIANO PLAYER*: por uma história cultural do (Glam/Glitter) Rock

“A música percebeu de longe que o batom e as unhas pintadas ficavam bem em garotos, assim como a gravata caía direitinho em garotas. O *boom* de todo esse comportamento deu suas graças ao *mainstream* em torno de 1972, o ano em que o rock ficou, digamos, um pouco mais colorido. O surgimento de artistas performáticos, dados por alguns como ‘esquisitos’, mas seguidos por fãs ensandecidos, estava mostrando um fenômeno que seria um caminho sem volta.”

André Abrantes¹

Arte, fama e *glamour*. Três palavras historicamente distintas que não faziam, em uníssono, parte do dicionário da música popular; ou pelo menos, não com tanta intensidade quanto se viu a partir da década de 1970. As três já eram conhecidas na música popular, mas apenas na referida década puderam se unir tão explicitamente.

Nas primeiras décadas do século XX, no famoso “entre guerras”, o conceito de “arte popular” surge de forma tímida nos Estados Unidos, impulsionado pelos altos investimentos em cultura massiva *folk*. Se até o período conservador do vitorianismo inglês do século XIX, a arte era vista como “sacralizada” e julgada como algo ligado apenas às elites letradas e eruditas, no início do século seguinte a visibilidade que a música *Jazz* vai

* *Não Atirem, Eu Sou Apenas o Pianista*. Título de um álbum de Elton John de 1973 que faz referência direta ao filme *Tirez Sur le Pianiste* (1960) de François Truffaut. Cf. ARCOS, Carmelo. *As Feras do Rock n° 26*. Rio de Janeiro: Distribuidora S.A., 1996: 63.

¹ ABRANTES, André. “Música + Androginia = Glam + New Romantic + British Pop”. In: http://www.bitsmag.com.br/conteudo/bits_box/front6.htm. Acesso: 24 de Abril de 2006.

ganhar impulsiona as primeiras intenções em afirmar-se que a “arte popular” também seria um produto da “cultura”.²

A partir dos anos 1930, a idéia de fama já estava mais ligada à música popular quando a “indústria cultural” ganhou proporções até então desconhecidas e o *Tin Pan Alley*³ de Nova York era o principal centro de divulgação do sucesso e dos tipos musicais populares que ascendiam nos Estados Unidos. Além de toda a força que o *Jazz* vai obter nos principais centros de divulgação do *Show Business* norte-americano, como Chicago, a Broadway (em Nova York) e a Costa Oeste. A intervenção desse “mercado de espetáculos” na música popular, a partir do *Jazz*, proporcionar-nos-á a leitura da formulação, ainda que tímida, da idéia centrada nos grandiosos espetáculos que vão movimentar um “mercado cultural”, baseado em grandes investimentos em produções artísticas que garantam a seus investidores alta rentabilidade e congruência no que diz respeito à definição daquilo que o mercado deve definir enquanto modelo para sua produção se tornar viável. Trocando em miúdos, a “indústria cultural” teria, em parte, a capacidade de *ditar*, a partir de exigências baseadas em *tendências de época*, aquilo que garante mais lucratividade à lógica de mercado.

Já o termo *glamour* toma-se inerente à “indústria cultural” apenas a partir da década de 1970. Se atualmente é perceptível a ostentação de um *status* artístico de luxo, de artistas que esbanjam riqueza, gastam dinheiro de modo compulsivo, exercem influência na sociedade, vivem rodeados por holofotes e microfones, ostentam produções milionárias e disputam um jogo de “perde e ganha” com a privacidade, tudo isso está relacionado à

² No caso, a palavra “cultura” utilizada nos termos tradicionais, herdados da época das Luzes, dos quais apenas os eruditos e letrados produziram e manifestariam expressões artísticas e culturais. Cf. COLLIER, James Lincoln. *Jazz, a autêntica música americana*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1995: 324 p.; Raymond Williams mostra três tipos de significados para a “cultura” em termos mais tradicionais: (i) *um estado mental desenvolvido* – como em “pessoa de cultura”, “pessoa culta”, passando por (ii) *os processos desse desenvolvimento* – como em “interesses culturais”, “atividades culturais”, até (iii) *os meios desses processos* – como em cultura considerada como “as artes” e “o trabalho intelectual do homem”. Cf. WILLIAMS, Raymond. “Com Vistas a uma Sociologia da Cultura”. In: *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992: 9 – 32.

³ “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 fama teria que ganhar a sorte no local. A partir da década de 40, Tin Pan Alley virou sinônimo de música popular e também passou a ser entendida como gênero musical. Alguns de seus nomes: George Gershwin, James Johnson, Ernest Ball, Frank Sinatra, Nat King Cole, Dorothy Fields, Walter Donaldson, Gus Khan, Lew Pollack, Con Conhad, entre outros. Cf. COLLIER, James Lincoln. “A Inevitabilidade do Jazz nos Estados Unidos”. In: *Jazz, a autêntica música americana*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1995: 9 – 30.

condição artístico-musical inventada nos anos 70. Afinal, os “anos da incerteza”⁴ vão trazer consigo artistas, músicos e bandas que passam a usufruir dos contratos milionários oferecidos pelas grandes gravadoras de disco. Nomes artísticos passam a aparecer de modo repentino e com tanta intensidade que os maiores críticos da época chamam o período de a era “fragmentada”, já que as íngremes difusão e diversificação da indústria fonográfica vão possibilitar o surgimento e a glorificação de diversas vertentes de musicalidade dentro daquilo que se entende por “pop/rock”⁵.

Os anos 70 foram palco para o surgimento/investimento de novas tendências musicais que seguiam de perto os contextos que a época trazia consigo. “Revoluções” feministas e sexuais, novos conceitos de moda, maior abertura política. *Hard rock*⁶, *reggae*⁷, *punk*⁸, *rock progressivo*⁹, *discotheque*¹⁰, *glam/glitter rock*. Várias possibilidades

⁴ Os anos 1970 são vistos por muitos como o período “perdido” e/ou “incerto” da história do rock. Justamente por se dizer que houve uma “entrega” às imposições da indústria cultural, os artistas dessa época passam a ser vistos, homogeneamente, como os “vendidos ao pesadelo do sistema”. Cf. BRANDÃO, Antônio Carlos & DUARTE, Milton Fernandes. *Movimentos Culturais de Juventude*. São Paulo: Moderna, 2004 (Coleção Polêmica): 161 p.

⁵ Aproveitamo-nos do conceito de “pop/rock” trabalhado por Paul Friedlander para mostrar que o gênero *rock* tem várias vertentes e ramificações, musicais e líricas, que o diversificam e inserem-no nas tendências da “indústria cultural”. Cf. FRIEDLANDER, Paul. “Se eu estivesse lendo sobre Rock, eu gostaria de ter em mente...”. In: *Rock and Roll: uma História Social*. Rio de Janeiro: Record, 2002: 12.

⁶ O *hard rock* é entendido como o início do “rock pesado” ou “rock pauleira”. De qualquer forma, nesse estilo, caracteriza-se o uso do elevado tom sonoro ou, trocando em miúdos, de um “excessivo barulho”, uma batida “violenta”, além evidência das distorções e solos estendidos de guitarra. Cf. FRIEDLANDER, Paul. “É Apenas Rock And Roll, Mas Eu Gosto”. In: Op. Cit: 389 – 413.

⁷ Gênero musical de origem jamaicana baseado no *rastafarismo*, o *reggae* assimila ritmos afro-descendentes, batidas estilizadas, alimentação vegetariana, roupas coloridas e exóticas, uso da “ganja” (maconha) e cabelos com longas tranças. Cf. BRANDÃO, Antônio Carlos & DUARTE, Milton Fernandes. “Os Anos da Incerteza: assimilação e reação” In: *Movimentos Culturais de Juventude*. São Paulo: Moderna, 2004 (Coleção Polêmica): 88 – 98.

⁸ Diz-se que o “movimento” *punk* é uma negação dos moldes instituídos pelas sociedades ocidentais conservadoras e um repúdio de praticamente todas as regras sociais, lógica próxima daquela protelada pelo *anarquismo* do século XIX da não necessidade dos Estados-nação. De acordo com muitos, o *punk* teria surgido na Inglaterra, por volta de 1975, como forma de protesto contra os costumes monárquicos daquele país. Cf. Idem, *ibidem*.

⁹ O *rock progressivo* tem essa nomenclatura justamente por ser um atributo ou uma sensação que os artistas (*rockers*) tiveram em trazer referências do período “classicista” da chamada música “erudita” dos séculos XVIII e XIX, que tinha por base a busca do equilíbrio das estruturas melódicas, da simetria das frases, da “lógica” dos desenvolvimentos articulada com a concisão do pensamento em sintonia com a música. Uma tentativa de relacionar a imagem do *rock* à erudição. O termo “progressivo” é usado pelas constantes variações rítmicas e pelo uso das novas tecnologias musicais que davam um ar de simetria, em ordem crescente, às melodias.

¹⁰ A *discotheque* pode ser entendida como um gênero musical eletrônico, dançante, elaborado para atender às necessidades surgidas nas boates dos grandes centros urbanos ocidentais. “A *discothèque* ou *disco music*, (...) representava o ponto máximo da expansão e do crescimento da indústria fonográfica mundial (...) se apoiou no clima dançante” das boates de periferia. Cf. BRANDÃO, Antônio Carlos & DUARTE, Milton Fernandes. Op. Cit.: 92.

culturais foram sendo re-criadas e, de certa forma, assimiladas pela “força” da indústria fonográfica que não costuma perder tempo e investe de maneira compulsiva quando percebe as possibilidades de rentabilidade cultural, seja por atrair para si práticas cotidianas que viram tendência ao mercado, seja em propagar as imagens de alguns artistas que possam propiciar a venda de milhões de discos, *singles* e artigos similares, tais como roupas estilizadas, acessórios, vídeos, etc.

O que se conhece por *Glam/Glitter Rock* foi, portanto, uma invenção 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 “indústria cultural” tem sua pesada contribuição, mas sem “os homens por trás dela”¹¹ não haveria a possibilidade da percepção das várias atitudes e reações de tais artistas perante as exigências mútuas do público e da indústria, além das decisões que tais sujeitos, por sua posição artística, tiveram que tomar.

Mas a *historiografia*¹² da música popular (e do rock, em particular) raramente ateuve alguma preocupação para com uma história do *Glam/Glitter Rock*. Pela evidência de algumas escolhas metodológicas no que diz respeito às abordagens e ao caráter de escrita moldados por tais intelectuais, criou-se um “modelo” para a escrita de histórias sobre música popular e sobre o rock. Os estereótipos foram sendo construídos para a música popular assim como as identidades nacionais foram elaboradas na modernidade. A vontade de constituir certas *definições* para a música popular, a ânsia em *classificar* as várias expressões culturais significadas pela música e por seus artistas e a prática de *eleger* certos (principais) nomes que representariam cada gênero musical constituem nossa principal inquietação para com a *historiografia da música popular, do rock e do “desconhecido” Glam/Glitter*. Fugimos, então, das tendências acadêmicas que tratam a música popular a partir de concepções “tradicionalistas” (que lembram o positivismo) e sociológicas de

¹¹ Em estudo bastante interessante, mas recheado de influências sociológicas, a historiadora Valéria de Castro Santana realiza uma leitura dos sujeitos que compõem a “Indústria Cultural” no período auge do *Glam/Glitter Rock*, sua relação com o público receptor e a “intensidade de seu relacionamento com os artistas”. Para contemplar tal estudo, ela se baseia em dois artistas muito influentes ligados ao estilo: *Elton John* e *Marc Bolan* (vocalista morto do grupo *T. Rex*). Cf. 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, 2002.

¹² Como mostramos no capítulo anterior, chamamos de “historiografia” da música popular todo o conjunto de autores ligados à produção histórica (acadêmica ou não) que voltaram suas atenções para a elaboração de estudos sobre o tema, desde sociólogos e musicólogos a jornalistas, historiadores e alguns artistas que se aventuraram em escrever sobre música popular.

pesquisa. A “Sociologia da Música” e suas equivalentes, como muitos autores as abordam, a nosso ver, são recheadas de problemas teórico-metodológicos que necessitariam ser revisitados e repensados.

Assim, criticar antigas e apresentar novas possibilidades paradigmáticas nos parece necessário para se falar em uma história cultural que tenha a música popular e o nosso sombrio (e ao mesmo tempo brilhoso) tema, a partir do cantor/compositor Elton Hercules John, como foco de estudo.

1. A Sociologia do (Glam/Glitter) Rock

Após todo esse tempo, elaborando um apanhado de como a música popular foi tratada pela academia em sua história recente, vamos nos ater unicamente à tríade Rock – Glam/Glitter – Elton John com o intuito de mostrarmos como as idéias da *Sociologia da Música*, representadas pelo que chamamos de *historiografia* da música popular, elaboraram certos protótipos para a escrita da história de nossa tríade. Vejamos como isso acontece, ressaltando os “vícios” paradigmáticos aí ocasionados, a partir da leitura de alguns autores expoentes dessa “tradição” historiográfica musical.

As Grandes Eras

Lembrando-nos de boa parte das discussões historiográficas as quais tivemos acesso ao longo de nossa jornada acadêmica, percebemos que o termo *Era* é bastante presente nas obras do historiador social (neo-marxista) Eric Hobsbawm. *Era das Revoluções*, *Era do Capital*, *Era dos Extremos*, só para citar as mais conhecidas. Obras relevantes e muito pertinentes que nos ajudam a compreender parte da história política e sócio-econômica das “grandes” transformações que a contemporaneidade presenciou. Mas, ao mesmo tempo, são obras que nos oferecem uma história com viés muito panorâmico, excessivamente abrangente e eleitor dos nomes (de pessoas e/ou países) que serão mencionados e registrados nessa *memória* da escrita histórica.

É mais ou menos dessa maneira que *a* (no singular) História do Rock é contada por seus escritores. Não que Eric Hobsbawm tenha sido a base direta para o que já se escreveu sobre o gênero musical abordado, mas a *forma* como sua história social é elaborada constitui a chave-mestra que regula as lógicas univalentes dessa produção. As *Grandes Eras* são, portanto, divisões temporais retilíneas que definem projeções e percepções *demasiadas estruturais de modo a classificar determinado período de acordo com algumas de suas características mais “visíveis” e intrínsecas*. Para sermos mais claros, há uma plena tentativa por parte da *historiografia* em questão em se construir “toda a história” do rock, desde seu “surgimento” até as épocas mais recentes, de modo a englobar tudo aquilo que de mais importante aconteceu em sua trajetória. Vejamos exemplos de como isso se procede.

O famoso historiador Paul Friedlander, em seu *Rock and Roll: uma história social*, ressalta a importância de se realizar uma divisão temporal rígida para que fique “mais claro” ao leitor perceber as modificações históricas do fenômeno da massificação na música rock. Para ele,

os principais marcos identificáveis e divisórios da história do rock são: primeiro, 1954-1955 – a explosão do rock ‘n’ roll clássico; segundo, 1963-1964 – a invasão inglesa; terceiro, 1967-1972 – a era de ouro (o amadurecimento sincrônico de artistas de vários gêneros, incluindo a primeira invasão inglesa, o soul, o som de San Francisco e a ascensão dos reis da guitarra); quarto, 1968-1969 – a explosão do hard rock; e quinto, 1975-1977 – a explosão do punk.¹³

A tentativa evidenciada por Friedlander nos conduz a uma singela interpretação: as pesquisas que contam *essa* história do rock lembram, em alguns aspectos, a dimensão dos 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 retilíneos para o rock. As constantes mudanças seriam conseqüências de uma “revolução” lírico-musical dos perfis predominantes em cada “era”; a partir disso, teríamos então sucessões temporais contínuas e um novo momento que romperia “totalmente” com os períodos anteriores. No caso de Friedlander, quatro décadas e dezenas de artistas e bandas condensados em um único livro.

¹³ FRIEDLANDER, Paul. “Se eu estivesse lendo sobre Rock, eu gostaria de ter em mente...”. In: *Rock and Roll: Uma História Social*. Rio de Janeiro: Record, 2002: 18.

Mas ele reconhece que “não há espaço suficiente”. O autor explica que “se nós tentássemos colocar todos os artistas importantes, o livro seria “pesado e incômodo” e que “escolhas tiveram que ser feitas”¹⁴. O que, a nosso ver, não deixa de ser a lógica de um livro didático¹⁵: “enxugar” ao máximo os conteúdos para que o leitor tenha “uma noção” dos principais fatos históricos, justamente porque “em relação aos [fatos e personagens] que aparecem, o livro enfoca os anos e realizações que consideramos significativas histórica e criativamente”¹⁶. Tentando ser politicamente correto (um meio de dar respaldo à *seriedade* da pesquisa), o autor elabora uma passagem mínima, mais “aberta”, afirmando que no estudo do rock a “diversidade cultural, musical e pluralismo devem ser preservados a qualquer custo”¹⁷.

Já a jornalista Simone Tinti¹⁸ entende o rock como um leque de reivindicações sociais e pequenas revoluções musicais que têm um determinado “começo” e seguem por artérias que se ramificam, oscilando entre altos e baixos com personagens bem definidas para cada período histórico: na década de 50, os negros *bluesmen* que caminhavam pelos ritmos do *blues*¹⁹ e do *rhythm and blues*²⁰ e o cantor branco *Elvis Presley* são as grandes evidências que o rock promoveu; na década de 60, *Bob Dylan*, *Janis Joplin*, *Jimi Hendrix* e *The Doors* são as maiores influências que a geração *beat*²¹ da década anterior deixou, além

¹⁴ Idem, *ibidem*: 21 – 22.

¹⁵ A lógica dos livros didáticos de História no Brasil pode ser rapidamente definida: os textos nos trazem “uma precária apresentação de conteúdos históricos como ‘verdadeiros’ e ‘insuperáveis’ (...) levando-o [o aluno] a crer que apenas os grandes heróis, personagens e fatos estão contidos no discurso histórico”. Cf. FARIAS, Elton John Silva & SILVA, Paloma Porto. “Uma Análise do Livro Didático de História: problemas e possibilidades”. In: *ANAIS do VI Congresso Luso-Brasileiro de História da Educação*. Uberlândia, Minas Gerais, Abril de 2006: 4748.

¹⁶ FRIEDLANDER, Paul. Op. Cit.: 21 – 22.

¹⁷ Idem, *ibidem*: 23.

¹⁸ TINTI, Simone Paula Marques. “História do Rock”. Disponível em: <http://whiplash.net/materias/historia/000398.html>. Acesso em: 15 / 09 / 2006.

¹⁹ “Com simplicidade, sensualidade, poesia, humor e ironia, o Blues pode ser visto como um reflexo das qualidades e as atitudes dos negros Americanos [...] que cantavam este tipo de música para tentar se verem livres da tristeza. [...] o Blues foi criado basicamente por músicos sem conhecimento formal de música, que não sabiam ler partituras e baseavam-se na improvisação verbal e instrumental”. Cf. SOCIEDADE Brasileira de Blues. Disponível em: http://www.sociedadeblues.com.br/index.asp?id=blues_historia. Acesso em: 12 / 06 / 2006.

²⁰ O *rhythm and blues* se origina da “fusão” entre blues e soul, em fins da década de 1940 e se define musicalmente a partir de demasiadas e resplandcentes emoções em seus vocais gospel e na divisão rítmica em quatro seções. O ritmo sincopado do baixo torna a harmonia mais proeminente, aumentando o volume paulatinamente. O gênero também é conhecido como R&B. Cf. FRIEDLANDER, Paul. “Soul Music: R-E-S-P-E-C-T”. In: *Rock and Roll: Uma História Social*. Rio de Janeiro: Record, 2002: 227.

²¹ Um tipo de movimento intelectual, artístico e cultural proliferado em diversas universidades dos Estados Unidos de fins da década de 50 e início da seguinte, que tinha como maior intenção o alcance da

obviamente da “primeira invasão inglesa” (comandada pelos grupos *The Beatles* e *The Rolling Stones*), definirem os rumos do período; a década de 70 foi marcada pelo “fim do sonho”²² e pela diversidade de novos sons, ou de “novas artes”, como o *rock progressivo* (com nomes como *Pink Floyd* e *Yes*), o *hard rock* (com bandas como *Led Zeppelin*, *Black Sabbath* e *Deep Purple*) e o movimento *punk* (conhecido por bandas como *The Clash* e *Sex Pistols*); os anos 80 se identificariam como os tempos do *videoclipe*, do *heavy metal*²³ e da *new wave*; por fim, a década de 90 se apresenta como a época do *grunge*²⁴ (com maior evidência ao grupo *Nirvana*) e do *britpop*²⁵ (com grupos como *Oasis* e *Blur*).

Outro jornalista, Roberto Muggiati²⁶, muito reconhecido no Brasil, construiu trilhos semelhantes para a História do Rock. Suas grandes “eras” são a síntese de condições sociais, alimentadas pelas transformações políticas de cada época, de modo que a relação social dos artistas, em seu tempo específico, determina como a ferrovia do rock chegará à estação principal. Descobrir e nomear quais trilhos foram revolucionários e duradouros e quais deles foram avariados pela ambição mercadológica e pela “infrutífera mesmice” do mundo *pop* é uma grande intenção do autor. Por escrever no início da década de 80, ele apenas retrata as três décadas “iniciais” dessa história. Então, eis as *Eras de Muggiati*: a) Anos 50 – *Alan Freed* e a invenção do termo *rock and roll* + A idéia de *juventude*

“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”. Cf. FRIEDLANDER, Paul. “As Raízes do Rock and Roll: pé na estrada”. In: Op. Cit.: 38.

²² Expressão utilizada pelo ex-Beatle John Lennon, na canção “God”, para definir o “fim” de um rock ‘n’ roll de protesto e o “início” de uma possível e excessiva entrega dos *rockers* ao mundo da indústria fonográfica e cultural de massa.

²³ O *heavy metal* seria o primogênito do *hard rock* dos anos 70. Com batidas e compassos muito rápidos, o estilo (que não usa nenhum instrumento metal de sopro) parece sugerir a “dureza” e a “força” da imagem masculina com a aparelhagem eletrônica do rock; “no início o heavy metal era masculino e poderoso (...) [ainda mantendo] a aceleração do tempo, letras menos mórbidas e um impressionante virtuosismo dos guitarristas (...) e batidas enérgicas”. Cf. FRIEDLANDER, Paul. “Os Anos 80: a revolução pela TV”. In: Op. Cit. 383.

²⁴ O *grunge* é um estilo de rock sem “preocupações rítmicas”, com base em apenas três notas musicais, oriundo do *punk* e do *hard-core* que tem, da mesma forma que o *hard-rock*, a batida acelerada, além de vocais roucos e “pouco trabalhados”.

²⁵ O *britpop* é uma espécie de rock/pop oriundo especialmente da Inglaterra e que pode ser definido como um rock “mais acessível” comercialmente, com batidas mais leves e guitarras mais suaves.

²⁶ Infelizmente, não tivemos acesso às obras consideradas mais importantes de Muggiati intituladas *Rock – O Grito e o Mito* e *Rock: da utopia ao pesadelo*, mas conseguimos uma publicação em 4 volumes da revista **SOMTRÊS** (chamada de *História do Rock*) escrita pelo autor e que foi lançada depois da primeira e antes da segunda obra. Portanto, cremos que esta publicação pode ser suficiente para entendermos a lógica da escrita de Muggiati nas referidas pesquisas.

transviada (rebelde) de Hollywood + As acusações de *Payola*²⁷ nas estações de rádio + Os heróis *Elvis Presley, Bill Haley, Jerry Lee Lewis, Carl Perkins, Chuck Berry, Fats Domino, Little Richard, Everly Brothers e Buddy Holly*; b) Anos 60 – A época do público “não alienado” + A época da *Utopia* e do *Sonho* + O reconhecimento dos *Beatniks* + Contracultura + Folk Rock + o festival de *Woodstock* + Os heróis *The Who, Bob Dylan, Joan Baez, Moody Blues, The Yardbirds, Frank Zappa, Greatful Dead, Traffic, Jeff Beck, The Beatles, The Rolling Stones, Janis Joplin, Jimi Hendrix, The Doors* + O público também é “heroificado” com os *yippies* e *hippies*; c) Anos 70 – O tempo da “música sem interesse”, para “fazer dinheiro” + A assimilação pela indústria fonográfica + A inexistência de heróis fixos + Surgimento de vários estilos como o *hard rock*, o *progressivo*, o *art-rock*, o *glitter*, o *jazz-rock*, o *reggae*, o *funk*, o *fusion* e a “grande revolução” da época: o *punk rock* com sua filha “abastada”, a *new wave*.

As *Grandes Eras* anunciam, portanto, uma imagem cristalizada de cada período do rock. São fruto de uma prática acadêmica que necessita arrumar em grandes estruturas os acontecimentos históricos desse gênero musical. São resquícios de uma *história positivista*, aliada a uma *história sóciopolítica*, que insiste em permanecer e escolhe preferencialmente temas pouco estudados para se alojar e sobreviver. Lendo os autores citados, temos a impressão de que os nomes desses heróis do rock são “usados” para suprir as lacunas de determinada época e, após o término de cada *era*, os nomes vão perdendo força, sendo substituídos, vão desaparecendo, como se “morressem” historicamente após o auge de suas carreiras ou após aquele momento em que causaram maior impacto social.

Há também nessa seqüência de transformações sócio-históricas que certa *memória historiográfica* espargiu, uma significação de lirismos e sonoridades patentes para cada período em questão. Para além dos nomes e dos acontecimentos, cada *era* seria marcada por uma prática musical comum e, também, sub-sequencial. Assim, (i) os anos 50 seriam o palco do *rock ‘n’ roll* iniciante, “leve”, dançante, despreocupado e “ingênuo”, que apenas trataria de amores, carros, mulheres e do próprio gênero como escapismo social e motivo para os jovens dançarem e sacudirem (rock), rolando pelo chão (roll); mistura “primitiva”

²⁷ *Payola* foi o termo utilizado para designar as denúncias de que os *disc-jóqueis* (DJ's das estações de rádio) da época estariam recebendo dinheiro e mordomias para tocar músicas apenas dos artistas preferenciais das grandes gravadoras, o que levou vários DJ's à falência, como foi o caso de Alan Freed. Cf. MUGGIATI, Roberto. “Payola”. In: *História do Rock 1º Vol.* São Paulo: Editora Três, 1982: 21 – 22.

do *blues* com o *country-and-western*, o rock ‘n’ roll da década de 50 seria o conflituoso jogo de *poker* disputado entre a sociedade negra e a branca norte-americanas. De um lado, “negros marginalizados” e “brancos aproveitadores” disputando quem “realmente” inventou o gênero. A audiência refratada às imagens elaboradas pelo cinema *hollywoodiano* e à figura do rebelde “transviado” James Dean, com suas motos e seus casacos de couro. As mocinhas apaixonadas pelos cortes de cabelos ousados e pelo rebolado de Elvis Presley.

(ii) Os anos 60, inicialmente, seriam ainda meio “infantis” com o *twist* e os *yeah-yeah-yeahs* dançantes e “descontraídos” do rock/pop. Entretanto, em meados da década, a idéia do *folk rock* de trazer à tona as idéias do pensamento *beat*, da canção de protesto sem guitarras elétricas que culminariam na *contracultura* e na releitura do *blues* que resistiriam patrioticamente à “Invasão Cultural” inglesa, mudariam o cenário. A rebeldia agora não é “sem causa”, ela passa a ser politizada e ideológica e isso teve repercussões fortes na sonorização do gênero que ganhou três perfis básicos: a rebeldia do rock “agressivo” e distorcido por guitarras (de bandas inglesas como *The Who* e *The Rolling Stones* e bretão-americanos como o *Jimi Hendrix Experience*) rivalizava os grupos *folk* (de violão e gaita) como *The Band* (de Bob Dylan), *The Byrds* e *Jefferson Airplane*; ainda haveria uma terceira leva de artistas que caminhariam por entre os dois anteriores, juntando elementos da “rebeldia elétrica” com a estilização *folk*, culminando na “luta sonora contra o *Establishment*” e na psicodelia (em grupos como *The Beatles* – segunda fase da carreira –, *The Animals*, *The Doors*, *The Greatful Dead*, *Canned Heat* e cantores como *Neil Young* e *Janis Joplin*).

(iii) Já os anos 70 seriam “desvirtuados” de uma sonorização típica: era o “fim do sonho”. “Elitistas”, os músicos tentavam equiparar o rock à música erudita com as longas gravações e transfusões sonoras empreendidas pelo que se chamou de *rock progressivo* (junção de peças musicais e sons produzidos por sintetizadores com guitarras “mais trabalhadas”) . Criou-se também o *hard rock* que fez emergir a imagem construída à indumentária de um “verdadeiro roqueiro”: ouvir apenas batidas aceleradas e guitarras “pesadas”, vestir-se majoritariamente de preto, usar cabelos longos e ingerir muita bebida alcoólica (como se apenas *hard-rockers* e *metaleiros* fizessem isso). As únicas estilizações sonoras “verdadeiramente” interessantes da época, no sentido criado pela *historiografia* citada, por recuperarem a “selvageria” e as “raízes simplórias” da música rock, seriam o

punk inglês e o *reggae* jamaicano (único triunfo do “Terceiro Mundo” no rock) por serem a reação de artistas “contestadores e rebeldes” demais para as tendências calmas e conformadas da década. Todo o resto dos anos 70 não seria menos descartável do que a alienação dos toques repetitivos e “sem sentido” da música de *discotheque*.

(iv) Os anos 80 seriam, nessa ótica, e não obstante, uma mera “cópia melhorada” da década anterior. O uso dos sintetizadores ainda estaria muito evidente, as vendas alcançariam níveis altíssimos, os “subgêneros” que agora aparecem não são mais uma criatividade, uma inovação. São subterfúgios dos estilos anteriores, geralmente considerados “continuações” do que já havia sido inventado. A *new wave*, o *heavy metal* e a *disco-pop* por exemplo, seriam continuidades do *punk*, do *hard rock* e da *discotheque*, respectivamente, que estariam se adequando às exigências de mercado; exigências essas proliferadas pela entrada em cena de um novo elemento que não interferiu tanto na sonoridade, mas teria provocado cada vez mais a dependência do rock à indústria: a criação da MTV e a *standardização* dos vídeos-clipe.²⁸ A grande saga sonora “revolucionária” da época estaria fundada na popularização do gênero *rap* (de batidas “violentas” e mecanizadas, apesar da pouca utilização de guitarras) de origem fincada aos guetos pobres dos bairros negros nova-iorquinos, simbolizaria a idéia de que rock e rebeldia juntos ainda faziam sentido.

(v) Os anos 90 quase não aparecem na citada *historiografia*. Talvez por ser muito recente ou por não “apresentar” muita inovação, essa década geralmente fica de fora das discussões apresentadas. Herdeira dos *megaeventos* dos anos 80, a década de 90 não teria muito a apresentar que valesse à pena trabalhar em um trabalho histórico-sociológico. A grande sensação contestadora estaria nas construções rítmicas do *grunge* e do *hip-hop*, o primeiro se vendo como herdeiro do *punk* e o segundo do *rap*. Por isso, os anos 90 são também tratados como “cópia” e as idéias centrais atribuídas aos mesmos seriam a melhoria das tecnologias fonográficas e a proliferação dos megaeventos. Os grandes nomes do rock ou já morreram ou estão envelhecendo e para sobreviverem se empenham em eventos filantrópicos e ações humanitárias. O neoliberalismo, fortificado, estaria afetando a

²⁸ Em fins da década de 60, foram elaborados os primeiros “vídeos-clipe” (então chamados de *videos promocionais*) que ganharam alguma popularidade na década seguinte e se intensificaram a partir de 1981 com a criação do canal televisivo norte-americano MTV. A partir de então, os *promo-videos* tiveram seus nomes transformados em *videos-clipe* e foram, segundo Friedlander, a grande revolução que o rock sofreu nos anos 80. Cf. FRIEDLANDER, Paul. “Os Anos 80: a revolução pela TV”. In: Op. Cit.: 367 – 389.

produção musical e os artistas de rock, que nada mais fariam do que superproduções para alavancar as grandes redes de fonografia multinacionais, estariam em baixa com a criatividade.

Essas passagens temporais foram permeadas a partir das transformações sonoro-musicais que o próprio passar do tempo incitou ao rock. Como qualquer outra expressão cultural, à medida que os anos passam, há uma paulatina metamorfose de tudo o que é inventado no gênero. A nosso ver, o problema é que os estudiosos têm atribuído a essas releituras culturais o sentido de *revolução*. O termo significa indignação, agitação, transformação rápida e eficaz. *Ou seja, a sua constante utilização reforça nossa idéia de que (quase) tudo o que é escrito sobre o rock insiste em entendê-lo (lê-lo) como uma coisa mórbida e fantasmagórica que surge em determinada época, desaparece por um tempo e volta a re-surgir quando o momento histórico lhe convém.*

Para além de suas já conhecidas divisões rítmicas e musicais, o rock está incluso bem no centro de um fogo cruzado causado pela sociabilidade frenética do mundo ocidental que termina por gerar um intenso conglomerado de conflitos entre brancos e negros, ricos e pobres, jovens e adultos. Há, nesse sentido, a elaboração (manutenção) de uma história de caráter muito conflituoso, uma história constantemente tensa, “perigosa”. O rock, como expressão cultural permanentemente ligada aos jovens (produtores da “contracultura”), bem como seus subgêneros, é entendido como um “movimento social” uno, radical e contestador.²⁹ Sua mais poderosa arma seria a guitarra...

Os “Heróis da Guitarra”

“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*.³⁰ Considerado o instrumento que

²⁹ Lembremos: o rock pode ser percebido dessa maneira também, mas não unicamente assim. Não negamos ou desprezamos a Sociologia do Rock, mas percebemos que há contextualizações e abordagens possíveis para o estudo do rock que não são estudados por esse ramo da sociologia. Por nós é entendido que a história costuma herdar tal tradição para o estudo desse gênero musical.

³⁰ 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’ Roll*. Videolar S/A. Brasil, 2004. 5 discos de video digital (DVD) (578 min.): disco quatro.

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. As *eras* definidas pela historiografia da música, por exemplo, são elaboradas a partir, dentre outras coisas, das formas como os guitarristas “evoluíram” a maneira de tocar seu instrumento.

A guitarra elétrica, em seus aparatos tecnológicos recentes, é remota aos anos de 1920 quando os primeiros violões foram *plugados a captadores de som*. “Em 1924, o engenheiro de instrumentos Lloyd Loar projetou os primeiros captadores de que se tem notícia”.³¹ Ligadas aos captadores, as cordas dos violões acústicos passavam a produzir impulsos eletrônicos. A novidade havia agradado aos instrumentistas das grandes orquestras de *Jazz* e a então “pré-guitarra” passava, no início da década de 30, a ser freqüentemente utilizada.

Daí que o rock pôde ser inventado. Mesmo sem possuir tal nomenclatura, o gênero ganhava formas e os grupos compostos por poucas pessoas começavam a emergir no interior dos Estados Unidos. Ao que consta, o primeiro destes foi o *Harlem Hamfats*, surgido em 1936, como resposta à tendência das grandes orquestras jazzísticas da época. Surgida na cidade de Chicago, a banda “tinha sob contrato Joe e Charlie McCoy, irmãos que se tinham formado na tradição do blues do Mississipi. Joe tocava guitarra e cantava; Charlie tocava guitarra e bandolim”³².

Depois de juntar o grupo a um trio de *Jazz* (com bateria, baixo e piano), seu empresário, J. Mayo Williams, dava a largada para a criação do rock: estava formado um quinteto que tocava em bares e clubes dos subúrbios das grandes cidades norte-americanas. Pela primeira vez, os “astros” de um grupo musical tinham o violão “plugado” como principal instrumento para seu suporte rítmico.

Mas na época, as apresentações públicas ainda estavam sob “domínio” das orquestras de *Jazz*. Apesar de constantemente tocar *swing*, os Harlem Hamfats não conseguiam muitas oportunidades de se apresentar ao vivo, com a exceção dos bares e cabarés, onde a platéia era limitada. Encontraram então sua consolação nas gravações em estúdio, pois nos últimos anos da década de 30 havia emergido uma inovação eletrodoméstica que serviria para complementar o rádio: as famosas *jukeboxes*. Muito

³¹ FRIEDLANDER, Paul. “Os Reis da Guitarra”. In: Op. Cit.: 292 – 323.

³² COLLIER, James Lincoln. “O Jazz e a Música Popular”. In: *Jazz, a autêntica música americana*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1995: 171 – 173.

utilizadas em lares, clubes, bares e prostíbulos, essas caixas de toca-discos passaram a substituir a necessidade da contratação de orquestras para se ter a audição de uma série de músicas diversificadas. O usuário as utilizava colocando algumas moedas e escolhendo seu repertório variado, daquilo que mais gostaria de ouvir. Era uma verdadeira “estação de rádio” particular, com sonoridade avançada para a época e multifuncionalidade enorme se comparada aos toca-discos convencionais.

E os Harlem Hamfats ganharam um bom espaço nesse avanço tecnológico das *jukeboxes*. Ouvintes de *blues* foram fisgados pelo “som rude, fortemente inovador, mas limpo e cuidadosamente ensaiado”³³ da banda. Sua produtividade em estúdio era tamanha que, em mais ou menos três anos, gravaram cerca de 100 discos, entre versões de antigas músicas de *blues* e *swing*, além de produção própria.

Ainda nesse período, alguns guitarristas se destacaram na utilização do violão eletrificado como instrumento solo. Charlie Christian e Aaron T-Bone Walker saíram do sudoeste norte-americano em direção ao estado do Texas, formando grupos de *country-and-western* e *blues-jazz*. Ambos eram companheiros de banda e Walker tentava dar visibilidade ao solo das guitarras, da mesma forma que o improvisado era utilizado pelos saxofonistas das orquestras e apreciado pelo público. Já Christian tentava fazer isso também com o baixo, mas sua morte prematura por tuberculose, em 1942, deixou o espaço para Walker ficar com o título de “melhor guitarrista” do período. Com suas apresentações inovadoras, onde tocava com a guitarra atrás da cabeça e apoiada nos ombros, além de colocá-la entre as pernas, Walker iniciou uma tendência duradoura até os dias de hoje.

Mas as guitarras desse período ainda eram ou ocas ou semi-sólidas. A um inventor e instrumentista chamado Les Paul foi dado o crédito da invenção da guitarra elétrica como a conhecemos hoje. De acordo com Friedlander, Paul ficava matutando como poderia resolver os problemas que as guitarras ocas e semi-sólidas tinham de *feedback*³⁴ e da curta possibilidade de alongar os *riffs* produzidos pelas cordas. Então, em 1941, Paul produziu um modelo de madeira, completamente preenchido, com dois braços e dois captadores.

³³ Idem, *ibidem*: 177.

³⁴ Em inglês, o termo significa “regeneração” ou “realimentação”. É sentido claramente quando há um aumento descontrolado de frequências sonoras, provocados pelos *riffs* demorados. O chiado provocado chegava a ser incômodo.

Outros dois inventores, Leo Fender e Paul Bigsby, passavam a investir em projetos semelhantes. Rapidamente, nos anos 40, a guitarra passava a ser produzida em larga escala, voltada para vários segmentos artísticos, desde as pequenas bandas de swing ou blues e cantores country até as grandes orquestras de Jazz. A popularidade foi tão alta que Fender pôde fundar sua própria companhia, a *Fender Electrical Instrument Company* em 1947. Estavam criados os modelos básicos de guitarra que vêm sendo utilizados nas últimas seis décadas...

A grande ironia de tudo isso é que, quando o rock 'n' roll passou a assim ser chamado, os instrumentos mais usados pelas bandas do gênero eram bem maiores e mais pesados. Um era recheado de teclas: o piano; outro era muito alto: o baixo acústico; já outro era muito espaçoso: a bateria. Foi quando em 1952, o *disc-jóquei* Alan Freed da estação de rádio WJW de Cleveland, Ohio, trocou seu programa de músicas clássicas para dar exclusividade aos músicos de *rhythm & blues*, já que o gênero era bastante popular na época, sua fama foi a alturas muito generosas naquela cidade com o *Alan Freed's Moon Dog Rock And Roll House Party*.

Freed se mudou para Nova York em 1954. Mesmo indo para uma estação de rádio modesta, a WINS, ele sabia que as perspectivas futuras lá eram melhores do que as de Cleveland. Foi então que surgiu o "The Moon Dog Show", centrado ainda em tocar R&B. Só que havia um problema: um velho mendigo conhecido em Nova York tinha o apelido de "Moon Dog" e, quando ouviu falar do programa, tratou logo de processar Freed por falsidade ideológica e uso indevido de nome próprio. Logo, o *disc-jóquei* teve que inventar, às pressas, um nome novo para seu programa. Mas nada vinha à sua cabeça. Ele pensava e pensava até que se recordou do nome do seu programa em Cleveland: astutamente, ele modificou o nome do programa para "The Rock 'n' Roll Show". Já em 55, ele passava a tocar músicas de Bill Haley, Chuck Berry e, depois, de Elvis Presley, Buddy Holly, entre outros. Muitas canções destes artistas contribuíam para a permanência de tal nomenclatura, já que falavam em uma música de "rock and roll", como *Rock And Roll Music* de Chuck Berry e *Rock Around The Clock* de Bill Haley and His Comets. Assim, apenas nos anos 50 passava existir um nome classificatório a um tipo de música já ensaiado duas décadas antes.

Relembrando a ironia: muitos astros como Little Richard e Jerry Lee Lewis tocavam piano; outros como Buddy Holly, Fats Domino, Chuck Berry, Bill Haley, Carl Perkins e o

“rei” Elvis tocavam violões ocos e guitarras semi-sólidas. Poucos no rock ‘n’ roll se utilizavam das guitarras sólidas de Les Paul ou Leo Fender.

Então, por que há uma identificação quase que natural do rock com a guitarra elétrica? Quais as prerrogativas históricas que condicionam tal fusão? A resposta vem a partir de dois vieses:

i) *cultural*: quando, na década de 60, a aparelhagem sonora já estava um pouco mais desenvolvida, o *twist* e o *rock* passaram a buscar mais seus interesses sonoros nos guitarristas. As bandas iam perdendo gradativamente o gosto pelos pianos e violões. Apesar de ainda bastante utilizados, estes instrumentos não estavam mais em evidência, ficando “fora de moda”. O rock do período (à exceção do folk-rock) quase não apresentava músicas ao piano ou com apelos acústicos. A guitarra elétrica modificava os espaços musicais e era utilizada pelas bandas mais famosas, como The Beatles e Rolling Stones.

ii) *intelectual*: a *historiografia* do rock elaborou um período histórico, explicitamente sugestivo, chamado de a era dos “Heróis da Guitarra”. É um período de relativa pequena duração: os três últimos anos da década de 60. Apesar de chamar de “heróis” do instrumento artistas surgidos em épocas distintas como Chuck Berry nos anos 50; Pete Townshend (The Who) e Keith Richards (Rolling Stones) nos 60; Steve Howe (Yes), Robin Trower (Procol Harum), Angus Young (AC/DC) e David Gilmour (Pink Floyd) nos 70 e Mark Knopfler (Dire Straits) e Slash (Guns ‘n’ Roses) nos 80, entre outros, essa era do rock é especialmente atribuída pela historiografia a quatro guitarristas. São eles: Eric Clapton, Jeff Beck e Jimi Page (todos tendo tocado no Yardbirds), além de Jimi Hendrix.

A pretensa versatilidade destes quatro impressiona a historiografia de forma tal que tudo parece, a partir de então, girar em torno da guitarra no mundo do rock: ao relerem características do jazz e do blues, eles criaram uma tendência que exigia do guitarrista um alto jogo de cintura ao passar vários minutos solando notas e mais notas ao improviso, como forma de “embriagar” o público. Gestos, pulos, instrumentos erguidos ao ar, jogados ao chão, quebrados. Essas características performáticas levam muitos ouvintes e autores a acreditarem que a guitarra é o “verdadeiro” instrumento do rock e, assim, apenas aqueles que o tocam podem ser chamados de “heróis”.

Jeff “Skunk” Baxter, *guitarrista* do grupo setentista Steely Dan, convidado a falar sobre a arte de tocar o instrumento, perguntou-se e respondeu: “e como o rock seria sem a guitarra elétrica? Sem guitarra elétrica não haveria rock. Sem chance. Ela é toda a entidade da música. Você pode tocar acordes, melodias, acompanhar sua voz... é o instrumento musical perfeito”.³⁵ Orgulhoso de seu ofício, e da vitória histórica de seu uso no rock, Baxter ainda definiu a idéia de “herói da guitarra”: “o conceito de herói da guitarra, para mim, relaciona-se com a idéia de herói grego, alguém sobre-humano, uma espécie de semideus que alcança um lugar no universo e é visto por todos como alguém muito especial”.³⁶

Uma construção histórica, no entanto. Como vimos, nos primórdios do gênero não se usava tanto a guitarra elétrica. Não que queiramos inferiorizar este instrumento, mas por que apenas ele constrói heróis do rock? E os demais? O que dizer dos pianistas, tão freqüentes nos anos 50? E outros instrumentistas-base como baixistas e bateristas, por exemplo?

Mark Knopfler, vocalista e *guitarrista* do antigo Dire Straits, responde-nos, dizendo: “adoro a idéia da relação entre a voz e a guitarra. E também a guitarra pode se mexer, ser carregada, fluir. Não é estática como um piano (grifo nosso). E pode ser modulada como uma voz”.³⁷

Mas não são apenas os guitarristas que concordam com a idéia. Acadêmicos também. Paulo Tarso de Medeiros, *historiador* paraibano, afirma que a principal linguagem do rock é a expressão corporal. Os gestos de um corpo que entra em frenesi mostrando ao público *todo o seu descontrole enérgico revelam a virtude da música. De fato, música e movimentos corporais estão quase sempre entrando em confluência. Ao tocar, cantar ou mesmo ouvir um rock, você pode entrar em um estado de desejo pelo mover-se. Entretanto, o autor diz que o*

guitarrista (grifo nosso) descobre o impedimento mortal barrando o vôo sem amarras do espírito *corporalizado*, pelo impacto insuportável que lhe oferece a

³⁵ 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' Roll*. Videolar S/A. Brasil, 2004. 5 discos de vídeo digital (DVD) (578 min.): disco quatro.

³⁶ Idem, *ibidem*.

³⁷ Idem.

premência de desvencilhar-se, para não mais voltar, do controle sobre sua própria coordenação motora.³⁸

Para Medeiros, assim como para a *historiografia* do rock, há uma vitória da guitarra sobre os demais instrumentos. Por definir o “espírito” do gênero, o guitarrista sai com “todas as glórias” de uma banda, sendo, nessa ótica, o responsável pelo delírio que a música proporciona. Baixos, pianos, baterias e demais instrumentos possíveis de serem utilizados em uma música *rock* seriam apenas complementos sonoros e apropriações rítmicas que os roqueiros utilizariam para dar mais força a sua música. Já a guitarra seria indispensável, por permitir a seu comandante os mais variados movimentos enlouquecidos, impressionantes e dionisíacos do vigor musical.

Cremos que agora vocês imaginem por que pretensiosamente chamamos este capítulo de “não atirem, eu sou apenas o pianista”...

Essa vitória guitarrística apenas reforça a idéia sociológica de estudo do rock: a noção exagerada (e equivocada) de rebeldia, politização e movimento cultural leva artistas, pessoas comuns e autores especializados a pensarem o rock unicamente como uma “resistência à solicitação de cidadania por parte do poder, concretizada na negação em participar das guerras de dominação, pelas quais não se sentia responsável, [pois] a revolta tomou as guitarras e as praças”.³⁹

A *Grande Recusa* pensada pelo *frankfurtiano* Herbert Marcuse sintetiza essa noção forçada demais da *contracultura* que atribui a alguns nomes senso de valor histórico, retirando-o de outros tantos, legitimando tudo aquilo que permeia a (socio)lógica do rock...

Na *historiografia* do rock, os anjos tocam violão: o paraíso da Contracultura

Já mencionamos que o modelo para a escrita da história do rock é captado por seus construtores a partir de uma tentativa de elaborar percursos que revelem quais as bandas e personagens mais importantes, as revoluções político-sociais mais notórias, as evoluções musicais mais significativas. Esse é o grande foco da história do gênero e a visão que foi

³⁸ MEDEIROS, Paulo Tarso Cabral de. “A Contracultura em Canções de Caetano e Gil”. In: *Mutações do Sensível: rock, rebeldia e MPB pós-68*. João Pessoa: Manufatura, 2004: 33.

³⁹ Idem, *ibidem*: 37.

elaborada para a *contracultura* é tomada como ponto de partida para a delimitação de como todas as épocas do rock devem ser vistas.

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; e
- b) como uma postura, ou até uma posição, em face da cultura convencional, de crítica radical.⁴⁰

Percebam que, ao dividir o conceito nestas duas prerrogativas, o autor nos dá o respaldo necessário para chegarmos a todos os questionamentos aqui levantados, acerca da metodologia utilizada pela sociologia da música para a escrita da história do rock. A massa cósmica que explodiu, transformou-se em Big Ben, e culminou nas definições rígidas da *historiografia* do rock é a noção de *rebeldia*, sempre relacionada ao que se convencionou chamar de *Cultura Jovem*. A “contracultura” foi o refúgio perfeito que a intelectualidade universitária (de “classe média”), a partir da década de 60, encontrou para depositar suas maiores frustrações por sua adaptação insatisfatória às exigências, em parte conservadoras, feitas por suas famílias e por aquilo que eles apelidaram de *Sistema*.

E eram os jovens universitários, que compunham a grande maioria de *beats*, *hippies*, *yippies*, *mods* e demais “ouvintes ativos”, as pessoas que tinham acesso direto aos meios de produção acadêmica. Eles, de certa maneira, ditavam aquilo que tinha de ser escrito sobre a “contracultura” e sobre rock, 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-68⁴¹ foi mumificada e condicionada como padrão único para as produções intelectuais sobre música popular e sobre rock.

⁴⁰ As definições apresentadas são resultado de uma leitura de Pereira das idéias “contraculturais” divulgadas no Brasil por Luís Carlos Maciel no começo dos anos 70. Cf. PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. “Há Algo no Ar além dos Aviões de Carreira”. In: *O Que é Contracultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984: 14.

⁴¹ Época auge da “contracultura” em questão, o ano de 1968 foi palco da explosão estudantil rebelde na França e nos Estados Unidos, marcou o apogeu dos grandes festivais das canções de protesto em vários países no chamado “bloco capitalista”, entre outros acontecimentos.

O mais irônico é que esse mesmo *anti-establishment*, 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* dentro do rumo das produções acadêmicas, sobretudo em relação à música popular, ditando passos, pensamentos e abordagens que ganhavam carta branca dentro da tendência neo-marxista das universidades, principalmente entre as décadas de 60 e 80. E a ordem que a tal “contracultura” simbolizava, ao menos academicamente falando, foi muito severa com alguns artistas, inclusive com aqueles “encaixados” no Glam/Glitter rock. Se a “contracultura” pregava a liberdade de pensamento e comportamento, sua intelectualidade foi bastante ditatorial ao desprezar as idéias, as mensagens e a própria música de cantores como *Rod Stewart*, *Gary Glitter*, *Alice Cooper*, *Marc Bolan* e *Elton John* ou grupos como *Queen*, *T. Rex*, *Mott the Hople*, *Roxy Music*, *The Sensational Alex Harvey Band*, *Kiss* e *Secos & Molhados*, taxando-os de “vendidos”, “acomodados”, feitores de letras e músicas sem a menor expressividade *rebelde*, sem consciência política e social, tão necessárias aos discursos do “movimento contracultural” a partir do final da década de 60.

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”.⁴² Nesse momento histórico foi elaborada a maioria das *definições* de escrita da música popular (e do rock) avaliadas no capítulo anterior; e foi nesse sentido que a *historiografia* posterior da música popular, mesmo com as “renovações” metodológicas e historiográficas concomitantes a ela, herdou as concepções político-sociológicas já citadas e entendeu o estudo de arte popular, para obter um caráter de *seriedade* acadêmica, enquanto uma incessante gama de movimentos sociais.

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

⁴² PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. “História de um Sonho?”. In: *O Que é Contracultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984: 37.

que tanto inspirava bandas e cantores de rock a se posicionarem tão próximos da “esquerda visionária”. Roberto Muggiati afirmou 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 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).**⁴³

Grifamos as palavras da citação de modo estratégico para reforçarmos quais foram os intelectuais que pensaram e que, com menor força se comparado com a época em questão, ainda pensam o rock na academia. Assim, podemos supor, sem pudores, que o endeusamento da “contracultura” está relacionado à produção intelectualizada (e visionário-impositiva) dos universitários dos anos 60, fascinados pela “pacífica” revolta da *Era de Aquário* de Woodstock. Lembrando da forte herança desta nova tradição (*establishment*) nas produções posteriores, tudo, em música, que os intelectuais não considerem ligados ao protesto e à consciência crítica ou não tem valor para a produção acadêmica ou tem valor bem reduzido.

Substancialmente, os remes da política, da rebeldia e do desvio 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 do surgimento 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 do rock ‘n’ roll, eram meros reflexos das vontades paternas e adultas.⁴⁴

⁴³ MUGGIATI, Roberto. *Rock, o Grito e o Mito*. Apud. Idem, ibidem: 88.

⁴⁴ Para não nos tornarmos repetitivos, preferimos colocar em nota de rodapé que na 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): 161 p.; James Lincoln Collier discorda dessa idéia de jovens como reflexos dos adultos até a década de 1950. Ao estudar o Jazz como “autêntica música americana”, o autor também mostra como a juventude poderia manifestar desejos desviantes e/ou congruentes com a ordem, mesmo antes dos anos 50. 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

É praticamente uma unanimidade que se observe nessa produção influentemente sociológica a opinião de que a juventude negou a “cultura vigente”. Frágil e infantil na década de 50, pois era “universalizada” pelo cinema (uma “arma” da indústria cultural) e representada por “rebeldes sem causa” de jaquetas caras, motos e lambretas comerciais (outras “armas” da mesma indústria). 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 “contracultura”, é simbolizada principalmente pelos *hippies*, mas para alguns voltaria a se repetir de maneira diferente com os *punks* no final dos anos 70.⁴⁵

Vendo dessa maneira, até parece que os artistas de Glam/Glitter, e demais variações do rock vistas de modo inversamente proporcional à “contracultura”, nunca foram críticos, nem nunca teriam sido contra as mazelas sociais explícitas na citação acima. Sustentados e controlados pela indústria cultural estariam cantores como Elton John e Rod Stewart e grupos como Queen e Kiss que fizeram milhões de fãs da mesma maneira que os “contraculturais” The Beatles, Bob Dylan, Jimi Hendrix e Janis Joplin.

Indelevelmente, quando uma história do rock pretende pertencer ao rock, as narrativas contadas fogem bruscamente dos aspectos sócio-culturais e se preocupam muito em mostrar como as bandas surgiram, como mudaram ou não de componentes, quando produziram sons de modo “criativo”, conquistando sucesso, e depois (por “desmotivação ou incapacidade de evoluir mais de maneira significativa”⁴⁶) caíram na estabilização, na *repetitividade*.

Mas o *establishment* da “contracultura” não foi construído apenas no ambiente acadêmico, nem tão somente em seu orgulhoso movimento social. Houve com a escrita da

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: Op. Cit.: 171 – 173.

⁴⁵ BRANDÃO, Antônio Carlos & DUARTE, Milton Fernandes. “Noções Gerais de Cultura”. In: *Movimentos Culturais de Juventude*. São Paulo: Moderna, 2004 (Coleção Polêmica): 16.

⁴⁶ Palavras de Paul Friedlander. Cf. FRIEDLANDER, Paul. “Se eu estivesse lendo sobre Rock, eu gostaria de ter em mente...”. In: *Rock and Roll: uma História Social*. Rio de Janeiro: Record, 2002: 19.

história do rock o que Michel Pollak⁴⁷ chamou de “enquadramento da memória”. Nesse sentido, percebe-se como há uma espécie de efetivo “poder do intelecto” que exerce sua ampla influência sobre o que deve ser escrito e registrado enquanto unidade da *memória coletiva*. Aqueles que têm o domínio das disciplinas setoriais humanas (principalmente sociólogos, antropólogos, historiadores e jornalistas) seriam, em primeira parte, os responsáveis por “enquadrar” a versão da memória sócio-cultural que, de maneira unívoca, deve ser lembrada. A outra parte que usufrui da supremacia da memória são os grupos que se identificam mais aproximadamente das idéias e opiniões expressas pela primeira parte. Ou seja, são os universitários, alguns grupos privilegiados economicamente (que podem ser das classes médias e altas ou não) e afins que compõem o corpo social que dá respaldo ao conhecimento elaborado pelos acadêmicos.

Alguns autores se orgulham da “contracultura” 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*⁴⁸. Os “vendidos” (ou aqueles que não alçaram bandeiras) vivem no inferno incessante da indústria fonográfica que não passa de um *pesadelo memorialístico* cartografado por uma elite de intelectuais (engajados). “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”.⁴⁹

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

⁴⁷ POLLAK, Michel. “Memória, esquecimento, silêncio”. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: Cpdoc/FGV, vol. 2, nº 3, 1989: 9 – 12. Apud. ARAÚJO, Paulo César de. “Tradição e Modernidade (vertentes interpretativas da música popular brasileira)”. In: *Eu Não Sou Cachorro, Não: música popular cafonca e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2005: 335 – 364.

⁴⁸ *On The Road* (ou *Na Estrada*) é um livro de autoria de Jack Kerouac, um dos expoentes da literatura *beat*, que pregava, ainda na década de 50, a fluência, o improvisado, a ausência de normas sociais. Lançado em 1957 e “revivido” na década de 60, *On The Road* é considerado a bíblia da “contracultura”.

⁴⁹ PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. “A Ascensão de um Poder Jovem”. In: *O Que é Contracultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984: 23.

histórica do rock e da música popular em si ou então aparecer nas recordações de maneira periférica. Não satisfazer às preferências pessoais (talvez coletivas) de uma elite historiográfica que prefere canonizar a idéia de “movimento social contestador” nos estudos históricos das artes musicais populares é um sacrilégio, que quem o comete corre o sério risco de ter sua imagem corroída. Parece que os artistas que calçaram sapatos cano-largo, vestiram lamês, plumas, paetês e fantasias das mais variadas cometeram um grande sacrilégio...

2. Glam/Glitter Rock? O que seria e o que diria dele a *historiografia*?

O rock, como já dissemos, é um gênero musical diversificado e abrangente. Ao longo das suas experimentações históricas, vários estilos (“subgêneros”) foram surgindo e ganhando perfis mais ou menos decodificáveis que passaram a definir as características que tomaram cada estilo, digamos, peculiar.

Não podemos negar completamente a idéia de que há estilos que surgiram em épocas determinadas e tiveram elementos que os distingam dos demais. Não entendemos, entretanto, como é persistente a idéia de que tais subgêneros sejam relacionados a apenas uma época histórica (geralmente ou a do seu surgimento ou a de seu prestígio auge) e que, passadas as suas respectivas épocas, há um desaparecimento quase que completo de seus nomes da história. Estes vão ceder espaço a novos estilos e nomes que, conseqüentemente, também vão desaparecer e dar lugar a mais outros e assim o ciclo terá sua eterna continuidade.

E não foi diferente com o Glam/Glitter: o *mainstream* que o cercou 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, terminhos (com mini-gravatas nas mais ousadas) e calças jeans em mulheres. Havia uma boa parcela do Ocidente (sobretudo nos E.U.A e na Inglaterra) que passava a se utilizar desse tipo de moda recorrente. Mas justamente por ter sido essa a sua época auge, o Glam/Glitter é vinculado apenas à primeira metade dos

referidos anos. Quando, em 1976, o *punk* ganhou notoriedade e popularidade, a moda da vez passou a ser outra. E a partir de então não se fala mais em Glam/Glitter.



Esse é o tipo de moda captado na primeira metade dos anos 70. Muito brilho, roupas coloridas, alegria. 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. No Glam/Glitter tem-se a idéia do rock como deleite e descontração. (FOTO: [www. dark-diamond.com](http://www.dark-diamond.com)).

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*. 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 do Black Sabbath)⁵⁰, as dificuldades econômicas estavam maiores naqueles anos e parece que a música passava, de um ato de “engajamento”, 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”.⁵¹

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 certo senso artístico nisso tudo. No caso do Glam/Glitter, houve uma combinação de moda,

⁵⁰ 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' Rol*. Videolar S/A. Brasil, 2004. 5 discos de vídeo digital (DVD) (578 min.): disco quatro.

⁵¹ Palavras de Jeff “Skunk” Baxter, guitarrista da aposentada banda Steely Dan. Cf. Idem, *ibidem*.

teatro, arte, espetáculo, composição, dinheiro. A partir de então, todas essas coisas pareciam necessárias para se constituir um show aclamado.

Mas, para podermos explicar a simbiose entre *glamour* e rock, precisamos primeiramente mostrar como o termo Glam/Glitter foi construído historicamente. Diz-se que a invenção dos 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 1972. “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”⁵². Seu primeiro show após o programa esteve repleto de pessoas com os olhos pintados de maneira semelhante, além das roupas coloridas e acessórios similares já cotidianos. A partir de então, as rádios britânicas começaram a cunhar o termo “Glam Rock” e Marc Bolan foi considerado o seu iniciador.

Mas, então, por que Glam/Glitter? Quais as prerrogativas históricas do rock que fazem esses dois termos praticamente se confundirem? No início do presente capítulo, dissemos que os dois pólos de divulgação da música popular ocidental eram 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 aconteceu foi simples: na Inglaterra, onde o termo Glam teria sido acoplado ao rock, os grupos mais famosos entre 1972-73 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 1974, estava dado o passo para a confusão dos termos.

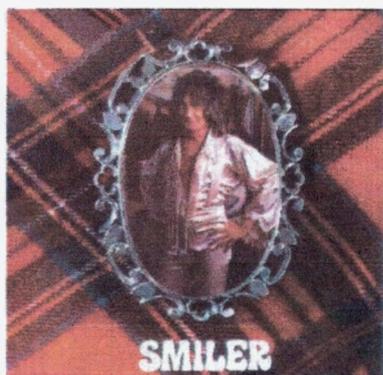
Na questão visual, portanto, a *androginia*⁵³ talvez seja a característica mais forte do

⁵² SANTANA, Valéria de Castro. “O Glitter Rock e a Mitologia: Marc Bolan”. 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: 138.

⁵³ “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 Aristófanos 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 perdida pelos deuses”. Cf. ABRANTES, André. “Música + Androginia = Glam + New

Glam/Glitter. Uma vontade artística de misturar “elementos” masculinos com femininos, mostrando como os gêneros humanos não se configurariam unicamente na 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.

Não significa dizer que se deva englobar os artistas e os ouvintes na condição de bi ou homossexuais. A idéia andrógina no rock seria a de “contestar” os padrões e condutas de gênero⁵⁴ tão exigidos pela sociedade conservadora, 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 forma de não discriminar as diferenças. Inclusive alguns deles ganharam o rótulo de “colecionadores” de mulheres.



Muitos heterossexuais se viram interessados na androginia do Glam/Glitter como forma de criticar as posturas moralizantes das sociedades inglesa e norte-americana. Isso não quer dizer nem que eles queriam 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. (FOTO: www.rodstewart.com)

Ainda na questão visual, a *teatralização* dos shows talvez tenha sido um grande significativo para a tamanha popularização do Glam/Glitter rock. Uma grande tentativa que os artistas tiveram e que acertou suas platéias em cheio: ao que consta, já havia certa

Romantic + British Pop”. In: http://www.bitsmag.com.br/conteudo/bits_box/front6.htm. Acesso: 24 de Abril de 2006.

⁵⁴ SANTANA, Valéria de Castro. “De Elvis a Elton John – 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, 2002: 63.

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; 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”⁵⁵. 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.

O próprio artista era 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 formas de chamar a atenção foram utilizadas. Além das maquilagens, 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*.

Havia uma inspiração para tudo isso: o rock ‘n’ roll evidenciado nos anos 50 foi a grande contribuição visual para o Glam/Glitter. Citemos as figuras de Elvis Presley, Jerry Lee Lewis e Little Richard para que possamos entender essa idéia. Elvis já usava alguns ternos de seda com jóias brilhosas e seu rebolado (prática não condicionada socialmente 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 fazer strip-teases incompletos ao final de suas apresentações jogando as roupas para a platéia.⁵⁶

⁵⁵ 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.

⁵⁶ MUGGIATI, Roberto. *História do Rock 1º Vol*. São Paulo: Editora Três, 1982: 50 p.

Não é de se surpreender que esses ídolos dos anos 50 tenham influenciado tanto os artistas de Glam/Glitter, já que a maioria destes viveu a adolescência nesse período. Tenhamos uma idéia de como o palco foi importante na década de 70:

Nos shows, Alice Cooper (nome real: Vince Furnier) vestia-se de bruxa (e de outras personagens mais), tinha ao seu redor vários atores com roupas de alienígenas e monstros, bonecos tinham as cabeças “cortadas” em guilhotinas de mentirinha; 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 que os deu grande prestígio. Suas performances incluíam um cuspir fogo pela boca do seu baixista (Gene Simmons), além do que, o mesmo também subia ao palco com um saquinho cheio de ketchup dentro da boca e quando ele o mordia, 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 citados do Glam/Glitter.

Já David Bowie incorporava sua personagem semi-alienígena *Ziggy Stardust* que tinha cabelos vermelhos, 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 formado 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 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.

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.

Os cantores Elton John e Gary Glitter utilizavam longos óculos de *strass* e fantasias cercadas por plumas, lantejoulas e paetês. Gary tinha à sua disposição vários letreiros luminosos com seu nome estampado, piscando 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 piano, pulava apoiando-se nas teclas e erguia ambas as pernas, gritava e fazia caretas estranhas; certa vez, no Hollywood Bowl, cinco pianos de cauda coloridos preenchiam 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.

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: uma grande atenção, como já dito, foi voltada para 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 era tão popular que não foi 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 parafernálias materiais e fogos de artifício era algo dos mais impressionantes.

Todas essas palavras podem nos dar uma idéia das imagens de um show de uma banda ou de um artista de Glam/Glitter rock em meados da década de 70. 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” e o despojamento vinculado à informalidade faziam do Glam/Glitter um estilo musical dos mais prediletos nos anos 70, período em que, de acordo com Alice Cooper, musicalmente “tudo era desculpa para festejar”.

Contudo, isso não quer dizer que não havia seriedade nas canções. Também não quer dizer que o estilo se defina apenas na aparência. Apesar de parecer que o Glam/Glitter foi apenas uma tendência visual no rock, há um sentido rítmico que pode substanciar uma canção glam: basicamente, as melodias consistem de um compasso de guitarra, acompanhamento e solo de piano, batida similar ao *rhythm and blues* e ao *hard rock*, além de solos de guitarra no meio ou no final das canções. Há, além disso, duas outras manifestações bem típicas do Glam/Glitter: o uso veemente de *background vocals* e de refrões que facilmente são absorvidos pelas pessoas, os chamados “refrões 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.

As bandas e os *performers* do Glam/Glitter tiveram para si, assim como os demais estilos, uma grande oportunidade que os investimentos da indústria cultural geraram: os encontros e os diálogos entre artistas de gêneros diversificados. Os exemplos são muitos: Rick Wakeman (da banda progressiva Yes) e Elton John, David Bowie e o grupo Mott The

Hopple, Rod Stewart, Ron Wood e Jeff Beck, David Bowie e o Queen, Elton John e John Lennon...

Tais encontros permitiram a chamada “fragmentação” do rock que foi vista como um “perigo” para as “raízes culturais” do gênero. A *rebeldia* não estaria mais em cena e sua originalidade se via “desfeita”. “A década de 70 parecia bem distante dos anos heróicos do rock. Muitos dos grandes nomes do passado já não revelavam sequer uma parte da força original, se acomodando e produzindo música sem interesse”⁵⁷. Isso, em suma, é o que diz a tradicional *historiografia* do rock sobre essa década e, assim, sobre o Glam/Glitter.

Vejam agora alguns intelectuais renomados que compõem parte dessa *historiografia* tradicional do rock (e seus herdeiros diretos), o que cada um deles fala (ou não fala) e quais suas afirmações e prerrogativas acerca do Glam/Glitter e do cantor Elton John:

1) Começemos por Paul Friedlander, já mencionado acima. O *historiador*, membro da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, assim como também já dissemos, costuma costurar as grandes eras 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* Roseburg⁵⁸, marcando determinada época e instaurando suas influências sociais e populares, a partir das revoluções rítmicas do grande gênero rock. Para ele, os anos 70 são periféricos demais para chamar muita atenção: enquanto as décadas de 50 e 60 são motivos para a escrita de 13 capítulos (4 para os 50 e 9 para os 60) de seu *Rock and Roll: uma história social*, 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 já

⁵⁷ MUGGIATI, Roberto. *História do Rock 4º Vol.* São Paulo: Editora Três, 1982: 147.

⁵⁸ “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 eu estivesse lendo sobre Rock, eu gostaria de ter em mente...”. In: *Rock and Roll: uma História Social*. Rio de Janeiro: Record, 2002: 21.

saturada conotação existente entre a década e a indústria fonográfica. Por sinal, os anos 70, para ele, passaram por uma rápida transformação até diluírem-se, ou seja, tomarem-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 a *historiografia* que Friedlander faz parte, não há nada de interessante nisso. Não acreditamos, entretanto, que o rock realmente tenha feito parte dessa “cultura oficial”.

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.

Quanto ao Glam/Glitter, Friedlander não menciona a participação do estilo como um dos principais surgidos nessa época. Na verdade, ele diz, apenas no capítulo referente aos anos 80, que o “glam” foi um “estilo de rock dos anos 70, dominado pelas chamadas *glitter (brilho) bands*, como os *New York Dolls*”. E apenas diz isso para mencionar que algumas bandas de *heavy metal* dos anos 80 se utilizaram do modo “glam” de se vestir. Assim, essa é a única e exclusiva referência que o autor faz do Glam/Glitter na sua história do rock de 485 páginas!

Porém, o autor fala de alguns artistas relacionados ao Glam/Glitter sem, no entanto, mencionar as suas participações no subgênero. Todos os artistas que ele cita estão meio soltos, perdidos num vácuo histórico; figuram ali apenas para ilustrar um tempo marcado pela “perda” das intenções do “verdadeiro” rock. De todos os artistas do Glam/Glitter, os únicos que o autor fala alguma coisa no capítulo referente aos anos 70 são os cantores Elton John e Alice Cooper, além da banda Kiss. Sobre Elton John, diz ele que:

artistas populares da época também abraçaram o som predominante [*art-rock* e *hard rock*] mas **sem pretensões artísticas** (grifo nosso). Elton John (nascido Reginald Dwight) tocava piano na banda de R&B de Long John Baldry antes de conhecer o letrista Bernie Taupin, que estava trabalhando como compositor pop; ele lançou seu primeiro disco, *Empty Sky*, em 1969. Começando com *Honky Château*, de 1972, com os singles *Rocket Man* e *Honky Cat*, Elton John emplacou seis discos no primeiro lugar das paradas, decorando as apresentações ao vivo com fantasias e cenários incrivelmente bizarros.⁵⁹

⁵⁹ FRIEDLANDER, Paul. “Os Anos 70: diluição e transformação”. In: *Rock and Roll: uma História Social*. Rio de Janeiro: Record, 2002: 345.

Sentimos nessa passagem uma implícita citação ao Glam/Glitter e àquilo que é senso comum para a *historiografia* do rock: boa parte dos artistas da década de 70, para ela, não teve nenhuma “pretensão artística”. O Glam/Glitter, então, não mereceria um espaço na “longa jornada” do rock e um artista (Elton John – dentre eles, o que vendeu mais discos) seria o suficiente para representar um estilo menor e musicalmente invisível que apenas teria se utilizado de “fantasias e cenários incrivelmente bizarros” para existir.

Já o cantor Alice Cooper e a banda Kiss são inseridos pelo autor apenas na linha do *hard rock* e nenhuma menção de que eles seriam *glam* ou *glitter* é feita. Friedlander ainda cita a teatralização dos shows, as provocações performáticas, os excessos. Mas em nenhum desses elementos ele faz qualquer relação com o Glam/Glitter. Seriam, então, alguns artistas isolados inventando modos de exibicionismo chocante no rock. Como ele conta:

Alice Cooper (nome da banda que foi adotado por seu vocalista, Vince Furnier) era conhecido por sua teatralidade provocativa. Entre outras coisas, Furnier punha uma jibóia por cima de um xale de boá. O Kiss levou a teatralidade um pouco além, usando maquiagem pesada e sapatos-plataforma, e cuspiendo fogo e sangue enquanto fumaça e bolas de fogo explodiam em volta deles.⁶⁰

Ainda sobre os artistas da década de 70 há uma imensa atribuição de divergência dos mesmos para com a *crítica social* e a *contestação*. Estes termos são convencionalmente ligados à idéia de “movimento social” pela maioria dos autores de história do rock. Para eles, seriam esses os anos que impulsionaram a decadência do rock e “campeões de venda como **Elton John**, John Denver, Eagles, Fleetwood Mac e **Kiss** e astros como **Rod Stewart**, K.C. and the Sunshine Band, Diana Ross e Bee Gees lançaram poucos trabalhos polêmicos” (grifos nossos).⁶¹

Friedlander ainda mostra como os cantores David Bowie e Lou Reed, além do grupo New York Dolls, foram importantes para a formação do “movimento” *punk*. Só que esses três nomes tiveram sua época de maior aclamação popular justamente em meados da década de 70, quando o estilo Glam/Glitter estava com os seus artistas no auge comercial. Diz o autor que Bowie “foi um dos ancestrais mais influentes do punk”⁶² por ter

⁶⁰ Idem, *ibidem*: 343.

⁶¹ FRIEDLANDER, Paul. “É Apenas Rock And Roll, Mas Eu Gosto”. In: *Rock and Roll: uma História Social*. Rio de Janeiro: Record, 2002: 401.

⁶² FRIEDLANDER, Paul. “Punk Rock: pauleira e política de choque”. In: *Rock and Roll: uma História Social*. Rio de Janeiro: Record, 2002: 353 – 354.

personalizado em seu trabalho as simbologias dos sentimentos e a dualidade entre ficção e realidade, marcas que, de acordo com Friedlander, também existiram no *punk*. Já sobre Reed, o autor fala de sua experiência com o grupo The Velvet Underground na década de 60 e início da seguinte e das narrativas pessoais sobre “o vício em heroína, tráfico de drogas no gueto e perversão sexual”⁶³ como maneira de mostrar que estas foram “raízes” que germinaram e viraram, estilística e tematicamente, o *punk*. O sucesso de Lou Reed com o álbum *Transformer* (transformista – uma alusão à *transsexualidade*) de 1973 é citado, mas nenhuma alusão da participação de Reed como *glam/glitter rocker* é feita.

Sobre o grupo New York Dolls (ou bonecas de Nova York), Friedlander diz que o som agressivo da banda, também germinante do *punk*, foi acrescentado a um visual travestido, repleto de maquiagens glamourosas e performances idem. Mas em nenhum momento se diz que o grupo possa ser Glam/Glitter, nem muito menos que algumas características desse estilo foram cruciais para a constituição do *punk*. Pelo contrário, este “movimento” teria surgido unicamente como forma de criticar o cenário que dominava as paradas de sucesso. “Cenário” este encabeçado por vários astros do Glam/Glitter.

Dentre os demais artistas: a) Rod Stewart é citado por ter tocado ao lado de Jeff Beck nos anos 60 e por ter tido êxito nas estações de rádio nos anos 80, mesmo após seu auge comercial; b) Brian Eno, da banda Roxy Music, é citado apenas uma vez, sendo considerado um dos pioneiros no uso do *sintetizador*, ainda nos anos 60; c) já cantores como Gary Glitter, Marc Bolan, cantoras como Suzi Quatro e grupos como Queen, T. Rex, Sweet, Mott The Hople e The Sensational Alex Harvey Band não são citados nem em uma única vez.

2) Damos seqüência à análise vendo a produção do *jornalista* brasileiro Roberto Muggiati. Este autor é um pouco mais caridoso com o Glam/Glitter e dedica algumas páginas de seu trabalho ao estilo. Em *História do Rock Vol. 4*, ele afirma que o Glam/Glitter foi uma tendência oriunda dos anos 70 que se entregou à moda e à acomodação da fortuna e da riqueza, “traindo a causa” do rock. Ele resume o estilo, dizendo que era “algo como um rock de plumas e paetês em que os músicos apareciam fortemente maquilados ou até mesmo travestidos de mulher”.⁶⁴ Ele ainda faz a devida

⁶³ Idem, *ibidem*: 353.

⁶⁴ MUGGIATI, Roberto. *História do Rock 4º Vol.* São Paulo: Editora Três, 1982: 158.

separação territorial no que diz respeito à invenção dos termos: o rock andrógino dividido em *glitter rock* nos Estados Unidos e *glam rock* na Grã-Bretanha, mas não há a menor preocupação em explicar os porquês desta divisão de nomenclaturas.

Dentre os nomes que o autor menciona, Alice Cooper é visto como aquele que ajudou a desencadear o rock andrógino e suas performances ao vivo são lembradas por terem aperfeiçoado “um rock *Grand Guignol* com cadafalsos, guilhotinas e cadeiras elétricas no palco, decapitando bonecas como um samurai maluco ou enrolando-se numa jibóia de estimação”. O grupo Kiss é citado por seu “rock pauleira” (com nuances de satanismo) e pela “trabalhosa pintura que escondia o rosto de cada um”.⁶⁵

Mas para Muggiati, o artista que “realmente” simbolizou o Glam/Glitter foi David Bowie por ter cultuado certa imagem feminina em seus concertos e por sua confissão de que seria bissexual à revista norte-americana *Melody Maker*, em 1972. Outro grande feito de Bowie seria a criação do *scifi-rock*, uma espécie de Glam/Glitter centrado especialmente nos temas espaciais, que fazia alusão às estórias em quadrinhos e à ficção científica. Além disso, Bowie é visto como o “grande roqueiro mutante”. De relance, Muggiati ainda se lembra de mostrar que Marc Bolan fez um “interessante trabalho” com o grupo T. Rex.

Muggiati não afirma necessariamente que Bowie foi um pré-produto para o surgimento do “movimento” *punk* como fez Friedlander, mas cita sua atuação como produtor do álbum *Transformer* do cantor Lou Reed, este novamente mencionado por sua influência intelectual no grupo The Velvet Underground em fins da década de 60 e por ser visto como um “santo padroeiro dos punks” que ajudou para a codificação da visualidade rebelde *punk* e do som *new wave* dos anos 80. À banda New York Dolls é atribuído o lugar de “outra banda pioneira do punk americano”.⁶⁶ Mas nenhum desses, à exceção de Bowie, foi (isso seria um “sacrilégio”) relacionado ao Glam/Glitter rock, de nenhuma forma.

Os demais artistas de Glam/Glitter são mencionados por Muggiati de maneira avulsa, soltos em um vácuo histórico semelhante ao de Friedlander: a) O cantor Elton John é visitado duas vezes e, nas oportunidades, o jornalista diz que o cantor, “coleccionando óculos, sapatos e Rolls Royces [foi] outro que aderiu ao luxo e ao esbanjamento”; b) Rod Stewart apenas é lembrado por ter “coleccionado” várias mulheres; c) o autor diz de Brian

⁶⁵ Idem, *ibidem*: 158 – 159.

⁶⁶ Idem: 160 – 161.

Eno, do Roxy Music, que o artista foi importante no desenvolvimento dos *sintetizadores* no rock e por ter produzido, nos anos 80, um disco da banda Talking Heads; d) a cantora Suzi Quatro é citada uma única vez, por ter usado roupas colantes brilhosas e ter feito parte de um grupo de cantoras que “saíram da penumbra” nos anos 70 e se “rebelaram” contra um mundo artístico dominado por homens; e) o cantor Gary Glitter e as bandas Queen, Sweet, Mott The Hople e The Sensational Alex Harvey Band não são vistos de nenhuma maneira.

3) A também *jornalista* Simone Paula Tinti⁶⁷, com texto publicado no sítio da *Whiplash* (revista brasileira conceituada quando se trata de rock), foi seguidora das idéias de Muggiati e se mostrou ainda mais restritiva com os artistas de Glam/Glitter. Diz ela que o estilo foi

um movimento paralelo ao metal, muitas vezes mesclando-se a ele, e que marcou o início desta década [a de 70] (...). Som pesado, muito brilho nas roupas e visual andrógino eram as características principais de grupos como T. Rex, Kiss e artistas como David Bowie e Alice Cooper. Este último, comumente chamado de “tia Alice”, foi o desencadeador da androginia no rock.

É a primeira, dos autores citados, a lidar com o Glam/Glitter como um “movimento”, como algo “organizado”. Não que queiramos entender o Glam/Glitter dessa forma, isto está longe de nossas concepções, mas a autora ainda quis enquadrar o Glam/Glitter dessa maneira, coisa que os anteriores citados não se ocuparam em fazer; ao menos não de maneira explícita.

Ela repete algumas palavras do seu “mentor”, dizendo que o andrógino David Bowie serviu para reativar as carreiras de Lou Reed e Iggy Pop e para desencadear o movimento *punk*. Mas, diferentemente de Muggiati, Simone Tinti cita a importância da banda Queen para o som dos anos 70 por utilizar “expressões vocais e instrumentais em suas composições” e por ter seu vocalista Freddie Mercury como um grande *frontman*⁶⁸ que, de maneira eficiente, conseguia “atrair o público com seu carisma”. Só que, apesar de utilizar um visual extravagante e um som pesado, o Queen “não se encaixava especificamente” no Glam/Glitter rock; talvez, para a autora, uma forma de não “manchar” a imagem *roqueira* da banda.

⁶⁷ TINTI, Simone Paula Marques. “História do Rock”. Disponível em: *WHIPLASH*, <http://whiplash.net/materias/historia/000398.html>. Acesso em: 15/09/2006.

⁶⁸ *Frontman* quer dizer, em inglês, representante ou apresentador (de TV ou rádio). Na música, e no rock, representa aquele vocalista de uma banda ou artista solo que consegue atrair uma vasta legião de admiradores.

A autora não faz nenhuma referência aos cantores Rod Stewart e Elton John, à cantora Suzi Quatro ou à banda Roxy Music. E o cantor Gary Glitter e os grupos Mott The Hoppie, Sweet e The Sensational Alex Harvey Band continuam sem aparecer. Talvez por não considerá-los feitores de um “som pesado”, algo tão “necessário” ao rock. Ao contrário do que ela possa imaginar, esses artistas elaboraram várias canções baseadas no *hard rock* e no *blues*, mas não se limitaram a isso, e criaram letras tão ou mais críticas do que vários artistas do rock “contracultural”.

4) Já os *sociólogos* Antônio Brandão e Milton Duarte dividem a cultura musical dos anos 70 em dois momentos distintos: i) a *primeira metade* (de 70 a 75), marcada pelo *rock progressivo*, pelo *heavy metal* e pelo “escapismo tolo” da realidade, expressa pela *discotheque*; ii) a *segunda metade* (de 76 a 79) teria sido definida pela “postura radical” do *punk* e pela “energia” do *reggae* do “Terceiro Mundo”. Mas, em nenhum momento, uma única referência ao Glam/Glitter rock é feita pelos autores.

Mais uma vez David Bowie e Lou Reed são vistos como a base para o “movimento” *punk*; a diferença aqui é a inserção da banda Roxy Music e das experiências de Brian Eno com o *sintetizador* como influências diretas para o *rock progressivo* e para o *punk*. O cantor Rod Stewart é citado uma vez entre aqueles que abandonaram seus “estilos originais” por algum tempo e se “entregaram à mesmice alienada” da *disco music*. Todos os outros artistas de Glam/Glitter não são citados em nenhum momento.

Como parece claro, o *punk* é considerado por todos esses autores a única expressão significativa que o rock da década de 70 teve a oferecer. Para Brandão e Duarte, com o *punk*, o rock “restabeleceu seu poder crítico em relação à sociedade e de autocrítica em relação a si mesmo, recuperando sua energia primitiva e incorporando ritmos do Terceiro Mundo (como o *reggae*, o afro e outros)”. Já o *reggae*, seu “primo pobre”, e sua conexão jamaicana, *conseguia vir com*

uma ideologia carismática (o rastafarismo), comportamento rebelde e antiimperialista que se expressava a partir da alimentação vegetariana, **roupas exóticas e coloridas**, ganja (maconha) e cabelos com longas tranças. (...) Os rastafarianos vêem a civilização do homem branco (Babilônia) e seus instrumentos de poder (burocracia, partidos, Igreja, etc.) como algo criado para

impedir um modo natural de vida, permitindo a maldade e oprimindo o sagrado (grifo nosso).⁶⁹

Engraçado que os autores vêem as “roupas exóticas e coloridas” dos artistas de *reggae* como uma forma de crítica social e rebeldia. Já as roupas extravagantes e também coloridas dos artistas de Glam/Glitter rock são meras “acomodações”, financiadas pela indústria fonográfica. Muito engraçado mesmo, já que, por exemplo, *Anarchy in the U.K.* e *God Save the Queen*, músicas do grupo *punk* Sex Pistols foram cada qual, respectivamente, uma das músicas mais vendidas em 1976 e 77 na Inglaterra. *Get Up Stand Up*, do cantor Bob Marley, repetiu o feito nos Estados Unidos em 1978. Mesmo financiando também a indústria, *punks* e *rastas* jamais poderiam ser associados à comercialidade “vulgar” do rock. Os artistas de Glam/Glitter poderiam e “deveriam” ser.

5) Mas há pelo menos um trabalho acadêmico no Brasil que se dedicou exclusivamente a estudar o Glam/Glitter rock: a obra da *historiadora* Valéria de Castro Santana. Na sua dissertação de mestrado, ela trabalha as concepções artísticas e musicais que rodearam a tendência Glam/Glitter em meados da década de 70. Em parte, ela nos inspira em nossas concepções ao afirmar que “julgar a música dos anos 70 pela dos 60 é injusto” e que há “uma visão um tanto preconceituosa ou tradicionalista do rock, a que opõe o rock dos anos 60 ao dos anos 70 como período da autenticidade x o da indústria cultural”. 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”⁷⁰, apenas confirmando nossa crença de que a *historiografia* do rock prefere vangloriar aqueles a quem ela chama de “contracultura” em detrimento daqueles a quem chama de “acomodados”.

Porém, apesar de acreditar nas diferenças artísticas básicas entre os artistas de Glam/Glitter, a autora, com escrita influenciada pela chamada História Social da Cultura, ainda mostra resquícios sociológicos ao tratar a história da arte como um leque de “movimentos sociais”, apesar de evitar esse termo. Ela chega a dizer que “o glitter foi a primeira revolução musical dos anos 70, que implicava, sobretudo, em uma contestação à nova concepção artística do rock”. E ainda demonstra que “a história do rock confunde-se

⁶⁹ BRANDÃO, Antônio Carlos & DUARTE, Milton Fernandes. “Os Anos da Incerteza: assimilação e reação”. In: *Movimentos Culturais de Juventude*. São Paulo: Moderna, 2004 (Coleção Polêmica): 92 – 93.

⁷⁰ SANTANA, Valéria de Castro. Op. Cit.: 62 – 63.

com a própria história da juventude”, avaliando que o Glam/Glitter era uma herança das concepções de “contracultura” sem, no entanto, buscá-la “tal qual ela se expressou nos anos 60”.⁷¹ A autora, por escolhas epistemológicas, preferiu se referir ao Glam/Glitter, a Elton John e a Marc Bolan apenas na década de 70 (considerada a época de seus auge comerciais). Tudo bem que Bolan morreu em 77, mas o Glam/Glitter ainda continuou influenciando as décadas seguintes e Elton John continua produzindo música até os dias mais recentes. Assim, a influência da “tradição” historiográfica aparece de certa forma em seu trabalho por ter ela condicionado o Glam/Glitter como um “movimento” unicamente ligado à década de 70.

O trabalho de Valéria Santana, mesmo com as influências sociológicas, foi uma grande porta aberta para o estudo do Glam/Glitter rock na academia. Ela 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 sete anos atrás.

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 de Elton John, ainda vive. Bolan muito ligado à mitologia e ao dandismo e John às experiências cotidianas e sociais. *Esse exercício confirma a postura crítica social dos artistas de Glam/Glitter colocada na invisibilidade pelo “enquadramento da memória” realizado pela tradicional historiografia do rock. Para Marcos Napolitano, essas abordagens estão recheadas de atribuições históricas que consagram e reproduzem “hierarquias de valores herdadas [capazes de] transformar o gosto pessoal em medida para a crítica histórica”.*⁷²

Mas até agora nós falamos, criticamos os tradicionalistas, enchemos o tempo do (e)leitor com exemplificações historiográficas. Fizemos tantas coisas que agora é chegada a hora de vermos como o Glam/Glitter também é crítico, versátil e divertido, lírica e

⁷¹ Idem, *ibidem*: 66 – 68.

⁷² NAPOLITANO, Marcos. Introdução de *História & Música, história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002: 8.

musicalmente falando. Faremos isso a partir de algumas canções (e casos históricos) da obra de Elton John...

3. Elton John: rock ou apenas roll?

Geralmente quando se fala em rock, costuma-se lembrar de um lema convencional: “rock ‘n’ roll é atitude!”. O conceito de *atitude* estaria, nesse sentido, comungado com o que os artistas fazem no palco. Como já mencionamos, a partir do início da década de 70, houve uma transformação histórica no que diz respeito aos usos que os músicos de rock vão dar a esse espaço musical. Muita decoração, muita inspiração teatral e circense: não simplesmente “alienações” como diriam muitos, mas novas formas de atrair platéias e de adicionar um show de diversões que agradasse o público. E Elton John estava nesse contexto...

Mas nem só de visual vive a música e o que dela se faz diz muito do que o artista pode ser. É o que pretendemos fazer a partir de agora: mostrar como algumas experiências (dentre letras, melodias e momentos vividos) podem problematizar esse “esquecimento” do Glam/Glitter pela *historiografia*. Momentos retratados, encontros e experiências com outros artistas, canções ousadas. Tudo isso pode nos ajudar a livrar o gênero dessa inquisição memorialística e histórica.

Algumas fontes nos mostram que a popularidade atingida pela música de Elton John apenas pode ser comparada àquela de Elvis Presley e dos Beatles. Segundo informações contidas no sítio de uma conceituada instituição nos Estados Unidos, criada para homenagear aqueles músicos que contribuíram para o “desenvolvimento histórico” do gênero, 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.⁷³

⁷³ O *Rock And Roll Hall of Fame* é um tipo de museu do rock que admitiu a entrada de Elton John em suas vitrines no ano de 1994. Disponível em: <http://www.rockhall.com>. Acesso em: 22 / 12 / 2007.

Já na coleção da *Revista Caras, A História do Rock 'n' Roll*, diz-se 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.⁷⁴

Outra revista especializada 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”.⁷⁵

Tais afirmações, em parte, não estão equivocadas. Mas não deveriam ser tomadas como modelo para a “afirmação” (como em uma relação de *causa-efeito*) da popularidade do cantor. Sua música, 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 ou não é reconhecido como músico importante do rock ou é reconhecido apenas pelas peripécias de sua vida conturbada ou de seus palcos enfeitados. Quase nunca por sua música.

No que diz respeito às suas performances, praticamente todas as fontes disponíveis vão atribuir à data de 25 de Agosto de 1970 o passo inicial e mais evidente 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...

Gostaríamos de antecipar alguns detalhes: este “marco” da carreira de Elton não aconteceu apenas porque ele é “extraordinário”. Uma série de pessoas trabalhou para que

⁷⁴ 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.

⁷⁵ VOZZ, Tânia. “Elton John, o Gênio do Pop”. In: *DVD World Music*, Ano I, nº 7. São Paulo: Editora D+T, 2002.

isso acontecesse. A essas alturas, depois de muitos anos de sacrifício (que serão explicitados no capítulo seguinte), o cantor já tinha conseguido lançar os álbuns *Empty Sky* e *Elton John* na Europa e apenas este último nos Estados Unidos. As vendas do primeiro não foram satisfatórias, mas seu primeiro *single*, o da música *Lady Samantha*, tinha tocado bem nas rádios inglesas. O segundo álbum vendeu bem, mas logo depois, inesperadamente, teve uma queda comercial e logo deixou as listas.

O empresário de Elton John era o conhecido inglês Dick James. Este foi quem ajudou a alavancar o sucesso da banda Beatles entre 1962 e 64. Mas, 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). Contudo, com a tímida repercussão do disco *Elton John*, James mudou um pouco sua concepção. Arriscou investir alto na promoção do disco, mas pouco acontecia, o público não respondia à altura.

James então teve uma idéia que nos levaria à apresentação no *Troubadour*: ele intimou Elton John a fazer shows ao vivo...

A resposta inicial de Elton foi um *não*. Desde cedo o cantor tinha tocado em bandas, mas apenas como pianista. Não era acostumado a cantar para muita gente. Tinha medo, estava preocupado. Apesar de conhecer seu talento, ele se dizia sem condições de fazer sucesso tocando em um palco. Colocava a culpa em sua aparência “feia”, “desajeitada”. Era realmente uma época em que o modelo de *rock star* estava construído a partir das imagens de Mick Jagger (Rolling Stones), Bob Dylan e Jim Morrison (The Doors). Homens altos, magros, sedutores e mulherengos: esse era o tipo de *beleza* masculina que se objetivava na época, no que diz respeito aos músicos. E Elton não correspondia a essas exigências, já que era baixinho, meio gordo, usava óculos, tinha o cabelo curto, barba grande e ainda ostentava um namoro firme com uma mulher chamada Linda Woodrow...

Mas o cantor não tinha escolha. Era tocar ao vivo ou perder o contrato com a DJM. E então perder sua chance de ficar famoso, como sempre quis. 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 chamar dois músicos. E assim o fez: Dee Murray (no baixo) e Nigel Olsson (na bateria), ambos

recém saídos de uma banda de R&B, a *Spencer Davis Group*. Estava, assim, completa a formação original da *EJ Band*...

Era marcada a sua primeira turnê ao vivo e o trio estreou em abril daquele ano no festival *The Pop Proms*⁷⁶, organizado por John Peel, em Londres. O festival durou uma semana inteira e Elton tocou na noite de quinta-feira (dia 21), no início do rigoroso inverno britânico, em campo aberto. Todas as composições do cantor eram, no período, feitas em parceria com o letrista Bernie Taupin e, em geral, tinham 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 e agradecendo. Com pouca movimentação o trio terminou o show, mas os aplausos da platéia não foram tão entusiasmados quanto esperado. Percebia-se que as músicas de Elton eram interessantes, mas seus shows não.

Mesmo assim, o cantor tinha um pouco de crédito por ter feito algumas aparições em programas de TV, como o *Top of the Pops* e o *BBC In Concert*, além de já ter tocado em outros países europeus como França e Bélgica. Todo ano, em Krumlin, havia o *Yorkshire Jazz, Folk and Blues Festival* e na edição daquele ano 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. O show foi marcado para o dia 15 de Agosto. Preocupado, momentos antes de sua performance, ele passou vários minutos pensando “tomara que dê certo hoje”. Foi por esses minutos que o baterista Nigel Olsson sugeriu que Elton deveria “se mexer”, 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

⁷⁶ O festival, organizado por John Peel, tinha como 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* e *Heavy Jelly*. O festival contou com a presença de mais de duas mil pessoas. Cf. 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.

para toda a platéia que estava acostumada a ouvir no rádio canções sérias como *Border Song* ou *It's me that you need*.⁷⁷

Foi o passo fundamental para a América. Pairava nos ares britânicos uma idéia de que, para se obter muito sucesso, qualquer artista deveria ir aos Estados Unidos excursionar. Foi assim com os Beatles e os Rolling Stones. E Dick James, ávido por dinheiro, exigiu isso de Elton também. Ele enviou Len Hodes, comissário de sua gravadora, àquele país para tentar lançar *Empty Sky*. 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-talentos conseguiu que o disco chegasse às lojas norte-americanas no mês de julho.

Foi feita uma grande divulgação do trabalho de Elton nos Estados Unidos. Reagan 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, dada a curiosidade criada pelo apelo dos anúncios na vinda da “Última Exportação Britânica”.

Elton chegou com a banda e Bernie Taupin na manhã de 25 de Agosto. Do aeroporto até o hotel, eles foram conduzidos por um ônibus vermelho, de dois andares, ao estilo de Londres. A promoção era gigantesca, o cantor já estava se tomando mais conhecido. Não se espanta ver que nele se percebia tanto medo, pois havia pessoas esperando sua chegada no 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.⁷⁸

⁷⁷ 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: 118.

⁷⁸ Idem, ibidem: 123.

Além de não se sentir seguro por ali estarem depositadas todas as fichas de sua carreira, Elton sabia que pessoas importantes estariam no palco a assisti-lo. Alguns deles eram Johnny Rivers, Carole King, Leon Russel e Bob Dylan. 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* 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. Tão 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*: pulou, ergueu bruscamente a cabeça, tocou com os cotovelos, 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 certa forma, 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 virtuosidade das guitarras, um míope pianista parecia querer chamar a atenção e o fez. Nos dias seguintes àquela noite, vários jomais 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 e nunca um novato tinha 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.

Em 1990, a Revista *Rolling Stone* considerou a apresentação do dia 25 como um dos vinte concertos que mudaram a história do rock ‘n’ roll⁷⁹ ... O interessante é que não havia nenhuma guitarra nesse show, apenas um trio composto por piano, baixo e bateria.

⁷⁹ 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.

É bom lembrar que há um consenso, entre as fontes encontradas, quanto à divisão temporal da carreira de Elton John: os *Early Days* (1965 – 71); o período clássico (1972 – 76); o período experimental (1977 – 82); o renascimento (1983 – 91); o terceiro auge (1992 – 2001); a fase atual (2002 até os presentes dias).

Mesmo havendo essa divisão temporal, a obra de um artista não pode ser delimitada a partir desse pressuposto. Entretanto, se há um consenso quanto a tal divisão, também se acredita que os rumos que a música de Elton tomou seguiram fielmente a seus respectivos períodos. A obra do cantor vai mostrar que várias influências rítmicas e subgêneros são utilizados por ele, devido a sua versatilidade melódica. Além disso, ele trabalhou com Taupin e outros letristas como Gary Osborne, Tom Robinson e Tim Rice. Assim, temas e estilos musicais amplos são veemente utilizados em sua obra, independente do período em questão. Obviamente, ele explorou algumas tendências mais do que outras em determinadas épocas, mas nada que possa enquadrar suas composições em um “modelo” fiel a Cronos.

Como nosso intuito é mostrar, a partir de Elton John, como as canções do Glam/Glitter não são “produtos descartáveis” da indústria cultural, podemos apontar algumas temáticas mais recorrentes na carreira do cantor/compositor.

“Contracultura” (e fuga de tendências) em Elton John?

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. Timidamente ainda tem. Como diria Valéria Santana, “não exatamente a ‘contracultura’ tal qual ela se expressou nos anos 60”⁸⁰, mas sim heranças artístico-culturais que permanecem e são possíveis de se ver em sua obra. Só que certa elite memorialística não quis aceitar isso.

Pode parecer também que ele é apenas o cantor “brega” de canções romântico-emotivas que passa o tempo inteiro cantando: “meu amor, eu amo você”. Não que haja nada de errado em cantar essa frase ou algo similar, pelo contrário. Porém,

⁸⁰ 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: 68.

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.⁸¹

Não é nossa intenção simplesmente de *heroificar* a imagem do cantor. Mas nos incomoda ler em obras importantes e conceituadas que ele é um músico popular alienado, “sem pretensões artísticas”. Assim, vejamos como o cantor/compositor e seus letristas não são apenas aqueles que aderem ao “esbanjamento”, mas que são também músicos que desviam (sem deixarem de fazer parte) de tendências dominantes, sendo (com muitas aspás) “contraculturais”.

As primeiras relações de Elton com a “contracultura” se deram por sua admiração à música *folk*. Principalmente no período dos *Early Days*, que ficou conhecido pela decisão do cantor em não manter um guitarrista na sua banda de apoio. 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 no grupo The Band ou em Leon Russel. O clima que circundava as canções era bastante sóbrio, por vezes politizado, sem deixar de haver um apelo comercial. Ao mesmo tempo em que muitas das melodias eram claramente influenciadas pela música clássica (“erudita”), havia discursos que protelavam o orgulho e a defesa dos costumes indígenas, por exemplo.

Mostremos alguns desses momentos:

A introdução de uma entrevista cedida à revista *Playboy*, em janeiro de 1976, 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”.

⁸¹ DONOVAN, Hedley. “Rock’s Captain Fantastic”. In: *Time Newsmagazine*, July 7th. New York: Rockefeller Center, 1975.

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**”.⁸²

No caso da canção *Rock And Roll Madonna*, por exemplo, lançada como *single* em 19 de Junho de 70, antes do show no *Troubadour Club* e sem maiores repercussões comerciais, Bernie Taupin escreve sobre uma ficcional mulher, pretensiosamente liberal, decidida e livre das amarras sociais. Uma errante que adora se divertir e viajar. Lembremos que há pouco tempo daquela data as *feministas* tinham dado seus primeiros passos para a “libertação da mulher”, além de problematizarem a defesa da idéia de 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 que, mesmo com discursos libertários, ainda vivencia muitos costumes convencionais. Livre, esta mulher tenta, ao invés de tornar as relações de gênero mais iguais, inverter seus “papéis” com os masculinos, quebrando leis, liderando situações e comandando o homem por ela encantado:

If anyone should see me making it down the highway (Se alguém me ver fazendo isso na 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)

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 diminuir o ritmo por um tempo)
I'd get to know her just before she leaves (Eu a conheceria melhor antes dela 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)

⁸² PLAYBOY Magazine, janeiro de 1976. In: 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.

Depois de ser lançada, a canção foi elogiada pela crítica por sua melodia muito semelhante ao *folk*: Don Short (do jornal *Daily Mail*) dizia que era “hora de saudar o novo gênio no mundo comercial do folk” 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”.⁸³

Vários anos mais tarde, em 1991, o próprio Neil Young iria concordar que a música de Elton, no período, tendia ao *folk*. Mas ele também vai dizer que não era apenas isso:

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.⁸⁴

Na época das gravações do disco *Empty Sky* (entre 68 e 69), as canções da dupla, de acordo com Bernie, faziam uma re-leitura de tudo aquilo que eles gostavam. Desde as idéias libertárias da “contracultura”, passando pelo jazz e blues até o rock progressivo, progressivamente iniciante naquele período. A faixa-título do disco, com seus mais de oito minutos, é iniciada por sons de tambores ao estilo “jamaicano” de tocar, acompanhados pelo piano de Elton e por guitarras, flautas e uma gaita ao estilo de R&B. Diz sua letra libertária, *flower power*, 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 judiado, 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)

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)

⁸³ 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.

⁸⁴ 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 video digital (DVD) (124 min.).

*At night I lay upon my bench (À noite eu deito na minha cama de pedra)
 And stare towards the stars (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)
 (...)*

*Just send up my love (Apenas envie meu amor para a prisão)
 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 nesse quarto por anos)
 I don't see no one, I never see anyone (Eu não vejo ninguém, nunca vi ninguém)*

O tédio de (com)viver em uma prisão, junto a barras de ferro e ao ar congelante da noite, fazem o homem da situação desejar ser liberto. O erro de um “simples” roubo leva uma pessoa a passar vários anos na sua cela, no mesmo lugar, com a mesma rotina, sem ver mais ninguém do “mundo de fora”. Tudo isso propicia ao sujeito uma vontade de “nunca mais querer ver ninguém”.⁸⁵

Outra canção desse mesmo álbum a ter conotações “contraculturais” é *Skyline Pigeon*. Tocada toda em cravo elétrico, a canção trata “da noção perdida, através da sugestão de se voltar a acreditar nos sonhos (aqueles propostos pela contracultura?) que ficaram para trás”⁸⁶:

*Turn me loose from your hands (Livre-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)*

*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)*

*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 escapar de novo)
 Fly away Skyline Pigeon fly (Vá embora, Pombo do Horizonte, vá)*

⁸⁵ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987: 288 p.

⁸⁶ 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: 74.

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”.

Ainda no pique de canções “contraculturais” estão *Border Song* e *The Cage* do álbum *Elton John*. A primeira foi melodicamente elaborada seguindo duas linhas: uma clássica (com a primeira metade apenas no piano) e outra *gospel* (principalmente a partir da sua segunda parte em que um forte coro grave acompanha a voz de Elton); a segunda é um *folk-rock* que segue linhas melódicas jazzísticas e de R&B. Quanto às letras, *Border Song* trata de um “visionário instalado em uma zona fronteira”, mostrando “um espírito pacifista, humanitário (...), ou simplesmente contra o preconceito, a discriminação racial e o imperialismo”⁸⁷:

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 também esteve por aqui)
Distant cousin from down the line (Um primo distante de baixa linhagem)
Brand of people who ain't my kind (Espécie de pessoas que não são do meu tipo)
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 (Por favor não venha desculpar minha franqueza)
But it's not my cup of tea (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)

⁸⁷ Idem, ibidem: 78.

*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 com 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)*

Já *The Cage* ainda mostra como a sociedade é repleta de amarras que prendem o indivíduo, por mais que ele tente delas escapar. Mesmo um errante que prefere “caminhar a falar de virtude” não pode fazer o que bem lhe convém, não pode amar livremente em uma “gaiola”. E ele se frustra 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)
(...)*

*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 quebrar)*

No álbum *Tumbleweed Connection*, lançado em outubro de 1970, há 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, amando-se livremente. Melodicamente, a canção lembra muito *Dust In The Wind* de Bob Dylan, 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 podemos fazer)*

*Love is the opening door (O amor é o abrir de portas)
 Love is what we came here for (O amor é o que vem aqui para)
 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 te fazer 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)*

*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 música cantada por ele, o único 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 simbolizados pelo festival de Woodstock.

Já *Burn Down The Mission* é bem mais provocativa. Um *folk-rock* acompanhado por algumas entonações gospel, com sua parte final extremamente rápida. Tantas “misturas” fazem da música algo muito próximo do rock progressivo (da “elite”), acompanhada por uma letra “contracultural”:

*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)*

*Burn down the mission (Incendemos a Missão)
 If we're gonna stay alive (Se quisermos permanecer vivos)
 Watch the black smoke fly to heaven (Assista a fumaça escura voar ao paraíso)
 See the red flame light the sky (Veja a chama rubra iluminar o céu)*

*Burn down the mission (Incendemos a Missão)
 Burn it down to stay alive (Incendemo-na para permanecermos vivos)
 It's our only chance of living (É nossa única chance de vida)*

Take all you need to live inside (Pegue tudo o que você precisa 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. Enquanto o “homem rico” dorme “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 tem 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.

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. O cantor já vinha tocando-a em seus shows mesmo antes de o álbum ser lançado em vinil. Tocou-a no *Troubadour* 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...

Por falar em Filadélfia, o cantor se declarou um apaixonado pelos sons *funk* oriundos daquela região. Em 1975, já rico e famoso, Elton pediu a Bernie que escrevesse algo para a tenista Billie Jean King. Ela tinha um time chamado “Philadelphia Freedoms” e, naquele ano, o desempenho dela e de seu time era quase imbatível nos torneios norte-americanos e internacionais. Elton queria algo escrito que pudesse homenagear a amiga e a “liberdade” que a música da Filadélfia representava. Bernie 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.⁸⁸

Daí Bernie não só atendeu o pedido de Elton como o relacionou à idéia de que a juventude reserva consigo um ar de “rebeldia”. Mas é importante lembrar que a parcela da sociedade ocidental que se dizia 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 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 viveria a 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)

'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)
 (...)

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)

A mudança de que fala a canção é a perda dos ideais “contraculturais”. O narrador mostra que os anos 70 exigiram das pessoas uma cautela maior no que diz respeito aos movimentos sociais. Ele 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). Ele não nega sua influência contestadora, pois “desde que nasceu ergue a bandeira”, viveu buscando a resposta “na estrada” (um trocadilho com o livro *On The Road*) e odeia “amarras familiares”, mas não pode viver unicamente do protesto. A diversão causada pela “Philadelphia Freedom” também é uma forma de ser “consciente”, pois o deu “uma paz de espírito” que seu pai (velho e maduro) nunca teve.

⁸⁸ 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.).

Melodicamente, a canção é uma mistura de sons predominantes no período. Desde 1972, Elton já havia incorporado a guitarra elétrica como um instrumento-base de suas canções, diferentemente dos *Early Days* nos quais essa presença era apenas convencional. Em *Philadelphia Freedom* há uma mistura entre o *funk*, a *discotheque* e o *rock*, com a presença singular dos *riffs* de guitarra.

Elton já estava famoso por fugir a uma tendência daquela época: 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 sucesso⁸⁹. No entanto, praticamente todas as canções do cantor que se tornavam *hits*⁹⁰ tinham mais de quatro minutos de duração cada. Depois de regravar *Lucy In The Sky With Diamonds*, do 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 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 rádios.⁹¹

Em 1984, com a canção *Restless* do álbum *Breaking Hearts*, Elton e Bernie voltam a mencionar os ideais de “contracultura”. Só que dessa vez de forma diferente. Bernie sempre foi um leitor assíduo de literaturas inglesas e resolveu mencionar a obra *1984* de George Orwell⁹² na sua letra. Não o fez aleatoriamente, já que aquele era o ano mencionado pelo livro (escrito em 1948) que profetizava o destino do mundo inteiro sendo dominado por um sistema totalitário e extremamente avançado em suas tecnologias, no qual o *Big Brother* seria a expressão maior e a mais significativa do poder mundial, reprimindo quaisquer desafiador ou “rebelde” que o ameaçasse. Tal sistema ainda teria o total controle de tudo por fazer lavagem cerebral em seus súditos. Bernie, então, mostra que isso estaria acontecendo de fato, mesmo que de forma implícita, principalmente no mundo

⁸⁹ NAPOLITANO, Marcos.

⁹⁰ 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 vendida nas lojas.

⁹¹ SUPERSEVENTIES. “Philadelphia Freedom”. Disponível em: http://www.superseventies.com/1975_7_singles.html. Acesso em: 12/09/2007.

⁹² HOBBSAWM, Eric. “Guerra Fria”. In: *Era dos Extremos: o breve século XX (1914 – 1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995: 223 – 252.

ocidentalizado. Os “impacientes”, citados por ele, reclamam seus direitos e procuram viver em paz, sem as exigências do mundo capitalizado:

(...)

Can't get no work, I can't get a job (Não consigo trabalho, eu não consigo um emprego)
I just sit and play my radio in the parking lot (Eu apenas sento e toco meu rádio no estacionamento)

Well they're breaking down doors in foreign countries (Bem, estão invadindo entradas em países estrangeiros)
Everybody thinks somebody's hiding something (Todo mundo acha que alguém esconde alguma coisa)
There's talk on the street and the nation is worried (Há discursos nas ruas e a nação está preocupada)
But you can't talk back when you're dead (Mas você não pode dar uma resposta de protesto)
When you're dead and buried (Quando você estiver morto e enterrado)

And Everybody's restless (E todo mundo está impaciente)
Everybody's scared (Todo mundo está com medo)
Everybody's looking for something that just ain't there
(Todo mundo está procurando por algo que não está ali)
Everybody's restless (Todo mundo está impaciente)

(...)

The walls have ears, Big Brother's watching (As paredes tem ouvidos, O Grande Irmão está assistindo)
They tell us that we're poisoned (Eles nos dizem que estamos todos envenenados)
From everything that we're touching (Com tudo que nós estamos tocando)

Well we could be children from the way we're acting (Bem, nós podemos ser crianças no modo que agimos)
We feed ourselves lies and then we scream for action
(Nós nos alimentamos com mentiras e então nós exigimos ação)
We just breed and we lose our nerve (Nós só trabalhamos e perdemos nossos nervos)
And there's bombs going off in every corner of the world (E há bombas caindo em cada canto do mundo)

Junto com a melodia forte de Elton, com base no R&B, Bernie critica aqueles que aceitam tudo passivamente e mostra como cada pessoa deve ter um senso crítico das coisas que acontecem. Isso não significa que se deva chegar a uma *revolução social*, mas, na visão dele, que as pessoas não deixem de buscar seus direitos e exigir dos políticos o cumprimento de seus deveres, pois senão as previsões de Orwell *efetivamente* poderiam acontecer...

Já que falamos em política (e a intelectualidade “contracultural” adora essa relação), mostremos como, desde cedo, muitas canções de Elton John tinham várias conotações do tipo, tratando de maneira metafórica suas relações, sobretudo aquelas ligadas aos Estados Unidos. Essas leituras não explícitas das relações políticas norte-americanas na obra do cantor foram mencionadas na edição de 7 de Julho de 1975 da revista *Time*, onde se dizia que, no início daquela década, Elton e Bernie:

encorajados pelo estabelecimento desesperado de crítica social consciente no pop, eles começaram a procurar por “mensagens” em seu trabalho. Pior, eles estavam bastante seguros de que tinham alcançado alguma. *The King Must Die* era obviamente sobre o assassinato em Memphis, enquanto *Honky Château* era claramente uma palavra de código para se referir à Casa Branca e *Madman Across The Water* era uma descrição musical de Richard Nixon.⁹³

Na mesma revista, diz-se que Elton, na época, negava tais afirmações. Talvez por medo de represálias, e por não estar efetivamente interessado no assunto, o cantor ironizava essas idéias respondendo que não poderia “se manter como um meio-viciado em heroína subindo ao palco para berrar suas idéias políticas”.⁹⁴

Sobre a canção *The King Must Die*, do álbum *Elton John*, há uma especulação muito forte de que a letra seja uma forma de mostrar a intolerância que a sociedade norte-americana mantinha para com os negros. O “king” seria Martin Luther King que criou, junto a uma série de seguidores, a *Conferência Sulista de Liderança Cristã* em 1957 com o objetivo de se tomar uma grande campanha de desobediência civil. A partir de 63, vários negros passariam a se defrontar com a polícia para serem presos propositalmente, já que a prisão viraria um símbolo de “liberdade negra”. No ano seguinte, devido a essas ações, seria assinada a *Lei dos Direitos Civis* que

tornou ilegal a discriminação racial em instalações como restaurantes, hotéis, lanchonetes, postos de gasolina, etc., exigindo igual acesso a esses estabelecimentos públicos e autorizando a cassação de subsídios federais a escolas e hospitais que continuassem a demonstrar preconceitos raciais.⁹⁵

Bernie Taupin não rejeita nem confirma essa interpretação. Mas há uma aproximação muito forte de sua letra com o caso de Luther King. O pacifista foi assassinado a 4 de abril de 1968 na cidade de Memphis por um daqueles que se dizia seu seguidor e engajado na “luta” pelos direitos civis dos negros. Por ironia, James Earl Ray, o homem que apertou o gatilho, tinha pele clara. E a canção, gravada em 69, mostra que

(...)

⁹³ DONOVAN, Hedley. “Rock’s Captain Fantastic”. In: *Time Newsmagazine*, July 7th. New York: Rockefeller Center, 1975.

⁹⁴ Idem, ibidem.

⁹⁵ BRANDÃO, Antônio Carlos & DUARTE, Milton Fernandes. “Os Estopins de uma Década Explosiva”. In: *Movimentos Culturais de Juventude*. São Paulo: Moderna, 2004 (Coleção Polêmica): 48.

And sooner or later (E mais cedo ou mais tarde)
Everybody's kingdom must end (O reinado de todo mundo vai acabar)
And I'm so afraid your courtiers (E eu estou tão preocupado com seus bajuladores)
Cannot be called best friends (Que não podem ser chamados de melhores amigos)
 (...)

And if my hands are stained forever (E se minhas mãos são sujas para sempre)
And the altar should refuse me (E o altar deveria me rejeitar)
Would you let me in, would you let me in, would you let me in
(Você deveria me deixar entrar, deveria me deixar entrar, deveria me deixar entrar)
Should I cry sanctuary (Eu deveria chorar ao santuário)
 (...)

The king is dead, the king is dead (O rei está morto, o rei está morto)
Long live the king (Longa vida ao rei)

Seria muita coincidência a escrita dos versos “eu estou tão preocupado com seus bajuladores” / “e o altar deveria me rejeitar” / “eu deveria chorar ao santuário”. Luther King era um reverendo protestante ferrenho e seu assassino foi justamente um de seus “bajuladores”. Mas nada mais se pode fazer a não ser desejar “longa vida ao *King*”. Já a melodia que Elton colocou na música possui um tom sombrio, fúnebre, que parece alertar o ouvinte do perigo da morte: as últimas notas de piano na canção, por exemplo, são tocadas de forma a sugerir um baixo som de trovão...

Quanto ao título do álbum *Honky Château*, de 1972, ser uma espécie de “código” para a *Casa Branca*, não encontramos nenhuma evidência que possa nos levar nem a supor, sequer a afirmar que essa tenha sido a intenção de Elton John. Todas as referências nos mostram que o álbum recebeu tal nome em homenagem ao local onde foi gravado: os estúdios Strawberry, localizados no *Château D’Hérouville*, um castelo francês do século XVI. O único local em que vimos falar na tal relação com a Casa Branca foi na revista *Time* e, mesmo assim, sem haver uma explicação do porquê.

Já no que se refere à canção *Madman Across The Water* do álbum homônimo, a coisa é bem diferente. Apesar de em 75 Elton negar a relação da música com Richard Nixon, em 2006, já sem nenhum medo de represália política, o cantor lança uma música muito sugestiva: *Postcards From Richard Nixon* (Cartões Postais de Richard Nixon), do álbum *The Captain And The Kid*, que dizia

And Richard Nixon's on his knees he's sent so many overseas
(E Richard Nixon está de joelhos, ele mandou tantos para o ultramar)
He'd like to know if you and me could help him in some way

(*Ele gostaria de saber se você e eu poderíamos ajudá-lo de alguma forma*)
A little camouflage and glue to mask the evil that men do
 (*Uma pequena camuflagem e cola para mascarar o mau que os homens fazem*)
A small diversion caused by two, pale kids come to play
 (*Uma pequena diversão causada por dois, pálidos meninos que vêm para tocar*)
And we heard Richard Nixon say "welcome to the USA"
 (*E nós escutamos Richard Nixon dizer, "bem-vindos aos Estados Unidos"*)

A canção de 2006 mostra como no período do governo de Nixon havia um intenso investimento em produtos culturais como forma de “camuflar o mau que os homens fazem”, desviando a atenção dos norte-americanos da Guerra do Vietnã. Ainda se faz notável na letra que Elton e Bernie faziam parte daquele grupo de artistas que ajudou Nixon a movimentar a pesada indústria cultural do período. A “pequena diversão” causada pelos dois servia para entreter as pessoas enquanto o governo adotaria uma política liberal voltada ao comércio internacional e ao “abrir portas” para que o orgulhoso presidente pudesse dizer a todos os estrangeiros: “bem-vindos aos Estados Unidos”.⁹⁶

Assim, *Madman Across The Water* passa uma mensagem crítica explícita à política “vietnamizada” e liberal de Nixon:

(...)
I can see very well (Eu posso ver muito bem)
There's a boat on the reef with a broken back (Há um barco no arrecife com o fundo quebrado)
And I can see it very well (E eu posso ver muito bem)
There's a joke and I know it very well (Há uma piada e eu a conheço muito bem)
It's one of those that I told you long ago (É uma daquelas que eu lhe contei há muito tempo)
Take my word I'm a madman don't you know? (Vá por mim eu sou um maluco não sabia?)

The ground's a long way down but I need more (O chão está muito lá em baixo, mas eu preciso de mais)
Is the nightmare black (É o pesadelo negro)
Or are the windows painted? (Ou as janelas estão pintadas?)
Will they come again next week (Eles voltarão a semana que vem)
Can my mind really take it? (Pode minha mente realmente suportar isso?)

Os versos “há um barco no arrecife com o fundo quebrado” / “há uma piada e eu a conheço muito bem” / “é o pesadelo negro” são uma amostragem de como Nixon tratou a Guerra do Vietnã. Vários homens, navios e armamentos foram perdidos pelos Estados Unidos numa guerra que já tendia ao fracasso. Os negros eram os mais enviados às frentes de batalha com a promessa de que estariam lutando “por sua nação” e que, assim que

⁹⁶ TASK, David A. “A República Imperial”. In: LEUCHTENBURG, William E. (org.). *O Século Inacabado: a América desde 1900 (Vol. 2)*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976: 595 – 698.

voltassem, teriam boas condições de vida, além de receberem honrarias e congratulações por seus esforços militares; implicitamente, uma desculpa para “diminuir o contingente” de negros no país. Já a “piada” pode ser apreciada nos discursos e nas promessas do presidente de impor uma taxa “temporária” sobre quaisquer importações, além de permitir que o dólar “flutuasse” nos mercados monetários internacionais.⁹⁷ Uma jogada política para ver se a investida no Vietnã passava a ser vista com bons olhos pelos norte-americanos. Equivocada, a política de Nixon o levou à renúncia e fez Bernie lembrar que

*We heard Richard Nixon say "I GOTTA GO BUT YOU CAN STAY"
(Nós escutamos Richard Nixon dizer, "EU VOU TER QUE IR MAS VOCÊS PODEM FICAR")*

Ainda há mais sobre a Guerra do Vietnã: 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 que conseguiram voltar vivos para casa:

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 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.⁹⁸

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 Bernie. Mas a “culpa” disso acontecer foi de Elton: ao receber a letra, o cantor eliminou sua última estrofe, pois achou que deixaria a canção “muito longa”. Tal opção acabou por abrir espaços para interpretações que fugiam à intenção original do autor. Nesta, Daniel voltaria do Vietnã, cego, e ao chegar de volta aos Estados Unidos se sentiria perturbado com toda a algazarra em torno de seu sofrimento, já que nenhuma condecoração recebida por ele o

⁹⁷ Idem, *ibidem*.

⁹⁸ 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.).

faria enxergar novamente. Para ele, o único local de paz seria a Espanha, país no qual ele passaria a residir:

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 bee (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 esteve lá por tantas vezes)
Lord I miss Daniel, oh I miss him so much (Senhor, eu perdi Daniel, oh eu o perdi de vez)

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 ainda 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)
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 em um violão acústico, tendo como suporte técnico o sintetizador. Como uma daquelas canções que se canta em acampamentos para vários amigos reunidos, *Daniel* parece acompanhar o sentimento de dor e perda daqueles que foram até o Extremo Oriente lutar por ideais políticos e voltaram para casa mutilados. De arranjos simples, a canção parece ter a fórmula da indústria cultural: lenta, curta e de fácil assimilação. Porém, a ambigüidade de sua letra faz com que os autores Elton John / Bernie Taupin “morram”. A partir do momento que um determinado texto cai em mãos do público, ele deixa de ser de “autenticidade” de seu autor e passa a ser de nova “autoria” de todos que o lêem. Na poética, essa relação vai ainda mais além, dada a subjetividade das frases ali imbuídas e da temática em questão: as palavras “deixam de existir” enquanto si e passam a ganhar nova roupagem a partir do momento que cada indivíduo as lê ou as ouve, pois

um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas nas outras em diálogo, em paródia, em contestação [já que] (...) a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino já não pode ser pessoal (...) o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor⁹⁹.

⁹⁹ BARTHES, Roland. “A Morte do Autor”. In: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004: 64.

Acompanhando o ritmo das baladas “românticas” que possuem algumas conotações políticas, poderíamos citar *Nikita* e *Cry to Heaven*, do álbum *Ice On Fire*, de 1985. A primeira, muito famosa até hoje, é voltada ao público da então Alemanha Ocidental. A narrativa conta a história de um jovem daquele país que se apaixona por sua cara-metade comunista: uma bela moça soldado chamada Nikita, da Alemanha Oriental. O moço faz de tudo para tentar atravessar a fronteira do Muro de Berlim só para ver a amada e nem sempre é bem sucedido, por causa da rígida vigilância dos soldados e do número limitado de vezes que a travessia podia ser feita. Ele ainda lamenta as suas diferenças políticas que rotineiramente os impediam de se encontrar:

Hey Nikita is it cold? (Ei Nikita está fazendo frio?)
In your little corner of the world (No seu cantinho do mundo)
You could roll around the globe (Você poderia destilar pelo mundo)
And never find a warmer soul to know (E nunca encontrar uma alma mais calorosa para conhecer)

Oh I saw you by the wall (Oh eu vi você ao lado do muro)
Ten of your tin soldiers in a row (Dez de seus soldados de lata em uma fileira)
With eyes that looked like ice on fire (Com olhos que pareciam gelo sobre o fogo)
The human heart a captive in the snow (O coração humano um cativo na neve)

Oh Nikita You will never know anything about my home (Oh Nikita você nunca vai saber nada sobre meu lar)
I'll never know how good it feels to hold you (Eu nunca vou saber como é abraçar você)

Nikita I need you so (Nikita eu preciso tanto de você)
Oh Nikita is the other side of any given line in time
(Oh Nikita é o inverso de qualquer fronteira dada no tempo)
Counting ten tin soldiers in a row (Contando dez soldados de lata em uma fileira)
Oh no, Nikita you'll never know (Oh não, Nikita você nunca vai saber)

Do you ever dream of me (Você alguma vez sonha comigo)
Do you ever see the letters that I write (Você alguma vez vê as cartas que eu escrevo)
When you look up through the wire (Quando você olha pela brecha do arame)
Nikita do you count the stars at night? (Nikita você conta as estrelas à noite?)

And if there comes a time (E se esse tempo vier)
Guns and gates no longer hold you in (Armas e portões não vão mais te prender)
And if you're free to make a choice (E se você estiver livre para fazer uma escolha)
Just look towards the west and find a friend (Olhe na direção do Ocidente e encontre um amigo)

A letra, além de melancólica, é uma espécie de “promoção dos costumes ocidentais”, livres e democráticos em contraste com as imposições ditatoriais de um regime comunista. Taupin tenta profetizar um tempo onde nem mais “armas e porões” irão impedi-los de concretizarem seu sentimento. A personagem Nikita simboliza a vontade que várias pessoas das duas Berlins e das duas Alemanhas tinham de se verem e não podiam. Bem,

coincidência ou não, quatro anos depois o Muro de Berlim foi derrubado e os regimes comunistas começavam a entrar em crise. Com mais dois anos, a União Soviética deixaria de existir enquanto país unificado.

A melodia da canção é suave, sugere a neve caindo lentamente (graças aos sons emitidos por *sintetizadores*) e a voz barítono de Elton é cantada como em muitas músicas de *Tin Pan Alley*: a lamentação de um homem apaixonado clamando pelos braços de sua amada como em uma angústia constante. Talvez por todos esses fatores e pelo contexto da época, esta foi a canção estrangeira mais vendida daquele 1985 na Alemanha Ocidental.

Já *Cry To Heaven* apresenta uma visão apocalíptica das conseqüências de uma guerra. O ano de 85 parecia muito perigoso, já que o presidente norte-americano Ronald Reagan tinha reativado a *política da intimidação* e alimentado ainda mais o incentivo da corrida armamentista e nuclear entre Estados Unidos e União Soviética. Havia um temor, principalmente na Europa, de uma nova guerra mundial de proporções nucleares aterrorizasse o planeta¹⁰⁰. Bernie apenas sintetizou esse sentimento em sua letra:

I found a black beret on the street today (Eu encontrei uma boina preta na rua hoje)
It was lying in the gutter all torn (Ela estava caída na sarjeta toda torcida)
There's a white flag flying on a tall building (Havia uma bandeira branca tremulando num prédio alto)
But the kids just watch the storm (Mas as crianças só olham a tempestade)

Their dirty faces pressed on the windows (Suas caras sujas pressionadas nas janelas)
Shattered glass before their eyes (Vidros estilhaçados diante de seus olhos)
There's a mad dog barking in a burned out subway (Há um cão latindo numa estação de metrô arruinada)
Where the sniper sleeps at night (Onde os franco-atiradores dormem de noite)

No birthday songs to sing again (Nenhuma canção de aniversário para cantar de novo)
Just bricks and stones to give them (Apenas tijolos e pedras para dar a eles)
Wrap them up in your father's flags (Embrulhe-os na bandeira de seu pai)
And let them cry to heaven (E deixe-os clamar aos cues)

There are many graves by a cold lake (Existem muitas covas perto de um lago frio)
As the beds were when your babies are born (Como estavam as camas quando seus bebês nasceram)
And your rag doll sits with a permanent grin
(E a sua boneca de pano fica sentada com um sorriso permanente)
But the kids just watch the storm (Mas as crianças só olham a tempestade)

I saw a black cat tease a white mouse (Eu vi um gato preto provocando um rato branco)
Until he killed it with his claws (Até matá-lo com suas garras)
Seems a lot of countries do the same thing (Parece que um monte de países faz a mesma coisa)
Before they go to war (Antes de irem à guerra)

¹⁰⁰ HOBBSAWM, Eric. "Guerra Fria". In: *Era dos Extremos: o breve século XX (1914 – 1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995: 223 – 252.

A melodia da canção é bastante triste. Acompanha o sentimento de agonia do narrador em olhar para todo o desespero causado pela destruição e não poder fazer nada para mudar aquilo. A sua base melódica é o piano, acompanhado por baixo, guitarra e bateria tocados bem devagar. Um grande contraste da canção é que a interpretação vocal de Elton é quem exprime sentimentos de “raiva” e lamentação ao invés destes estarem expressos na melodia. Pelo fato de não mais haver “canções de aniversário para se cantar”, a última estrofe é cantada com uma voz mais alta que a melodia, como se fosse um discurso em praça pública alertando o ouvinte do “perigo” bélico eminente do mundo bipolar.

O próprio Elton John esteve envolvido nessa bipolarização. No ano de 1977 ele tinha decidido deixar de fazer shows ao vivo por “tempo indeterminado”. Este tempo durou apenas um ano e meio e em 79 ele já estava de volta à ativa. Em seu roteiro nessa turnê, o cantor resolveu incluir países que nunca havia ido para tocar como a Irlanda, a Irlanda do Norte e a Espanha. Mais houve uma ousadia maior: a inserção de Israel e União Soviética no roteiro de viagens parecia um desafio tremendo se considerarmos o contexto político dos dois países na época. Nenhum cantor de rock havia tentado. Nem Elton achava isso possível. Mas o empresário dele na época, John Reid, insistiu para que os dois países recebessem o cantor em seus territórios e fez os contatos necessários para que tudo pudesse acontecer.

Em Israel as coisas não foram tão difíceis e logo tudo foi acertado. Mas com os soviéticos não foi fácil: em 17 de abril daquele ano, um representante chamado Vladimir Khokonna foi enviado à Oxford, na Inglaterra, para ver as apresentações do cantor e avaliá-las. Ele gostou do que viu e prometeu a Reid que, se nada fosse mudado, Elton John se apresentaria na Rússia sem maiores problemas. Dias depois, Reid receberia a notícia de que o cantor iria se apresentar no país com as seguintes condições: Elton iria se limitar a tocar apenas nas cidades de Leningrado e Moscou; ele estava proibido de chutar o banquinho do piano ao tocar sua música *Bennie And The Jets* e sequer poderia dedilhar as notas da canção *Back In The USSR*, dos Beatles. As exigências foram atendidas, mas o cantor esperava receber uma negativa a qualquer momento. A confirmação veio e o cantor se tornou o

primeiro músico de rock ocidental (“capitalista”) a tocar na antiga União Soviética, passando de 21 a 28 de Maio, fazendo quatro shows em cada cidade.¹⁰¹

A ida de Elton àquele país nos remete a duas coisas:

a) primeiro, em um aspecto *cultural*, isso mostra o quanto os regimes totalitários comunistas estavam enfraquecidos em suas tentativas de barrar a entrada da “cultura ocidental” e o quanto os produtos culturais não conhecem barreiras políticas e fronteiras definidas. Jim Callagher, do jornal *Chicago Sun Times*, disse em 79 que

se você conseguiu viajar, ir à Ucrânia, nos táxis ou nos hotéis, você ouviu rádios ligados, nas estações polonesas, tocando rock. Leningrado também é próxima do Ocidente, acho que as pessoas lá ouvem muito rock nas estações ocidentais. Mas aonde você vai, as pessoas conhecem, elas não precisam mais comprar os discos no mercado negro. Os soldados que vão servir na Alemanha Oriental gravam muitos cassetes. E os trazem de volta e copiam para os amigos. Eles não têm equipamento de gravação para conectar, então juntam dois gravadores e você ouvirá uma fita que já foi gravada 15, 16 vezes.¹⁰²

b) segundo, em um aspecto *intelectual*. A declaração de Callagher serve para fazer os historiadores e intelectuais que trabalham com a idéia de mundo bipolarizado pela Guerra Fria repensarem seus conceitos. A diversidade e a mobilidade da cultura não vêm nos aspectos político-econômicos um determinante para que estas possam fluir. Mesmo os russos (e todas as etnias da URSS), “controlados” pelo regime comunista, tinham vontade de conhecer (e conheciam) algo que lhes parecia agradável: o rock. E Elton John representou uma possibilidade a mais nesse contato, pois sua ida abriu maiores perspectivas para outros artistas fazerem o mesmo. Meses depois, o cantor de *blues* B.B. King também iria se apresentar no país. Mas só a título de informação: Elton cumpriu as exigências diplomáticas e não chutou o banquinho do piano em nenhum momento; mas, no último show, em Moscou, prestes a ir embora, a última música que ele tocou foi *Back In The USSR...*

Mas nem só da vida livre, do amor e do plano político se percebe a “contracultura” e a fuga de tendências em uma obra. Diz Valéria Santana que o gesto “contracultural” do

¹⁰¹ MACLAUHLAN, Paul. “1979”. In: *Cornflakes & Classics: a musical history of Elton John*. V. 4,2; Maio / 2005. Disponível em: <http://www.whizzo.ca/elton/ej1979.html>. Acesso em: 21 / 12 / 2007.

¹⁰² LA FRENAIS, Ian & MCKEOWN, Allan. *To Russia... With Elton*. Londres: Dick Clement & Ian La Frenais, 1979. Jack Gill for Black Lion Films. Cooperdisc. Brasil, 2005. 1 disco de vídeo digital (DVD) (73 min.).

Glam/Glitter rock é bem visível em suas conotações artísticas bissexuais. A crítica às relações dicotômicas de gênero ou aos papéis bem definidos socialmente para o homem e a mulher era bastante presente nas obras dos músicos que se interessavam pelo estilo. Percebe-se isso em muitas canções de Elton John: no álbum *Goodbye Yellow Brick Road*, de 1973, por exemplo, *All The Girls Love Alice* narra a história de uma colegial lésbica morta por colegas que não aceitam sua preferência sexual. A canção é tão prospectiva que nos faz pensar quantas e quantas “Alices” são mortas todos os dias nos subúrbios das metrópoles e demais localidades urbanas apenas por não serem aceitas como tal. Trágica, a música surgiu na mesma época da primeira marcha do “Orgulho Gay” da cidade de Nova York, naquele ano, e contribuiu para mostrar como a homossexualidade não é apenas masculina, como a maioria pensa(va):

Raised to be a lady by the golden rule (Criada para ser um dama regida pela moralidade)
Alice was the spawn of a public school (Alice era cria de uma escola pública)
 (...)

Reality it seems was just a dream (A realidade parecia ser apenas um sonho)
She couldn't get it on with the boys on the scene (Ela não poderia encontrá-la com os garotos da cena)
But what do you expect from a chick who's just sixteen
(Mas o que você espera de uma mocinha de dezesseis anos)
And hey, hey, hey, you know what I mean (E, ei, ei, ei, você sabe o que quero dizer)

All the young girls love Alice (Todas as garotas adoram Alice)
Tender young Alice they say (Peguem a jovem Alice eles dizem)
Come over and see me (Venha aqui e me veja)
Come over and please me (Venha aqui e me dê prazer)
Alice it's my turn today (Alice é a minha desforra de hoje)
 (...)

Poor little darling with a chip out of her heart (Pobre garotinha com uma desolação no coração)
It's like acting in a movie when you got the wrong part
(É como atuar em um filme quando você faz a parte errada)
Getting your kicks in another girl's bed (Reclamando da parceira na cama de outra garota)
And it was only last Tuesday they found you in the subway dead
(E isto foi na última quinta-feira, eles te encontraram morta num metrô)

And who could you call your friends down in Soho (E quem poderia avisar a seus amigos em Soho)
One or two middle-aged dykes in a Go-Go (Uma ou duas sapatões de meia idade em uma discoteca)
And what do you expect from a sixteen year old yo-yo
(E o que você espera de uma garota de dezesseis anos seu tolo)
And hey, hey, hey, oh don't you know (E, ei, ei, ei, oh você não sabe)

Sua melodia é frenética. As influências do *hard rock* trazem pesadas batidas e várias distorções de guitarra, principalmente na parte final da canção. Ao mesmo tempo, Elton

canta o refrão de maneira bem lenta, dando uma idéia de que há duas mulheres transando vaga e inocentemente. A partir do verso “eles te encontraram morta num metrô”, a canção acelera progressivamente e, ao fundo da melodia, vários sons de sirene são ligados sugerindo que as autoridades estão chegando...

Já em uma canção de autoria apenas de Elton John (letra e melodia), *Flintstone Boy*, um *B-side* no ano de 1978, há uma narrativa sobre um “garoto robusto” (Jo Jo) que já está de bem com Joey, um garoto sensível que tem de se proteger dos comentários da sociedade e do próprio amante que socialmente não aceita sua relação homossexual, mas que continua a mantê-la secretamente:

Please don't talk about the flintstone boy (Por favor não fale do garoto robusto)

He's alright with me (Ele está de bem comigo)

(...)

Please don't talk about the flintstone boy (Por favor não fale do garoto robusto)

Don't you worry, he's alright with me, oh yeah, oh yeah (Não se preocupe, ele está de bem comigo, oh é)

(...)

Well Joey had a lover (Bem, Joey tinha um amante)

But he had to run for cover (Mas ele teve que correr para se proteger)

When someone told a lie (Quando alguém lhe contou uma mentira)

Jo Jo his lover, he'd been cheating on him (Jo Jo seu amante, ele tem o traído)

Shouldn't he know why (Ele não sabia o porquê)

Joey had a lover (Joey tinha um amante)

But he had to run for cover (Mas ele teve que correr para se proteger)

When someone let him down (Quando alguém o humilhou)

Jo Jo his lover, he'd been cheating on him (Jo Jo seu amante, ele tem o traído)

He'd been messing around (Ele tem feito asneiras por aí)

A canção tem um forte apelo comercial apesar de não figurar entre as mais conhecidas do cantor. Ela possui um repetitivo refrão “grudento”, no qual o verso “por favor não fale do garoto robusto” é cantado mais de quinze vezes ao longo da música. Uma levada *pop* suave, mas que possui uma temática pouco convencional na rica indústria cultural: um relacionamento homossexual. Uma das intenções de Elton era o de mostrar que as afetividades dessas relações também passam por problemas de caráter sentimental. Apesar do forte preconceito social existente, já que Joey “teve que correr para se proteger”, os homossexuais mantêm relações amorosas não apenas no que diz respeito à prática sexual. Também amam, sofrem e não gostam que seus parceiros os traiam, como Jo Jo que “tem feito asneiras por aí”.

Vinte anos depois, em 1998, aconteceria um assassinato na cidade de Fort Collins, no estado norte-americano do Colorado. Um jovem homossexual de 21 anos chamado Matthew Shepard, universitário de Wyoming, seria tragicamente assassinado por dois rapazes movidos por um forte sentimento *anti-gay*. Esses jovens são Russell Henderson e Aaron McKinney.¹⁰³

O crime teve início pouco depois da meia-noite de 7 de Outubro. Os dois assassinos, que já tinham planejado tudo, se fizeram passar por homossexuais e seduziram Shepard a sair para um encontro. Nesse momento, os três estavam em um bar na parte central da cidade. Depois de alguma conversa, Henderson e McKinney convidaram a vítima para passearem de carro, dar uma volta pela cidade, beberem um pouco mais e depois encontrarem um local para “ter uma noite de prazer”. Shepard teria sugerido a eles que fossem para a sua casa, mas os assassinos deram a desculpa de que eles não achavam a idéia confortável e que teriam um lugar mais “tranquilo” onde passar a noite.

Daí que a dupla levou a vítima para uma zona rural e remota de Laramie, próxima a Fort Collins. Ao chegarem ao local, eles roubaram tudo o que Shepard tinha, deram-lhe várias coronhadas (mas ao que parece não atiraram), torturaram-lhe e amarraram-lhe com uma corda a uma cerca de madeira, abandonando-o para morrer. Ao que consta, dezoito horas depois, um ciclista ia passando pelo local e viu um “objeto” amarrado à cerca. De início ele ficou sem saber bem do que se tratava; logo depois, ao chegar mais perto, pensou que era um espantalho; ao se aproximar da vítima, o ciclista viu que se tratava de uma pessoa e tratou de pedir ajuda: Shepard ainda estava vivo, só que em estado de coma.

Levado a um hospital, respirando com ajuda de aparelhos, com traumatismo craniano. O jovem nunca mais recuperaria a consciência e, devido a uma fratura entre a nuca e a orelha esquerda, o rapaz morreria lá mesmo no dia 12 de Outubro.

A morte de Shepard iria ocasionar duas reações, contrárias entre si, na sociedade norte-americana: i) uma *favorável*: depois do assassinato, a justiça de Wyoming, assim como o senado federal, iria atentar para a criação de um parágrafo de lei que reunisse abusos contra homossexuais como um dos tipos de “crime de ódio” no país. Além de agressões e insultos a negros, mulheres, deficientes e demais minorias serem considerados

¹⁰³ WIKIPEDIA, the free encyclopedia. “Matthew Shepard”. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Matthew_Shepard. Acesso em: 05 / 02 / 2008.

crimes, os abusos cometidos contra homossexuais iriam estar reunidos na mesma lógica judicial. Porém, como o acontecimento se deu no final do governo de Bill Clinton, por motivos burocráticos, a proposta não pôde ser votada e passou para a responsabilidade da administração de George W. Bush. Conservador, o atual presidente norte-americano não permitiu que o parágrafo de lei fosse aprovado e a condição acima citada ainda não foi oficializada a nível federal nos Estados Unidos. Entretanto, como cada estado do país tem suas leis próprias, em Wyoming se esperava que os homossexuais já tivessem esse direito garantido, mas nada foi modificado.

ii) uma *adversa*: a Igreja Batista de Westboro, na cidade do Kansas, após o julgamento não favorável aos assassinos, justificando seu sentimento *anti-gay*, começou a publicar cartazes com dizeres do tipo "Matt Shepard rots in Hell" (Matt Shepard apodrece no Inferno) e "God Hates Fags" (Deus Odeia Homossexuais). Nas cidades de Cheyenne e Casper (cidade onde Shepard nasceu), o governo de Wyoming autorizou que uma placa de bronze fosse construída e publicada com uma imagem do jovem e os seguintes dizeres: "Mathew Shepard, Entered Hell October 12, 1998, in Defiance of God's Warning: 'Thou shalt not lie with mankind as with womankind; it is abomination'" ("Mathew Shepard foi para o Inferno em 12 de Outubro de 1998 por desafiar o aviso de Deus: 'Tu não deves negar tua masculinidade ou tua feminilidade; isso é uma abominação'").¹⁰⁴

Em 2001, Elton John lançou o álbum *Songs From The West Coast*. Nele há uma canção chamada *American Triangle* que narra a história de Shepard, a partir da ótica do ciclista que o viu amarrado à cerca, e critica as reações adversas da parte conservadora da sociedade norte-americana:

Seen him playing in his backyard (Vê-lo brincando nos fundos de sua casa)
Young boy just starting out (Um jovem garoto começando a vida)
So much history in this landscape (Tanta história nesta paisagem)
So much confusion, so much doubt (Tanta confusão, tanta dúvida)

Been there drinking on that front porch (Estive lá bebendo na varanda da entrada)
Angry kids, mean and dumb (Crianças raivosas, desprezíveis e estúpidas)
Looks like a painting, that blue skyline (Parece uma pintura, aquele horizonte azul)
"God hates fags" where we come from ("Deus odeia homossexuais" lá de onde viemos)

'Western skies' don't make it right ('Os céus do oeste' não tornam isto certo)
'Home of the brave' don't make no sense ('O Lar dos corajosos' não faz sentido)

¹⁰⁴ Idem, ibidem.

I've seen a scarecrow wrapped in wire (Vi um espantalho enrolado em arame farpado)
Left to die on a high ridge fence (Abandonado pra morrer numa cerca alta de madeira)
It's a cold, cold wind (É um vento frio, gelado)
It's a cold, cold wind (É um vento frio, gelado)
It's a cold wind blowing, Wyoming (Tem um vento frio soprando, Wyoming)

See two coyotes run down a deer (Vi dois coiotes abaterem um veado)
Hate what we don't understand (Odiamos aquilo que não compreendemos)
You pioneers give us your children (Vocês pioneiros, dêem-nos suas crianças)
But it's your blood that stains their hands (Mas é o seu sangue que mancha as mãos deles)

Somewhere that road forks up ahead (Em algum lugar aquela estrada se bifurca lá na frente)
To ignorance and innocence (Para a ignorância e para a inocência)
Three lives drift on different winds (Três vidas à deriva em ventos diferentes)
Two lives ruined, one life spent (Duas vidas arruinadas, uma vida perdida)

A melodia composta por Elton corresponde ao que Bernie sugeriu: grande tristeza e lamentação por vivermos em sociedades cristianizadas que não permitem o convívio com a diferença. Lenta, a performance do cantor parece entristecida e cansada de tantos acontecimentos incompreensíveis. Uma balada tocada em piano, violão acústico, baixo e bateria com fortes influências *country*. Uma ironia, já que este é o “estilo característico” do “lar dos corajosos”, os bravos vaqueiros que vivem de seu mundo heterossexualizado. O machismo, o preconceito religioso e a incompreensão social levam ao triste resultado de “duas vidas arruinadas” e “uma perdida”.

Mais descontraída é a canção *They Call Her The Cat*, do álbum *Peachtree Road*, lançada em 2004. Sua letra fala de um jovem homossexual de nome Billy que produziu seu corpo e preparou culturalmente as pessoas ao seu redor para aceitarem sua cirurgia de troca de sexos. Audaciosa, inclusive no palavreado, a canção busca dar visibilidade a um tema pouco comentado no cotidiano e na música popular: a transexualidade.

She threw back that shiny hair (Ela jogou para trás aquele cabelo brilhoso)
Like the mane on a Delta queen (Como a crina do navio Delta queen)
 (...)
She was just plain mister once (Ela já foi bem simples meu senhor)
Got herself fixed up real good (Se tratou e ficou realmente boa)
Just a little boy lost in the land of the free (Só mais um garoto perdido na terra da liberdade)
A wiggle and a walk away from womanhood (Uma rebolada e um passeio para longe do mundo feminino)

Now they call her the cat (Agora eles a chamam de gata)
And that's a stone fact (E este é um fato concreto)
They took a little of this (Pegaram um pouco disto)
She got a little of that (Ela pegou um pouco daquilo)
Now Billy got a kitty (Agora Billy tem uma xaninha)
He got something to scratch (Ele tinha algo para coçar)

So they call her, yeah they call her the cat (Então eles a chamam, é eles a chamam de gata)

She just does that double act (Ela só faz aquele jogo duplo)

She got Bobs and Joan down pat (Ela tem carícias para Bobs e Joan)

She got hips like Mick, she's a Rolling Stone (Ela tem quadric como Mick, ela é uma Rolling Stone)

Never seen a woman shake like that (Nunca vi uma mulher se sacudir daquele jeito)

(...)

Dotada de uma melodia bastante dançante, misturando *slide rock* com *country-and-western*, a canção foi criada com a intenção de divertir, nos termos do Glam/Glitter. Composta para ser a única rápida e agitada ritmicamente do álbum em que foi lançada, ela está envolta de uma crítica social bastante implícita, quase invisível: ao mesmo tempo em que tem uma letra falando da operação de mudança de sexo de um travesti e do jeito sensual que o mesmo possui, há uma melodia baseada em dois subgêneros musicais construídos historicamente com a imagem masculina. Rock e country são comumente identificados e confundidos com suas personagens estereotipadas: o rocker e o cowboy, sempre heterossexuais, mulherengos e viris. Bernie e Elton mostram um outro lado da moeda dessas identidades, ao dizerem que a travesti “tem quadris como Mick e é uma Rolling Stone”, que ela oferece carícias para ambos os sexos (“para Bobs e Joan”) e dança um tipo de música tradicionalmente tocado e cantado por cowboys.

Por falar em cowboys e “música do campo”, podemos mostrar e analisar outro tipo de temática bastante recorrente na obra do cantor: a vida campestre e a relação entre cidade e campo.

Conexões Country

Tema bastante presente na obra de Elton John, os sentimentos expressos em relação aos contrastes das vidas campestre e urbana parecem *fluir* como brisas tanto nas letras como nas melodias de vários de seus álbuns. Devido à infância e parte da adolescência de Bernie Taupin em uma fazenda, muitas de seus poemas receberam um tom *country*, assim como as melodias de Elton. Isso é mais bem visto nos álbuns *Tumbleweed Connection*, *Honky Château*, *Goodbye Yellow Brick Road* e *Songs From The West Coast*, mas por toda a carreira há uma ou outra canção que lembre, exalte, critique ou comente a vida no campo, as práticas humanas oriundas desse lugar histórico e suas diferenças com o urbano. Há,

assim, uma busca por valorizar tradições norte-americanas: odes ao velho oeste, ao *country-and-western* e à vida rural.

Tumbleweed Connection foi o primeiro dos álbuns do cantor a dar atenção especial à temática. Não obstante, foi um disco elaborado com dois propósitos definidos: apresentar ao público a admiração musical de Elton pelo grupo *The Band* (que acompanhou Bob Dylan por muitos anos) ao caminhar pelo R&B, folk-rock e blues, além de ter o disco *Music From The Big Pink* como principal suporte melódico; mostrar quais as impressões que Bernie tinha do Velho Oeste norte-americano, ficando explícita a exaltação aos tradicionais modos de vida rural, como também se mostra evidente as críticas que podem ser decorridas àquele tipo de cultura. Há um outro detalhe do disco: apesar de não fazer nenhuma referência explícita, se prestarmos atenção, veremos que a época retratada no álbum é a da Guerra Civil norte-americana, no século XIX. As temáticas de algumas canções estão muito próximas a este acontecimento: “voluntários da Confederação dos Estados do Sul (*My Father’s Gun*), luxuriosas garotas do campo (*Amoreena*) e procurados homens fora-da-lei (*Ballad of A Well-Known Gun*)”.¹⁰⁵ Tal leitura da cultura do Velho Oeste justifica a afirmativa da revista *Mojo*, em 2006, que o álbum faz parte da *Americana* (uma série de literaturas, histórias e etnografias que se referem à cultura tradicional norte-americana).

Uma canção daquele álbum, de nome *Country Comfort*, mostra a idéia de como o campo é sereno, de como seria bom viver em sua atmosfera bucólica:

(...)

And it's good old country comfort in my bones (E este é o bom conforto do campo deslizando em meus ossos)
Just the sweetest sound my ears have ever known (Só o som mais doce que meus ouvidos já conheceram)
Just an old-fashioned feeling fully-grown (Só um sentimento amadurecido e fora de moda)
Country comfort's in a truck that's going home (O conforto do campo está em um trem que vai para casa)
 (...)

Sua melodia parece acompanhar a linha do sentimento campestre de Taupin. Violinos, gaitas e bandolins são tocados lenta e nostalgicamente de modo a lembrar um

¹⁰⁵ MOJO Magazine. October 2006. In: MACLAUCHLAN, Paul. “2006”. In: *Cornflakes & Classics: a musical history of Elton John*. V. 4,2; Maio / 2005. Disponível em: <http://www.whizzo.ca/elton/ej2006.html>. Acesso em: 21 / 12 / 2007.

estilo rural de vida. Entretanto, como diria o historiador Raymond Williams¹⁰⁶, 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”. Ele afirma 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. Bernie Taupin, na época um rapaz de quase vinte anos, e pouco tempo de vida urbana, via no campo um escape para as mazelas e exigências urbanas (aparentemente maiores, mais avançadas e rápidas do que as campesinas).

Já em 1972, na canção *Honky Cat* do álbum *Honky Château*, os sentimentos bucólicos e antibucólicos de Taupin parecem se comunicar, transfigurando-se e confundindo-se em discursos que parecem paradoxos. As vontades pessoais da pessoa que saiu do conforto campestre e foi conhecer o fervor urbano oscilam entre o desejo de voltar para casa (no campo) e a curiosidade de permanecer na cidade e desvendar os mistérios provindos da modernidade. Há também certa desilusão do “caipira” para com os avanços tecnológicos e o lamento da gradativa perda das tradições:

When I look back boy I must have been green (Quando eu olho para trás garoto eu devo ter ficado verde)
Bopping in the country, fishing in a stream (Dançando Bop no campo, pescando na correnteza do rio)
Looking for an answer trying to find a sign (Procurando por uma resposta, tentando encontrar um sinal)
Until I saw your city lights honey I was blind (Até eu ver as luzes de sua cidade, querida eu estava cego)

They said get back honky cat (Eles disseram volta para lá cara branco)
Better get back to the woods (Melhor voltar para o mato)
Well I quit those days and my redneck ways (Bem, eu esqueci desses dias e dos meus modos caipiras)
And oh the change is gonna do me good (E oh a mudança irá me fazer bem)

You better get back honky cat (É melhor você voltar cara branco)
Living in the city ain't where it's at (Viver na cidade não é lá essas coisas)
It's like trying to find gold in a silver mine (É como tentar achar ouro numa mina de prata)
It's like trying to drink whisky from a bottle of wine (É como tentar beber uísque de uma garrafa de vinho)

(...)

They said stay at home boy, you gotta tend the farm
(Eles dizem fique em casa garoto, você vai cuidar da fazenda)
Living in the city boy, is going to break your heart (Vivendo na cidade garoto, você vai quebrar seu coração)
But how can you stay, when your heart says no (Mas como você pode ficar, quando seu coração diz que não)
How can you stop when your feet say go (Como você pode parar quando seus pés dizem para você ir)

¹⁰⁶ WILLIAMS, Raymond. “Campo e Cidade”. In: *O Campo e a Cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989: 11 – 20.

A canção tem uma melodia com grandes influências jazzísticas. É muito similar àquelas músicas de *saloon* do Velho Oeste nas quais o pianista conduz e domina os andamentos dos acordes e dos compassos musicais. Há uma presença muito forte de saxofones e, como “manda” a tradição dos *saloons*, nada da presença de guitarras. A idéia era a de criar um ambiente musical rústico, de modo a reproduzir um lugar-comum: o da cidade pacata, controlada por um xerife, habitada por homens rurais e trabalhadores que percebem a ilusão de se viver na cidade e a evitam. O campo seria, então, um refúgio que oferece “a abundância espontânea da natureza”.¹⁰⁷

Em 1976, depois de vários problemas de caráter pessoal, dentre eles uma separação, Bernie faz uma leitura bastante crítica acerca da vida no campo. Talvez ele já estivesse mais acostumado aos hábitos de caráter mais “urbano”, menos interessado no “atraso” das pequenas cidades. Em *One Horse Town*, do álbum *Blue Moves*, o letrista modifica aquele discurso de enaltecimento à vida rural dos anos anteriores e mostra como é “um inferno” viver num lugar onde “o progresso não chegou”:

Saw a Cadillac for the first time yesterday (Vi um Cadillac pela primeira vez ontem)
I'd always seen horses, buggies, bales of hay
(Eu sempre tinha visto cavalo, insetos, montes de feno)
'Cause progress here don't move with modern times
(Porque o progresso aqui não mudou nos tempos modernos)
There's nothing to steal (Não há nada a roubar)
So there's not a great deal of crime (Então não há um grande número de criminalidade)

It sure is hell living in a one horse town (É com certeza um inferno viver em uma cidade rural)
There's half a mile of Alabama mud bed ground
(Há meia milha de Alabama em uma estrada de barro)
Nothing much doing of an afternoon (Não muito o que fazer de noite)
Unless you're sitting in a rocking chair just picking a tune
(Ao menos que você sente em uma cadeira para tocar rock dedilhando uma melodia)

(...)

'Cause it's no dice living in a one horse town
(Pois absolutamente não dá para viver em uma cidade rural)
Laid back, as my old coon hound (Ferrado, como meu velho cão de caça)
And I just can't wait to get out of this one horse town
(E eu não posso esperar para sair dessa cidade rural)
There's nothing to steal 'cause there's simply nothing much around
(Não há nada a roubar simplesmente porque não há nada por aqui)

¹⁰⁷ WILLIAMS, Raymond. “Bucólico e Antibucólico”. In: *O Campo e a Cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989: 11 – 20.

A idéia da falta de comunicação, da morosidade, e da calmaria em um lugar como uma cidade rural passa a constranger o sujeito que entra em contato com a diversidade material da vida urbana. Acompanhada da melodia forte, progressiva e *hard rock* de Elton, esta letra é uma forma que Bernie encontrou de criticar a “lentidão” com que os meios de comunicação e o acesso a vias urbanísticas chegam ao campo: os versos “vi um Cadillac pela primeira vez ontem” e “não muito o que fazer de noite” mostram que o bucólico se tornou antibucólico e vice-versa. As atrações pelo fluxo de vida e pela rotina sempre atarefada da cidade levam um poeta rico, e em um período complicado de sua vida, a negar um sentimento que antes ele vangloriava. Em meados dos anos 70 houve um impulso muito forte no desenvolvimento tecno-industrial no Ocidente “desenvolvido” economicamente, o que faz da canção uma justificativa às tramas das sociedades de consumo norte-americana e inglesa. Elton, um dos problemas do letrista no período, parece criar um rock enérgico para suprir o “vazio” sentimental expresso pelas letras de Bernie.

Mas isso mudaria e, em 1992 por exemplo, na canção *Simple Life*, do álbum *The One*, Taupin volta a dizer que o local apropriado para uma “boa vida” tranqüila é o campo. A abdicação da vida agitada e a paz de espírito parecem circundar os sentimentos do letrista que “não pode negar suas raízes”:

(...)

I can't cut the ties that bind me (Eu não posso cortar as amarras que me prendem)
To horoscopes and fate (A horóscopos e ao fado)

And I won't break and I won't bend (E eu não posso romper e eu não posso evitar)
But someday soon we'll sail away (Mas algum dia não longe nós iremos viajar para longe)
To innocence and the bitter end (Para a inocência e até a morte)

And I won't break and I won't bend (E eu não posso romper e eu não posso evitar)
And with the last breath we ever take (E com o último suspiro que nós dermos)
We're gonna get back to the simple life again (Nó iremos voltar à vida simples novamente)

(...)

A melodia *pop* e “simples” de Elton, junto a uma gaita harmônica “grudenta”, é elaborada para que a mensagem da canção, ao mesmo tempo nostálgica e libertadora, seja digerida facilmente pelo público. A “vida simples” do campo termina sendo o caminho que Bernie encontra de viver em paz consigo mesmo e se consolida como uma maneira de lidar com toda a fama que passou a rodeá-lo a partir do sucesso de sua parceria com Elton John.

Assim, a mensagem passada sugere que o ouvinte encontre na “inocência” da vida simples, em um mundo frenético, sua própria calma interior.

Curiosidade: esta canção também é um “marco” da carreira do cantor. Quando em abril de 1993 seu *single* entrou nas paradas de sucesso, passou-se a considerar Elton John o artista mais presente e com o maior número de anos consecutivos nas listas das músicas mais vendidas no eixo *Estados Unidos – Inglaterra*.¹⁰⁸ O recorde, até então, pertencia a Elvis Presley com 22 anos consecutivos no Top 40 dos dois países. Em 93, Elton amplia o recorde para 23, tendo o mesmo interrompido apenas em 99 quando sua própria marca foi esticada para 30 anos.

Mas curiosidades à parte, acreditamos que pudemos mostrar um pouco de como pode ser escrita uma história cultural de determinado subgênero musical. Para evitar todos os “vícios” (e criar novos?) das abordagens tradicionais é que propomos uma história cultural da arte, da música popular, do rock e do Glam/Glitter, seja ela qual for, a partir de uma história *biográfico-cultural*. Falar de um subgênero inteiro, englobando-o em uma “unidade”, pode nos levar a uma queda nas práticas historiográficas tão rebuscadas neste trabalho. Quando se fala de uma “história do Glam/Glitter”, por exemplo, um pesquisador iria procurar acontecimentos, aspectos, invenções, curiosidades, tramas históricos que possam estar relacionados ao estilo. Mas, ao fazer isso, por limitações humanas, o pesquisador iria se referir apenas àquelas personagens históricas que sua memória pudesse, por ventura, lhe permitir lembrar ou às que ele considerasse “importantes”. Os nomes de bandas e artistas que citamos como componentes do Glam/Glitter, por exemplo, foram aqueles dos quais nos lembramos. Mas há outros que poderiam ter sido citados.

Escrevendo a partir de apenas um artista talvez estejamos mais próximos das novas exigências paradigmáticas de Clio... E estaremos fazendo isso por nos limitarmos a apenas uma personagem histórica.

Ao mesmo tempo, isso não quer dizer que estaremos falando apenas de uma pessoa. Como diria Napolitano, talvez o maior equívoco das abordagens históricas mais “tradicionais” relacionadas à música popular repouse na excessiva priorização da letra pela melodia, da separação entre autoria e sociedade e do contexto histórico distante da obra

¹⁰⁸ MACLAUHLAN, Paul. “1993”. In: *Cornflakes & Classics: a musical history of Elton John*. V. 4,2; Maio / 2005. Disponível em: <http://www.whizzo.ca/elton/ej1993.html>. Acesso em: 21 / 12 / 2007.

artística. Como se arte popular e história estivessem em mundos completamente opostos, convencionou-se que as histórias da arte, da música e do rock fossem escritas *fora* das demais histórias, meras desconhecidas para as algumas áreas das Humanidades.

No capítulo seguinte iremos definir melhor o conceito de história *biográfico-cultural*, mostrando como suas conotações podem ser atribuídas à *persona* do cantor/compositor *Elton John*, sem deixar de criar novos acordes para seus contextos históricos.

ESTROFE III (CAPÍTULO III):

THE CAPTAIN AND THE KID*:

uma história biográfico-cultural do cantor/compositor Elton John

“O que o olho não consegue ver o olho inventa, a verdade foi distorcida. Mas nada mudou e a neblina ainda rola pelo rio Tamisa”.

*Elton John e Bernie Taupin*¹

Parece-nos importante que seja exposto o que vem a ser (e no que se define) uma *história biográfico-cultural*. Invenção nossa por acidente, o conceito é o convite para um belo jantar romântico *parisiense* entre a história da *Escrita de Si*, tal qual pensada por Michel Foucault, e parte da *História Cultural* elaborada por Michel de Certeau. O principal garçom a servi-las tende a obedecer às convicções deste que vos escreve e, vez por outra, irá opinar sobre o melhor prato e o mais bem conservado vinho da noite, como forma de tomar o encontro mais apetitoso. Todavia, este é um jantar romântico que pode não resultar em um relacionamento duradouro, mas que momentaneamente parece ser ideal para satisfazer a exigente e renovada libido de Clio.

Durante o jantar, o casal terá que discutir a relação várias vezes já que, em alguns pontos, suas índoles não convergem. Primeiramente porque, a todo efeito, se trata de uma história biográfica que, apesar de se pretender renovada, não deixa de ter uma *pessoa* como foco principal, condição que já não é do agrado da *história cultural certeuniana* e por muito tempo foi evitada por Michel Foucault.²

* *O Capitão e o Garoto*. Título do álbum de Elton John de 2006. *O Capitão* é Elton John; *o Garoto* é Bernie Taupin (principal letrista do cantor).

¹ JOHN, Elton & TAUPIN, Bernie. “Across The River Thames”. Canção do álbum *The Captain And The Kid*, de 2006.

² Certeau diz que suas análises das práticas cotidianas não foram feitas pensando o social como um todo, mas que nem por isso implicaram em um “regresso aos indivíduos”. Até a publicação de uma comunicação intitulada “O Que é um Autor?”, em 1969, Foucault se via em uma “recusa” do gesto biográfico, por achar que o mesmo não seria necessário para entender as obras de um indivíduo. A partir de então, suas percepções

Da *História Cultural*, o encontro trará consigo algumas lições: o possível relacionamento amoroso poderá florescer (e amadurecer) com a convicção de que não há mais homens *extraordinários* construindo grandes conjunturas sociais, elaborando grandes quadros sócio-históricos, nem transformando a sociedade a partir de grandes feitos. Dessa história se tira a noção de que as práticas cotidianas constituem traços valorosos para esta “arte de elaborar” que é a escrita historiográfica.

Como diria Certeau, as “maneiras de fazer” desencadeiam uma *antidisciplina* própria a cada sujeito que permite a “cada um” utilizar o espaço³ estruturado e instituído pelas lógicas sócio-culturais 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 o alcance de sua plenitude não passa de um plano teórico e metafísico. Na prática, as possibilidades são inúmeras e as ações 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 constantemente das regras e imposições dos poderes e saberes, mas dificilmente iremos poder abandoná-las por completo.

Também há, nesse processo de criatividade cotidiana, uma iniciativa pessoal de “bricolagem” dos aparelhos normativos que, por sua vez, não são capazes de *ditar* como gostariam as relações humanas mais rotineiras que atuam nos âmbitos do público e principalmente do privado. Da mesma forma, os aparelhos normativos como o Estado, as instituições e as regras de conduta ainda são fortes o suficiente para atingir de alguma maneira o cotidiano das pessoas, *ditando-as, castrando-as inclusive*.

Certeau ainda contribuirá para esse relacionamento ao 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,

mudaram um pouco e Foucault escreveu alguns trabalhos na área, sendo talvez o mais importante “A Escrita de Si”, de 1983. Cf. CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: 1. artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994: 351 p.; FOUCAULT, Michel. *O Que é um Autor?*. São Paulo: Vega Passagens, 1992: 160 p.

³ Utilizamos-nos do conceito *certeauniano* de espaço que é entendido como um “lugar praticado” a partir do cruzamento de pessoas que produz reações que orientam e reorientam a “arte de caminhar”. Cf. CERTEAU, Michel de. “Caminhadas Pela Cidade”. In: *A Invenção do Cotidiano: 1. artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994: 169 – 192.

densamente aglomerada como pano inconsútil, uma multidão de heróis quantificados que perdem nomes e rostos tomando-se a linguagem móvel de cálculos e racionalidades que não pertencem a ninguém”.⁴

Pois 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 arduos, 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. A *conveniência* (o modo de burlar e ao mesmo tempo atender às regras sociais) parece, assim, a chave que mantém as pessoas bem agrupadas em sociedade.

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 incoerente* que engloba suas personalidades. Uma pessoa não mantém as mesmas práticas e opiniões o tempo inteiro: elas mudam constantemente de percepção e, de acordo com a necessidade ou as vontades momentâneas, sofrem metamorfoses bastante intensificadas. Uma pessoa pode, por exemplo, gostar de determinada música ou artista e tempos depois não os suportar mais; pode também acreditar em determinada idéia e, por influência de outrem, modificar suas convicções sobre tal idéia de modo parcial ou até mesmo por completo; até pode discursar de uma forma para a sociedade e agir de outra (completamente) diferente. Essas são as pessoas: poços de incoerências e redundâncias que encontram ordens momentâneas em que se firmar.

Nessa *pluralidade incoerente* nós vemos o arco-íris da *História Cultural* ascender no gesto biográfico: pela possibilidade de serem percebidos os vários contrastes e as muitas transformações do comportamento pessoal frente a uma sociabilidade frenética, toma-se plausível a elaboração de uma perspectiva historiográfica que viabilize a construção de determinados tramas sócio-culturais 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

⁴ CERTEAU, Michel de. “Uma Cultura Muito Ordinária”. In: *A Invenção do Cotidiano: 1. artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994: 58.

observarmos determinado contexto (ou momento) histórico. E essa oportunidade não parece bem quista entre muitos historiadores.

Mas o jantar continua e *A Escrita de Si* há de influir suas preocupações para que o possível relacionamento se concretize: a decisão de Michel Foucault em explorar filosoficamente as implicações históricas que o ato de escrever sobre si incita em certas atitudes humanas foi deveras importante para nossa formulação do conceito de *história biográfico-cultural*. Escrever, 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. Para além disso, há “o constrangimento que a presença alheia exerce sobre a ordem da conduta” que também é sentido no ato de escrever, por este ato intervir diretamente “na ordem dos movimentos internos da alma”.⁵

Pois assim mesmo é a “arte de viver”: conciliar uma vida social e uma privada não é um exercício tão fácil, pelo motivo da presença alheia incitar certa necessidade de um *adestramento* de si mesmo. Uma vida social é uma eterna invasão de privacidade. 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. Um grande exemplo desses impulsos de curiosidade pode ser identificado no destaque que a indústria do entretenimento dá às revistas e periódicos (*paparazzi*) que se atêm exclusivamente à vida de pessoas famosas, buscando relatar relacionamentos, graus de sucesso, medição de fortunas, estilos de roupa, escândalos, etc. Tais periódicos são mais popularmente conhecidos por “revistas de fofoca” ou “fuxico”.

Já a forma como cada pessoa responde ao exercício da vida social, com mais ou menos adestramento, 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.

⁵ FOUCAULT, Michel. “A Escrita de Si”. In: *O Que é um Autor?*. São Paulo: Vega Passagens, 1992: 131.

Dai que podemos dizer que certa postura moral nos é rotineiramente exigida e o ato da escrita é considerada uma forma bastante atenuante de escape dessa condição. 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. Mostrando-se aos mais variados tipos de recepção, pondo suas concepções íntimas ao desvelo dos mais exigentes. Mas, ainda sim, não se pode escapar definitivamente das normas de conduta: nem tudo que se quer pode ou deve ser escrito. Em algumas sociedades e épocas escrever e dizer o que bem se entende é um exercício arriscado e, por vezes, não aconselhável. O poeta francês Charles Baudelaire, por exemplo, em meados do século XIX, foi condenado a pagar 300 francos de multa e teve alguns de seus poemas considerados como “imorais” e “ofensivos” à boa conduta, parte deles de sua obra *As Flores do Mal*, além desses terem sido proibidos de circulação pública.⁶

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.⁷

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 adirmos 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 que se pretende peculiar, inovador e, assim, pessoal.

⁶ BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. São Paulo: Editora Martin Claire, 2003: 191 p.

⁷ FOUCAULT, Michel. Op. Cit.: 141.

No nosso caso específico, estamos tratando de um compositor de canções populares. De alguém que exprime idéias que não ficam encarceradas em uma restrita e “egoísta” privacidade. Ao tomar suas opiniões discursos públicos, Elton John mostra aquilo que o “compõe”, que tipo de decisões toma e/ou precisou tomar, que opiniões ele expressa sobre determinado assunto, sobre certa ocasião. Por ser uma pessoa pública e popular, sua escrita se torna um “mostrar-se”, um “fazer aparecer” em face ao desconhecido, ao outro. O endereçamento principal é a certeza de que terá fãs esperando por suas palavras, ou seja, uma maneira dele, enquanto remetente, “se oferecer ao seu olhar pelo que de si mesmo lhe diz”.⁸ 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 completarem o sentido do que é dito e ampliarem as possibilidades de compreensão e interpretação das palavras que estão sendo oferecidas. Além do mais, ainda há de se considerar os vários tipos de reação que os endereçados terão daquilo que foi por ele exposto.

Assim, a *Escrita de Si* é repleta de subjetividades humanas e de relações afetivas que estão notoriamente associadas ao exercício da interpretação. Praticamente toda vez em que nos propomos a escrever algo, estamos tendo uma preocupação constrangedora, apesar de “necessária”, com a mediação das palavras. Para Foucault, 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, o que tende a *askesis* ou à “elaboração de discursos recebidos e reconhecidos como verdadeiros em princípios racionais de acção”⁹.

Então, assim se faz a relação aqui proposta: uma *história biográfico-cultural* prevê a percepção das escritas e falas de si, a partir de como determinado sujeito se inventa e passa a ser socialmente inventado. Suas vontades expressas e “secretas”, sua memória, seus problemas, suas experiências tristes e afortunadas, seus sonhos, suas avaliações de vida. Tudo isso aliado a uma intenção de relacionar falas e ações pessoais com determinado contexto sócio-cultural condicionante. Sendo assim, podemos perceber de que modo essas prerrogativas pessoais estão “conectadas” com uma época específica.

⁸ Idem, *ibidem*: 150.

⁹ Idem: 134.

Mas o garçom não ficou satisfeito e, intrometido, resolveu opinar no andamento do encontro. Entretanto, um pouco antes de agir, ele matutou: sabe-se bem que tanto a referida *História Cultural* quanto a *Escrita de Si* não gostam de ter uma pessoa como foco histórico; sabe-se também que ambas fogem por completo de estruturas generalizantes ornamentadas para o discurso histórico; então, ele se pergunta: como fazer para juntarmos o cantor/compositor *Elton John* às suas idéias? Não que queiramos “regressar aos indivíduos” como faziam os positivistas ou que achemos que a história é feita de grandes estruturas, mas alguém há de concordar conosco 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. O garçom se vê inquieto com essas idéias cristalizadas e resolve mostrar como é possível realizar uma biografia de alguém como *Elton John* a partir das concepções históricas do casal.

Como já dissemos, 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. É aquele que torna tradições longínquas, além de poder (re)significá-las ao seu próprio contexto. É também um astucioso representante das massas, dos que muitas vezes passaram despercebidos pelos interesses das sociedades. É aquele que taticamente burla e reorienta as estratégias do poder cotidiano, poder esse inflado pelas ou por instituições ou pelo próprio convívio pessoal.

Para Foucault a coisa não é muito diferente: nesse sentido, sua história é aquela dos “homens infames”, dos que tiveram “vidas de algumas linhas ou de algumas páginas, desditas e [de] aventuras sem número, recolhidas numa mão-cheia de palavras. Vidas breves, achadas a esmo em livros e documentos”.¹⁰ São existências que os saberes-poderes consideraram impotentes, desestimulantes, sem nenhum valor social. Vidas “obscuras e desafortunadas” que foram geralmente reduzidas a registros numéricos de instituições judiciais, médicas, escolares. Foucault não esconde seu gosto por estudar aqueles que “não estão de acordo” com as exigências sociais. Geralmente estes são os loucos, os criminosos,

¹⁰ FOUCAULT, Michel. “A Vida dos Homens Infames”. In: *O Que é um Autor?*. São Paulo: Vega Passagens, 1992: 89 – 90.

homens e mulheres que vendem o corpo, os bêbados, os doentes e enfermos, em suma, os desviantes da pretensa felicidade ordenativa das Luzes. Outrossim, são aqueles que

nada tendo sido na história, não tendo desempenhado nenhum papel apreciável nos acontecimentos ou entre as pessoas importantes, não tendo deixado à sua roda qualquer traço que possa ser referido, não têm e nunca mais terão existência a não ser ao abrigo precário destas palavras. (...) Esta existência puramente verbal que desses infelizes ou desses celerados faz seres quase ficcionais, devem-na eles ao seu desaparecimento quase exaustivo e àquela sorte ou má-sorte que fez com que sobrevivessem, no acaso de documentos reencontrados.¹¹

Já que trabalhamos com uma pessoa famosa e por ambos os autores terem preferido dar menção àqueles que não foram compatíveis com “nenhuma espécie de glória”, pode parecer que estamos sendo contraditórios ao afirmar que nossa *história biográfico-cultural* se baseia nas histórias desses dois autores. Mas, como ambos mesmo diziam, os historiadores paralelos e posteriores a eles não deveriam escrever *como* qualquer um dos dois, mas sim *com* suas obras. Não nos parece interessante o trabalho daqueles pesquisadores que julgam que, para se manter a máscara da “coerência”, deva-se seguir apenas determinada perspectiva teórica. E foi o que fizemos: estamos convertendo os dizeres desses dois senhores, que representam uma história renovada, do alcance dos que “nada deixaram”, como diria Foucault, para o arremate histórico de um sujeito considerado importante, afortunado, significativo, mas que não tem tido quase nenhum valor para aqueles que se profissionalizam na escrita histórica. Obviamente, não estamos esquecendo ao relento as centenas de milhões de pessoas que “não deixaram rastro” e que podem ser fãs incondicionais, fãs medianos, apenas gostam, não gostam nem tanto, não gostam de nenhum jeito e/ou apenas já ouviram alguma canção de Elton John.

Uma grande ironia que Clio parece não conseguir explicar: os historiadores parecem se sentir um pouco incomodados com a idéia do *gesto biográfico*, talvez pelo fato deste lembrar muito as condições de escrita positivista. Além do mais: há ainda, e atualmente, muitos intelectuais que escrevem biografias apenas a partir de suas prerrogativas tradicionais, com pouca ou nenhuma problematização histórica, com intenções nítidas de reprodução de “fatos” consagrados. Apesar de haver trabalhos significativos e renovados

¹¹ Idem, *ibidem*: 100.

que tenham o gesto biográfico como método de pesquisa¹², perde-se muito nessa área, a nosso ver, pelo constante rodeio fantasmagórico da máxima de que a biografia pode proporcionar um “regresso historiográfico” ao indivíduo, ao positivismo.

O garçom pede que pensem de modo prospectivo: é como se o gesto biográfico rejeitasse uma leitura histórica do *cotidiano*. Historiograficamente falando, o “viver todos os dias” parece ser impellido de *significação contextual nítida a um único indivíduo*. Se nosso conceito também se baseia na *História Cultural certeuniana*, é necessário, ao que nos concerne, termos cuidado quando esse filósofo tende, de modo sutil, a propalar certo semblante para o cotidiano de acordo com as práticas localizadas à maioria “invisível e inominável”. Ou seja, as pessoas consideradas “comuns”¹³ são os principais alvos dessa história cultural que simboliza uma *maioria silenciosa* marginalizada pelas legitimações dos poderes científicos e institucionais. Há, nesse sentido, uma semelhança com a idéia de *massa* providenciada por Adorno, daquela multidão de pessoas receptoras de uma cultura “ofertada, imposta e fetichizante”. A grande diferença aqui é que a leitura de Certeau atribui senso de valor a essa massa e mostra que ela tem capacidade de re-estruturar, às suas emergenciais vontades, tudo o que lhe é estabelecido.

Nesses termos, e se não tivermos cuidado, a lógica *certeuniana* pode nos estimular a entender que uma pessoa como Elton John não teria um cotidiano. Por serem consideradas ricas, populares, influentes, importantes, por esbanjarem de muitos benefícios

¹² Na nossa narrativa pode não parecer, mas alguns historiadores trabalham com uma renovada *História Biográfica*. Há algum tempo, os escultores de Clio que estudam especialmente uma personagem tentam tecer novas roupagens no que diz respeito ao método historiográfico utilizado para se compreender um sujeito e seu contexto. Diferentemente do que pensa(va)m os positivistas e alguns biógrafos (historiadores) tidos como “tradicionalistas”, a arte biográfica não deveria se preocupar em contar apenas os feitos mais “significativos” do biografado, mas sim, trazer discussões que insiram a personagem em vários discursos e tramas históricos. Principalmente a partir de Michel Foucault, a biografia passa a ser entendida como uma abordagem histórica mais “complexa”. Vários outros historiadores como Jean Orieux, Marie-Christine Josso, Peter Burke, Gaston Pineau, Remi Hess, Elizeu Souza, Maria Helena Abrahão, Jorge Larrosa, entre outros, trabalham a biografia a partir de novas perspectivas e deram visibilidade ao que se chama de escrita (*auto*)biográfica, uma irmã da *Escrita de Si foucaultiana*. Cf. FOUCAULT, Michel. *O Que É Um Autor*. São Paulo: Vega Passagens, 1992: 160 p.; Cf. ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto & SOUZA, Elizeu Clementino de (orgs.). *Tempos, Narrativas e Ficções: a invenção de si*. Porto Alegre: EDIPUCRS, Salvador: EDUNEB, 2006, 357 p.; Cf. ORIEUX, Jean. “A Arte do Biógrafo”. In: ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges & LADURIE, Emmanuel Le Roy (orgs.). *História e Nova História*. Lisboa: Editora Teorema, s/d: 36 – 47.

¹³ Faz-se necessária uma explicação de que as pessoas “comuns” às quais nos referimos (e às quais Certeau se refere) não são necessariamente os pobres dominados de um marxismo reducionista, nem aqueles que foram folclorizados por uma tradição acadêmica viciosa que dá respaldo à dicotomia erudito/popular. As pessoas “comuns” são todos aqueles que não deixaram grandiosos rastros históricos (ou assim não se considerou sua trajetória) que podem pertencer a qualquer segmento social, desde o mais privilegiado ao mais paupérrimo.

que a riqueza material pode proporcionar; as pessoas famosas e afortunadas economicamente parecem ser privadas de uma condição que lhes deveria ser evidente: os atos “simples” de uma vida rotineira. As artimanhas contidas nas práticas de leitura, habitabilidade e crença (apenas para citar aquelas estudadas por Certeau) tanto podem ser percebidas em um convívio de pessoas “comuns” quanto pode ser vista em um lugar repleto por indivíduos de alto escalão e respeitabilidade social. Estes, assim como o “cada um”, também tendem a ter uma significação singular das práticas cotidianas, a não ler¹⁴ a vida e seus encargos e júbilos necessariamente de acordo com o que dizem os saberes-poderes, a remontar os modos de convivência e, inclusive, a se utilizar de tradições e fazeres considerados mais “populares”. Nos termos de Certeau, o Cotidiano não parece ser coisa de pessoas famosas ou conhecidas; seria, arbitrariamente para além de leituras econômico-materialistas, um devir de “vitórias do ‘fraco’ sobre o mais ‘forte’”.¹⁵

Há uma ressalva a ser feita: não estamos, com isso, querendo dizer que a vida de pessoas populares e famosas é igual a das “pessoas comuns”. O estrelato e a fama têm seu preço e a perda de momentos de privacidade e sossego são constantes, as cobranças sociais idem. Principalmente a partir dos anos 1970, ser famoso virou um sinônimo de riqueza e bajulação em quase todas as áreas, dos esportes ao jornalismo, passando pela música popular e o cinema. Elton John também foi um grande exemplo disso: em 1992, ele avaliou um pouco negativamente sua vida de *superstar*:

Eu não prestava atenção nas coisas simples da vida. Soa muito sentimentalóide. As coisas do dia-a-dia. Dias bonitos, áryores, flores. Nunca me levantava de dia. Fechava as cortinas. Odiava o sol. Só me levantava no final do dia. Hoje, estou perto de ser uma pessoa mais simples. Ainda levo uma vida complicada, bem diferente da de todo mundo.¹⁶

Há nesse desabafo nostálgico uma expressa vontade do cantor em aproveitar gestos simples do dia-a-dia. A correria, as exigências profissionais, as convenções sociais, as

¹⁴ Para Certeau, “o binômio produção-consumo poderia ser substituído por seu equivalente geral: escritura-leitura”. Não obstante, a leitura atuaria no cotidiano como uma “flutuação através da página, metamorfose do texto pelo olho que viaja, improvisação e expectativa de significados induzidos de certas palavras, intersecções de espaços escritos, dança efêmera”. Cf. CERTEAU, Michel de. Introdução de *A Invenção do Cotidiano: I. artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994: 49.

¹⁵ Idem, ibidem: 47.

¹⁶ HAPPENSTANCE Music. *Elton John Live In Barcelona 1992*. Warner Music Vision. Manaus, Brasil, Videolar, 2005. 1 disco de vídeo digital (DVD) (172 min.).

pressões de uma indústria cultural cercando seus passos, as perseguições jornalísticas, os elogios e as críticas, os atropelos da rotina. São todos esses elementos de uma vida como a de Elton John. Mas, nem por isso, ele deixou de querer fazer ou de realizar coisas que parecem do feitio de um *homem ordinário*. Na grande maioria das vezes, o olhar lançado à vida dos famosos é aquele que se volta para a idéia de que eles levam vidas majestosas, sublimes e “superiores” à de todo mundo. É como se não houvesse no seu cotidiano as práticas culturais do caminhar, do habitar e do crer, por exemplo. Em nossas singelas interpretações isso é um ledo engano.

Recapitulando: podemos dizer que, nessa vontade compulsiva dos historiadores de se redimirem na academia por conta das várias tradições que demarcaram a escrita histórica (bazofiantemente dentre todas, a positivista), somos impelidos a pensar que a *História Cultural* tomou como meio para tal remissão o uso de certo desprezo para com pessoas importantes, nomeáveis, famosas. Como as duas forças de equilíbrio no yin-yang da filosofia oriental, o *homem ordinário* e o *herói positivista* se “complementam”, abrangendo a grande maioria dos aspectos que dão sentido aos tramites históricos mais visíveis. Já se foi a época em que a História era aquela dos grandes nomes. Hoje se fala na pluralidade histórica da cultura. Mas, perguntamo-nos: o que será daqueles que nem foram envolvidos pelas correntes das tradições e definições historiográficas e sociológicas e nem são necessariamente parte (ou mesmo são excluídos) da “errância” ordinária da criatividade cotidiana? Onde se encaixaria um cantor/compositor famoso (mas *não-herói* da história) como Elton John em tudo isso? E quantos mais astros, músicos, atores, pessoas do mundo artístico em geral que são vistos como famosos, populares, influentes (ou nem tanto assim) que não costumam ser motivo de boas conversas e descontraídas risadas entre Clio e Mnemósine? O que fazer com todos eles?

Daí que inventamos a *história biográfico-cultural*: percebendo essa falha histórico-divina, juntamos uma leitura da escrita de si, que pode ser verificada como um gesto biográfico não heroificante, a uma história cultural do cotidiano, das práticas e fazeres mais “comuns”. Sem esquecer as críticas que deste ato podem ser decorridas, escolhemos Elton John pelas várias possibilidades encontradas numa leitura de sua vida, além da contribuição histórica que essa ousadia pode proporcionar ao alcance de alguns entendimentos parciais dos tramas de uma história contemporânea.

Já está tarde e o jantar está prestes a terminar. O casal já está enamorado e bastante entrosado para tão pouco tempo de encontro. O garçom está satisfeito por ter contribuído para a promissora relação. Todos parecem estar satisfeitos pela bela noite. Ou pelo menos é nisso em que acreditamos. Definida a relação, podemos dizer que a *história biográfico-cultural* tem um caráter bastante memorialístico, a partir daquilo que o (auto)biografado quer contar, os desejos que quer apresentar a seus leitores.

Como, em nosso caso específico, trata-se de um cantor famoso, as histórias contadas em suas canções cuidam de preencher um possível vazio entre sua imagem popular e os ouvidos atentos do público. Sua iniciativa autobiográfica foi evidenciada com nitidez (e pela primeira vez) no álbum *Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy* de 1975. Mas não cessou por aí: em 1995, o disco *Made In England* também sugeria escritas de si e em 2006 surgiria o que Elton viria a chamar de “ciclo completo”, o álbum *The captain And The Kid*, criado para complementar o disco de 75, avaliaria uma carreira de quatro décadas. Além desses discos, várias canções ao longo da sua intensa discografia possuem muitas conotações autobiográficas.

Assim, vejamos como pode ser escrita essa tal *história biográfico-cultural*, utilizando as leituras de si na obra de Elton Hercules John e de seu principal “(auto)biógrafo”, o letrista Bernie Taupin.

1. Two Rooms At The End Of The World...

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, em tipos de vida que pareciam tender a rumos completamente diferentes e que ninguém diria jamais que poderiam se encontrar*. Um deles nasceu a 25 de Março de 1947 em Pinner, subúrbio londrino de Middlesex; ele era tímido, não exatamente bonito, filho de Stanley Dwight, um renomado piloto-líder da RAF – Força Aérea Britânica e de Sheila Dwight, bela e recatada dona de casa. O outro nasceu a 22 de maio de 1950 no vilarejo de Market Rasen, cidade rural de Lincolnshire, era mais decidido, desde cedo trabalhou em serviços um tanto

pesados e era filho de Robert Taupin, homem do campo que trabalhava como rendeiro em terras de terceiros, e de Daphne Taupin, agricultora, dona do lar.¹⁷

Mesmo com todas essas diferenças sociais, talvez a única coisa que fizesse aqueles dois rapazes se parecerem em algo fosse o sonho de conseguir algo na vida com seus respectivos talentos...

O primeiro, *Reginald Kenneth Dwight*, desejava ser um grande músico popular, aprendeu a tocar piano consideravelmente bem e, vez por outra, formava bandas semi-profissionais com conhecidos. Ele cresceu como qualquer garoto bobo 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 Stanley que, por sua vez, tentou criá-lo nos mais rigorosos moldes do vitorianismo¹⁸ inglês 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”. A vigilância do seu pai era tamanha que *Reginald* não podia, por exemplo, brincar de futebol (seu esporte predileto) no jardim da casa, pois, com a família, Stanley era um típico *Senhor Wilson*, rabugento e mal-humorado, além de ser um assíduo colecionador de roseiras. Reg (como era 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. Quando Stanley chegava em casa e via o filho desobedecendo suas ordens, ficava furioso e o castigava. A diversão de um Reg criança era apenas mais um motivo que o senhor Dwight tinha para arrumar algumas brigas com a mãe do garoto e sua então esposa. No entanto, o colo amigo que ela ofertava, mantinha o menino mais tranqüilo dentro de casa.

Ao que consta, Stanley tinha a família apenas como uma *convenção social*: como já dissemos, ele era oficial da aeronáutica britânica (e cremos que as exigências disciplinares

¹⁷ Nossa principal referência é um romance escrito no Brasil sobre Elton John em 1986. Cf. MOREIRA, Vera Lúcia. *Torre de Babel: a vida de Elton John e Bernie Taupin*. São Paulo: Xisma Editora, 1986: 422 p.

¹⁸ Entende-se por vitorianismo, 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: 11.

que este tipo de ofício exige já são devidamente conhecidas); mas além de representar à risca o autoritarismo de sua carreira militar, Stanley, após a Segunda Guerra, decidiu dedicar-se a outra vocação. Ele partiu para o ramo dos negócios e, bastante habilidoso, tornou-se um sólido administrador de empresas próprias e de terceiros. Mas como todo empresário convencional e bem sucedido, ele precisava de uma esposa bonita, refinada e recatada. *E sua escolha foi a calma e obediente Sheila Fairbrother. Não negamos que possa ter existido uma atração ou certo sentimento amoroso de 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 legal 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, 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 de fachada. Assim, “ele precisava de uma mulher que pudesse ser apresentada como sua esposa em recepções, banquetes, viagens de negócios, etc.”*¹⁹

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. Com o passar de algum tempo, Stanley já não precisava tanto da presença de uma esposa e passou a fazer seus compromissos de negócios sozinho. Em certas ocasiões, passava semanas fora de casa, de cidade em cidade. Certo dia quando retomou, recebeu uma novidade da esposa: ela estava animada por estar grávida e ele, já sem a emoção dos primeiros dois anos de casamento, não conferiu muita importância àquela “boa” notícia. Detalhe: por passar muito tempo fora de casa, ele não confiava na

¹⁹ MOREIRA, Vera Lúcia. “Prólogo: S&S”. In: *Torre de Babel: a vida de Elton John e Bernie Taupin*. São Paulo: Xisma Editora, 1986: 8.

fidelidade da esposa e, certamente, também não era nada fiel. Dessa forma, “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...”²⁰

Mesmo com toda a indiferença sentimental que se formou, o casal Dwight manteve-se em seu matrimônio. *Seria uma ofensa aos olhos da sociedade se houvesse uma separação entre eles.* E isso apenas demonstrava o quanto o casamento já não tinha sentido: na volta de sua longa viagem, Stanley parecia descontente em retornar para sua própria casa e ter que rever a mulher e conhecer seu filho. Chegou já de noite, cumprimentou gelidamente a esposa e perguntou como estavam as coisas da casa. Sheila respondeu que tudo estava bem, como de costume, e perguntou se ele não queria ver o bebê. Indiferente, seu marido respondeu dizendo que não precisava, pois disse que estava cansado e que preferia manter o bebê dormindo. Stanley preferiu dormir também e deixar para conhecer o próprio filho apenas no dia seguinte...

Ao longo dos oito anos seguintes, Sheila foi o maior conforto que Reginald teve em casa, já que ela permitia quase tudo que o menino queria, enchia-o de cuidados e presentes, mimava-o muito. Tanto que, certo dia, em meados do ano de 1950, Reg centrou seu olhar em um enorme artefato musical que preenchia a sala de visitas da casa dos Dwight: 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 aquele 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”*²¹. 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: sua mãe sempre arrumava um jeito de, assim que seu pai sáisse para trabalhar, Reg poder ir ao encontro do “brinquedo”.

Havia um outro apoio materno: a casa dos Dwight tinha sido comprada e mobiliada pelos pais de Sheila que, por um tempo, também moraram no local. O piano foi comprado

²⁰ Idem.

²¹ MOREIRA, Vera Lúcia. “Um Caso Para Flocos de Milho e Clássicos”. In: *Torre de Babel: a vida de Elton John e Bernie Taupin*. São Paulo: Xisma Editora, 1986: 12.

pela avó de Reg, Ivy Sewell, 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.

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 precisava fazer algo para agradar o menino. Depois de muitas conversas e longas discussões, Sheila finalmente conseguiu convencer o marido a ensinar alguma coisa de piano ao filho, 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 forma, 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 obediente ao marido. Convencê-lo a fazer determinada coisa, qualquer que fosse, já seria uma grande vitória. Assim, ela criaria (na sua posição submissa frente a ele) formas *táticas*²² 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 dedilhamos, uma boa convivência já parecia uma utopia entre o casal. Quase que diariamente havia uma briga entre eles e Reg terminava por acompanhar todos os gritos, discórdias e ofensas trocadas (e lideradas por Stanley). À Sheila restava a “obrigação” da obediência e a consolação de que poderia ter momentos de alegria com seu filho, quando o marido não estivesse em casa. Ela vivia tentando proporcionar a Reg um caminho para esquecer ou amenizar os traumas constantes que o seguiam.

Os meses iam passando e, mesmo com a indiferença do pai, seus ensinamentos 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. Reg não gostava muito do que tocava, mas aparentava estar bem ao apresentar apenas músicas clássicas ou sucessos de artistas como Frank Sinatra, Rose May Clooney, Frankie Laine, Guy Mitchel, Kay Star, Bill May, Eddie Fisher... Aos aplausos dos convidados, Stanley parecia orgulhoso do filho, mas, em momentos de privacidade, ele passava muito tempo falando a

²² Entendemos as “formas táticas” a partir das leituras *certeunianas* do cotidiano. Cf. CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano. Artes de Fazer*. Petrópolis: Vozes, 2002, 372 p.

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”.²³ Tudo isso, ao mesmo tempo em que alegrava, constrangia Reginald que, por influência da época, começava a tomar novos rumos para seu gosto musical particular, coisa que seu pai nunca chegaria a entender.

Já estávamos em meados da década de 1950 e o rock ‘n’ roll, com a nomenclatura que o rotulou, dava suas primeiras engatinhadas no mundo da música popular. Diferente e dançante, o estilo encantava cada vez mais os sonhos do jovem Reginald e, meio que por consequência, o distanciava mais ainda de seu pai. Em 55, sem que o garoto esperasse, sua mãe o compra dois compactos: *Heartbreak Hotel*, de Elvis Presley e *Rock Around The Clock*, 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 tocá-las. Apoiado por Sheila, o menino de então oito anos passava 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. O desejo do menino 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.

Little Richard foi outra grande inspiração que Reg teve: Sheila não gostava do jeito extravagante do cantor negro norte-americano, mas seu filho adorava. Como já dissemos no capítulo anterior, Richard foi, décadas mais tarde, considerado o pioneiro daquele rock andrógino surgido na década de 70, por usar roupas brilhosas e enfeitar (ainda que em pequena quantidade) seu espaço utilizado no palco. Aquilo parecia agradar bastante nosso protagonista que admirava o estilo reservadamente.

²³ O garoto ainda teria aulas de piano com uma professora local, conhecida apenas pelo nome de Mrs. Jones.

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 no ritmos dos Surfistas e dos primeiros discos dos Beach Boys”.²⁴

Com a música que ouvia, Reg despertou anseios e vontades que chegavam a desligá-lo, um pouco, de todos os problemas que ele enfrentava em casa. Muitas vezes, sem que o pai pudesse saber, o garoto passava horas em frente ao espelho do banheiro pensando ser um famoso astro, oscilando entre os grandes óculos de Holly e as roupas “estranhas” de Richard; ele chegava a 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, sem ninguém para vê-lo (e condená-lo), Reg chegava ao seu próprio ápice...

Em 1995, na canção *Made In England*, os já famosos Elton John e Bernie Taupin iriam se lembrar da infância perturbada do cantor:

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

(...)

A referência a uma tradição vitoriana, baseada em um estilo de vida conservador e falocrático, é vista em “eu fui feito na Inglaterra de um músculo num Cadillac”. Castrado socialmente, como já dissemos, o jovem Reg era pressionado para fazer o que o pai ausente queria: ser disciplinado. Mas com o gosto pela música, 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, expresso na melodia da canção, foi o passatempo mais frutífero da vida do garoto.

²⁴ MOREIRA, Vera Lúcia. “Um Caso Para Flocos de Milho e Clássicos”. In: *Torre de Babel: a vida de Elton John e Bernie Taupin*. São Paulo: Xisma Editora, 1986: 18.

No ano de 1957 veio a acontecer com a família Dwight o que já se podia esperar: a separação seguida do divórcio. Tal acontecimento teve repercussões distintas na vida de Reginald. De início, o menino ficou meio depressivo, pensante, quieto; passou a ver o divórcio dos pais como uma cruz que carregava. Seus ânimos pioraram quando sua mãe foi considerada culpada e teve de assumir que era adúltera, tendo como pena a *responsabilidade de arcar com todas as despesas causadas pelo processo judicial*. Algo ruim no convívio de um garoto de dez anos...

Entretanto, o divórcio também serviu para ampliar os horizontes musicais do menino que eram tão limitados pelo pai. No ano seguinte, com onze anos, sua facilidade com o piano e a indicação da sua professora particular fizeram com que Reg ganhasse um bolsa de estudos na *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” renomados como Beethoven, Bach, Stravinsky, Mozart, Tchaikovsky e Sibelius. Influências fortes em muitas de suas futuras canções.

Mas a vontade do garoto era a de formar uma banda, não interessava como. Pensou em formar uma banda de *skiffle*, mas havia dois problemas: o piano não era um instrumento muito usado no gênero e era preciso muitas pessoas para tocar; na Inglaterra, na época, pessoas com menos de treze anos não poderiam sair sozinhas de casa à noite ou sem um responsável. Então Reg teve que esperar pelo menos mais um ano...

Nesse período ele tinha um amigo chamado Roderick Stewart que era muito habilidoso no futebol. Reg o invejava por isso, já que, gordinho e desajeitado, não era aceito pelos garotos de escola para as partidas de final de tarde, diferente de Rod que era constantemente requisitado. Para poder jogar bola, nosso pequeno pianista tinha que ensinar para alguns como tocar o instrumento em troca de uma vaga no time de futebol de meio de rua.

Rod se aproximou de Reg. Achava-o engraçado e tinha alguma confiança nele. A recíproca parecia verdadeira e eles passavam muito tempo conversando sobre as garotas mais bonitas, 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 ele tinha que esperar um pouco

mais para formar uma banda. Roderick, na época, não se interessava muito por música e queria ser jogador de futebol. Chegou inclusive a se profissionalizar, jogando no Brentford F.C., mas, como nas várias ironias da história, ele chegaria a se dar melhor na vida como cantor e foi muito famoso: Rod Stewart.

Quando já tinha mais de treze anos, Reg propôs a Stuart Brown, guitarrista e amigo de escola, que formassem uma dupla. Brown achou o convite uma idiotice e não deu ouvidos ao pedido. Reg insistiu e, depois de algumas tentativas, eles montaram os *Corvettes*. A pretensa dupla de adolescentes não durou nem seis meses. Eles “tocavam em locais pequenos, mas as coisas ficavam difíceis porque eles não tinham amplificadores”.²⁵ Stuart não se agradou das apresentações e achava que tinha que se aperfeiçoar mais, por isso disse a Reg que não iria continuar.

Mas o garoto era persistente. Surgiu uma oportunidade que ele não desperdiçou: um pub de Londres chamado *Northwood Inn* precisava de um pianista para entreter seus clientes enquanto estes bebiam e jantavam. O público que freqüentava o local era composto por pessoas que saíam de seus respectivos trabalhos em busca de algumas horas relaxantes. Reg, “todas as quintas, sábados e domingos, ganhando uma libra por semana, cantava e tocava números de Jim Reeves e, nos intervalos, passava com uma cesta, para que os ouvintes colocassem nela alguma gorjeta”.²⁶ Com este trabalho, ele pôde comprar seu primeiro piano elétrico e um amplificador.

Em 1975, já no período que muitos consideram o auge da sua carreira, o cantor lança a canção *Bitter Fingers*, mostrando que, nos dias do *Northwood Inn*, havia toda uma vontade sua em conseguir uma carreira sólida como músico:

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 trabalhei naqueles pubs legais e antigos de Stepney)

(...)

²⁵ MOREIRA, Vera Lúcia. “IV”. In: *Torre de Babel: a vida de Elton John e Bernie Taupin*. São Paulo: Xisma Editora, 1986: 38.

²⁶ Idem, *ibidem*: 39.

Bernie Taupin escreveu a letra a partir dos próprios depoimentos de Elton. Depois que se tornaram amigos, 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 que se tornariam canções populares devido ao prestígio que Elton tanto *tinha sonhado e que alcançou*.

Voltando à década de 60. Certa noite, Stuart Brown (o mesmo dos *Corvettes*) tinha ido ao pub e viu Reg tocando no local. Esperou-o terminar a apresentação e foi ao encontro dele, propondo-o um retorno à montagem de uma banda. Só que desta vez ele tinha dito que seria melhor que os dois convidassem mais pessoas para ver se conseguiam mais visibilidade. Foi daí que, em 1961, surgiria a banda *Bluesology* com Reg Dwight no piano, Stuart Brown na guitarra e nos vocais, Mick Inkpen na bateria e Rex Bishop no baixo.

Era uma banda empolgada, 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 sucesso. Mas os rapazes não se intimidavam e tinham como público principal os bêbados, os boêmios e as prostitutas de boa parte 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. Nessa mesma época, Reg abandonou os estudos e a Academia Real de Música.

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 uma homem “estabilizado e descente”. Houve uma discussão. Reg acusou o pai de querer moldá-lo a comportamentos que ele não sentia seus. Stanley acusou Sheila de mimar demais o filho, deixando-o virar “um vagabundo usando roupas ridículas e esse cabelo comprido, como se fosse um selvagem”.²⁷ Reg falou alto com pai e pediu que ele o respeitasse. Stanley se retirou irritado da casa onde já tinha 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 ele defendia a escuderia do Nottingham Forest como zagueiro. Roy se sensibilizou com a insistência do primo e, 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. E foi dito e feito: ele passou a embrulhar pacotes, transportar papéis e encomendas, 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 com a *Denmark Street* (a versão britânica de *Tim Pan Alley*). 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.

Reg ainda continuava a tocar com o *Bluesology*. De acordo com Vera Moreira, 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:

Todo trabalho que surgia era aceito e tinham, às vezes, que apresentarem-se três ou quatro vezes no mesmo dia, em lugares diferentes. Como quando forma a um clube de mordomos americanos em Londres, às quatro e trinta da tarde; depois, seguiram para Birmingham e fizeram duas apresentações; em seguida, voltaram para Londres e tocaram no Cue Club, às quatro e trinta da manhã.²⁸

Com a persistência, a banda ganhou certa notoriedade local. Com o tempo seu nome foi sendo divulgado na região da capital inglesa. Passaram a ser “usados” por vários artistas, alguns de renome, como banda de apoio. Wilson Pickett, Billie Stuart, Doris Troy, Ink Spots e Patti LaBelle (que, com seu ego aguçado e enquanto esteve com a banda, mudou o nome do grupo para *Bluebellies*). Mas em nenhuma das oportunidades, o grupo

²⁷ Idem, *ibidem*: 42.

²⁸ MOREIRA, Vera Lúcia. “V”. In: *Torre de Babel: a vida de Elton John e Bernie Taupin*. São Paulo: Xisma Editora, 1986: 46.

conseguia “progredir” comercialmente. Logo eram dispensados, pois “não se encaixavam” com as exigências dos artistas que os procuravam. Mas também era sortudos: Jack Baverstock, da gravadora *Fontana*, gostou do grupo e resolveu 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*. 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.

Até que certa noite, no *Crowellian Club*, havia um espectador inusitado na platéia do *Bluesology*: o cantor 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 Stuart Brown (guitarra), Fred Gandi (baixo) e Reg Dwight (piano). Outros músicos, de outras bandas, foram recrutados: Pete Gavin (bateria), Neil Hubbar (guitarra), Elton Dean (saxofone), March Charing (trompete), Alan Walker e Marsha Hunt (vocalistas). Era uma banda com muitos integrantes. Se Reg queria cantar, não podia. Já havia, além dele, quatro vocalistas e, por se considerar gordo e feio, o complexado Dwight ficava reservado apenas ao piano.

Frustrado, o jovem saiu do emprego na *Mills Music*. Certo dia, 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. 17 de junho de 1967 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...

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, entre outros, compunham suas próprias canções. A indústria fonográfica estava à caça de pessoas com esse perfil. Reginald Dwight não se encaixava nele.

Ray Williams, produtor musical, tinha recebido uma correspondência de um tal Bernard Taupin. Ao que parece, não havia ninguém na gravadora interessado naquelas

letras. Williams viu Reg indo embora da empresa por não ter sido aceito e resolveu entregar a carta ao pianista...

Daí que entra em nossa história o segundo protagonista. 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. No sítio onde morava a família Taupin não havia energia elétrica, então as atividades diurnas eram as mais realizadas.

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 para Ownby by Spital, o garoto foi à escola pela primeira vez. Era um pouco isolado de todos os demais colegas e se preocupava muito mais em escrever poesias do que prestar atenção aos assuntos ministrados em sala de aula. Não tinha notas boas. 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 Bernie.

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 caixotes. Até que surgiu uma oportunidade melhor e foi aceito para trabalhar como entregador de encomendas do jornal *Lincolnshire Chronicle*. Depois “progrediu” na empresa e tomou-se operador de máquinas. Mas ele sempre quis algo que mexesse com o seu intelecto, como repórter ou jornalista. Não dava: sua pouca idade e sua “insuficiente” formação escolar o impediam de conseguir um ofício do tipo. Passou alguns meses e pediu demissão. Não queria viver muito tempo como operário. Se fosse para enfrentar aquele tipo de vida, preferia continuar no sítio.

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. 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”.²⁹

²⁹ MOREIRA, Vera Lúcia. “Birth”. In: *Torre de Babel: a vida de Elton John e Bernie Taupin*. São Paulo: Xisma Editora, 1986: 46.

Trabalhava bastante e só arrumava tempo para mais duas coisas: compor poesias e sair à noite para beber muita cerveja.

Durante esse tempo, o rapaz precisava se afirmar enquanto um “homem de verdade”. Tinha que fumar e beber 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 pedindo carona para chegar às festas locais e aos bares. O preferido de Bernie era o *Aston Arms Pub*, onde bebia, dançava e jogava muito bilhar.

Nessas noitadas, o 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 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. Em 1973, no álbum *Goodbye Yellow Brick Road*, ele iria tomar esses acontecimentos públicos quando escreveu a letra de *Saturday Night's Alright For Fighting*:

(...)

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 (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 (Que 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 período, com base rítmica originada por sete *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...

Mas o ano de 1967 iria mudar um pouco essa rotina de Bernie. Certo dia, sua mãe o chamou e pediu que ele lê-se um jornal que ela tinha em mãos. Lá dizia: “Liberty procura talentos. Artistas, compositores, cantores e músicos para formar novos grupos”.³⁰ 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 escrivaninha. 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 esbarrou na escrivaninha e o pacote com suas poesias caiu no cesto de lixo ali próximo. Como era de costume, a dona Daphne foi arrumar o quarto do filho e viu o envelope jogado, pronto para se juntar a restos de comida e coisas sem utilidade. Ela chegou a pensar que o rapaz tinha desistido da idéia e resolveu ela mesma colocar o envelope nos correios.

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

³⁰ MOREIRA, Vera Lúcia. “VI”. In: *Torre de Babel: a vida de Elton John e Bernie Taupin*. São Paulo: Xisma Editora, 1986: 55.

2. Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy: a invenção de um astro e a história biográfico-cultural

“Eu chorando, Deus me enviou um irmão; não um nariz sangrando para cair no Rock ‘n’ Roll” (*Crying, God send me a brother; not a bloody nose for Rock ‘n’ Roll*). Assim dizia este verso da canção *Made In England*, de 1995. Parecia ser esse o sentimento que rodeava as vidas de nossos dois protagonistas.

Reg Dwight não tinha chegado muito animado em casa no dia em que foi reprovado no teste da *Liberty*. Mais uma vez, ele tropeçava em alguma tentativa de ser bem sucedido no mundo da música. Mas nem tudo estava perdido. Meio desanimado, ele leu as letras do desconhecido e sua concepção foi mudando até que ele foi tomando gosto, tendo idéias para musicá-las e cantá-las.

Os dias iam passando e Reg conseguiu criar melodias para a maior parte delas. Ficou bastante empolgado. Escreveu para Bernie explicando como tinha recebido suas poesias, também perguntando se ele não poderia enviar mais. O pedido foi atendido e logo chegariam mais cinquenta poemas à casa do jovem Dwight.

Reg também retornou à *Liberty* para mostrar um pouco do trabalho a Ray Williams que se agradou do que ouviu. O produtor tratou logo de indicá-lo aos estúdios da *Dick James Music*, assegurando ao rapaz que se ele conseguisse um espaço no local estaria a um passo da fama. Lá, Reg encontrou um velho conhecido da época em que trabalhou como *office-boy* na *Mills Music*: o engenheiro de som Caleb Quaye.

Quaye estranhou a chegada daquela figura exótica com óculos grandes e passos desajeitados, afinal tinha conhecido um Reg mais gordinho 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 *iática* no cotidiano do rapaz: fez com que ele fosse regularmente à DJM gravar

*demos tape*³¹, com o intuito de que outros artistas as gravassem em álbuns, sem que ninguém soubesse daquilo, muito menos o próprio Dick James.

Enquanto isso, Reg continuava a tocar com a *Bluesology* e 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”.³²

No verão inglês 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 de uma tia 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. Eles conversaram bastante e Reg convidou o recém conhecido para vir morar com ele e sua mãe...

Aquele ano tinha sido muito bom para a dupla, pois seria uma reviravolta em suas vidas. O seu trabalho se completava e eles tinham se tornado amigos. Em 2006, isso seria lembrado na canção *Old 67*:

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

Don't often do this, we never really get the chance
(Frequentemente não fazemos isso, 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)

Talking through the evening, it's good to shoot the breeze
(Conversando ao passar da noite, é bom sentir a brisa)
Just you and me on a balcony and cicadas singing in the trees
(Apenas eu e você em uma sacada do terraço e cigarras cantando nas árvores)

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)

³¹ “Demos tapes” são versões originais de canções que servem para demonstrar as habilidades dos compositores. 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.

³² MOREIRA, Vera Lúcia. “VI”. In: *Torre de Babel: a vida de Elton John e Bernie Taupin*. São Paulo: Xisma Editora, 1986: 67.

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, conversing on those virgin days
(*Um acaso sentimental, 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 brincadeira 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, sitting here side by side
(*Conversando ao passar da noite, sentando aqui lado a lado*)
Just you and me on a balcony, "it's a little bit funny this feeling inside"
(*Apenas eu e você em uma sacada do terraço, "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 e Bernie não podem mais retomar. Antes da indústria cultural assimilá-los e torná-los pessoas públicas, as coisas pareciam fluir sem nenhuma “maldade”, sem um intenso jogo de interesses no qual muitas pessoas se aproximam do astro para tirar proveito de alguma situação. Sem a presença de repórteres fazendo perguntas diretas e indiscretas querendo saber das suas privacidades.

Mas também há um sentimento de alívio. Por terem conseguido conquistar milhões de fãs por todo o mundo, eles sentem que é “maravilhoso ainda estarem juntos”. 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”.³³

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

³³ GAMBACCINI, Paul. Encarte do álbum *Elton John's Greatest Hits 1970 – 2002*. Universal Music, Mercury Records: 2002.

saloons do Velho Oeste. Os dois amigos teriam saído do aperto de uma vida corrida 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 sul da França (região onde se encontra uma das atuais mansões de Elton John).

Mas enquanto Bernie aceitava o convite de morar com seu mais novo amigo e a mãe dele, Caleb Quaye mostrava o material gravado por Reg Dwight a Dick James. O dono da gravadora ficou furioso de início, mas Quaye conseguiu convencê-lo de que valeria à pena contratar aqueles dois como compositores da DJM. Então, foi feito um contrato de três anos em que os dois compositores iriam compor ininterruptamente para a empresa à espera de que seu trabalho fosse gravado e fizesse sucesso na voz de outros cantores. Era uma das exigências do contrato e o salário de ambos seria de 10 libras por semana!

O relutante empresário seria lembrado posteriormente na canção (*Gotta Get A*) *Meal Ticket* de forma metafórica como o sujeito aproveitador que promoveu a dupla. Como um “ticket refeição”, Dick James era injusto e difícil de conseguir, mas era a única alternativa de dois jovens querendo fazer sucesso:

I can hound you if I need to sip your brandy from a crystal shoe

(*Eu posso te adular, se eu também precisar 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 é 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)

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 milionários do 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)

And I gotta get a meal ticket, to survive you need a meal ticket

(*E eu tenho que descolar um ticket refeição, 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, ain't that so, ain't that so?
 (Com cinquenta por cento é difícil de se virar, não é mesmo, não é mesmo?)

A canção relembra o quanto a dupla teve que cumprir ordens e mais ordens de produtores musicais, donos de empresa, agentes publicitários. Tiveram que fingir dar cumprimentos, apertar mãos de pessoas que eles ou não gostavam ou não queriam. Tiveram também que depender da *conveniência*³⁴ do comportamento e do recebimento de ordens, mesmo que por dentro estivessem com vontade de fazer tudo ao contrário do que mandaria James, por exemplo. 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 sair de toda aquela situação. Eles entenderam que “deviam beber conhaque em um sapatinho de cristal” para satisfazer as vontades daqueles que os mantinham no mundo da música. Mas era difícil, porque viver na “selva” como era uma metrópole da estirpe de Londres com “cinquenta por cento” os levaria a invejar “os milionários do cassino *Diamond Jims* e os cafetões da *Avenida Kings*”. 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 autores viviam no período.

Assim, o valor pago por Dick James era bem menor do que aquele que Reg ganhava sendo pianista da *Bluesology*. Mas na banda ele não estava se sentindo bem e não podia cantar. Em dezembro de 67, o pianista iria ter uma idéia muito significativa para o seu futuro: ele achava que o nome Reg Dwight não combinava com alguém que quisesse alcançar a fama; então, ele passou algum tempo pensando em um nome artístico. Chegou a uma escolha quando juntou os nomes *Elton Dean* e *Long John Baldry*. Daí surgiu o nome com o qual ele alcançaria o estrelato.

³⁴ Nas palavras de Luce Giard, a *conveniência* é um conceito *certeauniano* 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: 49.

Sua tentativa de ser cantor ainda o fazia desistir de acompanhar a banda *Bluesology*. Em 7 de maio de 68, na Escócia, Elton faria sua última apresentação com o grupo e passaria a se dedicar exclusivamente ao trabalho com Bernie para a DJM.

Mas todo o esforço parecia não dar resultado. Dentre os mais de 40 *demos* que foram feitos pela dupla, apenas dois tinha dado algum resultado: *The Tide Will Turn For Rebecca*, canção gravada por Johnny Mathis, e *I've Been Loving You* lançada na voz do próprio Elton. Aquilo não estava satisfazendo as necessidades mercadológicas de Dick James que pensou em dispensar a dupla várias vezes.

Mas foi Caleb Quaye quem não permitiu. Apesar de trabalhar a 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 forma e talvez o próprio James soubesse disso. O problema parecia se originar da raiva que ele tinha de terem sido feitas gravações não autorizadas em seus estúdios, daí sua cobrança ser tão insistente. As discussões entre patrão produtor musical e engenheiro de som empregado seriam longas e resultariam no pedido de demissão de Quaye.

Mas não demoraria para que um homem chamado Steve Brown fosse contratado para ocupar o lugar deixado na empresa. Ele conversou com Dick James e pediu 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 Reg e Bernie puderam produzir material suficiente para o lançamento de um primeiro álbum. Seu resultado mediano proporcionou a criação de um segundo. Este último produzido por Gus Dudgeon, acompanhado pelos arranjos de Paul Buckmaster. Os dois eram de alta influência no mundo musical inglês e tinham gostado do trabalho da dupla.

A partir daí estavam dados os passos iniciais para a invenção de um astro. Com as vendas consideráveis do segundo disco vieram a determinação de Dick James da realização de shows ao vivo e a tão oportuna apresentação no *Troubadour* (narrativa contada no capítulo anterior). A canção *Bitter Fingers* simboliza o período:

(...)

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? (Vocês podem nos ajudar?)

*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 por quê)*

*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)*

(...)

A vontade de Elton John em tornar-se um grande astro fez com que ele se submetesse àqueles “velhos reacionários na Rua Denmark” que “começam a rir aos olhos assombrados do pianista”. Ao mudar seu estilo e deixar de tocar aquilo que lhe mandavam, o cantor, mesmo pressionado a fazer shows, “nunca mais iria procurar restos de comida do lixo”, já que começava a ganhar visibilidade comercial, mesmo fazendo música não tão comercial. De “dedos doloridos”, ele passaria a ser, anos depois, uma “estrela moderna”.

Apesar do relativo sucesso, o cotidiano do cantor naquele período parecia “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”.³⁵ Adorava gastar dinheiro comprando 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 de Sheila.

Como dizem os jornais: surge um astro

A fama que Elton John conseguiu alcançar se deve, dentre os méritos de seu trabalho e o empenho de sua primeira gravadora, às constantes publicações jornalísticas norte-americanas que promoveram seu trabalho após a apresentação no *Troubadour Club*. O próprio cantor comenta essa hipótese:

³⁵ MOREIRA, Vera Lúcia. “Que Surja Elton John...”. In: *Torre de Babel: a vida de Elton John e Bernie Taupin*. São Paulo: Xisma Editora, 1986: 101.

Uma crítica no “Los Angeles Times” nos tornou estrelas de verdade nas principais cidades dos E.U.A antes mesmo de tocarmos nelas. O boca-a-boca se espalhou rapidamente... “Este é o novo artista, a nova sensação”. Era irônico. Eu não queria ir a Los Angeles e tocar no Troubadour naquela época.³⁶

Como já tínhamos dito no capítulo anterior, o cantor gostava de misturar folk, rock e música clássica na sua fase inicial de carreira. Os críticos musicais da época passavam a elogiar os trabalhos que tendessem ao rock progressivo ou ao folk-rock. Elton parecia atender a essas exigências e procurava oscilar entre descontração e seriedade nas suas produções musicais.

Bernie e Elton que, de desconhecidos, passavam a “queridinhos” dos norte-americanos foram uma das grandes alternativas que a indústria musical e a política dos Estados Unidos tiveram para amenizar as tensões causadas pela má impressão causada pela Guerra do Vietnã. Os dois foram “Cartões Postais de Richard Nixon” que tornavam o país ainda mais atrativo no que diz respeito ao entretenimento. Em 2006, essa era a lembrança mais intensa que os dois guardavam do período:

We heard Richard Nixon say, welcome to the USA
 (Nós escutamos Richard Nixon dizer, “bem-vindos aos Estados Unidos”)
The common sense I sometimes lack, has opened up a seismic crack
 (Às vezes me falta o bom senso, abriu-se uma fenda sísmica)
We've fallen in and I can't pull back and I guess we'll have to stay
 (Nós caímos lá e eu não posso retornar e eu acho que nós teremos que ficar)

In open arms we put our trust they put us on a big red bus
 (Em braços abertos nós pomos nossa confiança, eles nos puseram em um grande ônibus vermelho)
Twin spirits soaking up a dream, fuel to feed the press machine
 (Espíritos gêmeos absorvendo um sonho, combustível para alimentar a máquina da imprensa)
After years that were long and lean, we're finally on our way
 (Após anos que foram longos e magros, nós finalmente estamos em nosso caminho)

(...)

A small diversion caused by two, pale kids come to play
 (Uma pequena diversão causada por dois... Pálidos meninos que vêm para tocar)
And we heard Richard Nixon say "welcome to the USA"
 (E nós escutamos Richard Nixon dizer, “bem-vindos aos Estados Unidos”)

Neither of us understood the way things ticked in Hollywood
 (Nenhum de nós entendia o jeito que as coisas procedem em Hollywood)
We just loaded in and grabbed the bat (Nós fomos apenas levados e agarramos o bastão)
With little room to swing a cat (Com um lugar onde não cabe um alfinete para lidar com a fama)
And pretty soon we were where it's at, or so the papers say

³⁶ 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.).

(E muito em breve estaremos onde isso está ou pelo menos é o que dizem os jornais)

*And all around us suntanned teens, beauty like we'd never seen
(E todos ao nosso redor são adolescentes bronzeados, beleza como nós nunca vimos)
Our heroes led us by the hand through Brian Wilson's promised land
Nossos heróis nos conduziram pela mão através da terra prometida de Brian Wilson)
Where Disney's God and he commands both mice and men to stay
Onde Disney é Deus e ele comanda ambos, homens e ratos, para aqui ficar*

(...)

A fama parecia algo muito próximo à dupla naquele tempo. Os senhores Elton e Bernie avaliaram, em 2006, tudo aquilo que ajudaram a construir: uma forte indústria do entretenimento “da terra prometida de Brian Wilson [ex-vocalista dos Beach Boys] onde Disney é Deus e comanda homens e ratos” a conhecerem suas “maravilhas”. Elevados pelas matérias de jornais eles, e outros artistas do período, passaram a dar rentabilidade ao mundo do entretenimento em altas proporções. Ambos ainda se veriam satisfeitos por terem seus antigos ídolos como bons amigos.

Mas, de acordo com Valéria Santana, as preocupações do cantor em preservar a constante seriedade o mantinham no agrado dos críticos, mas ainda não seriam suficientes para conquistar platéias enormes. Para ela, isso iria mudar a partir de 1972 quando era lançado o álbum *Honky Château*. Naquele ano, em que foi inventado o Glam/Glitter rock, o cantor era muito amigo de Marc Bolan, vocalista do T.Rex, que serviu de influência para Elton ampliar seu visual “extravagante” e deixá-lo mais “alegre”. A tendência teatral nas apresentações e na própria aparência dos astros do rock estavam entrando em evidência nos Estados Unidos e na Inglaterra. Sua música aliada aos enfeites de palco atraiu a atenção do público e da imprensa.

No “período clássico” da carreira do cantor (72 – 76), várias publicações, principalmente norte-americanas, deram bastante ênfase à imagem de Elton John. Sua música passava de adorada pelos críticos a “fraca” do ponto de vista técnico. No entanto, 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”³⁷, dizia o cantor em 1978.

³⁷ *Crocodile Rock* foi a primeira canção da carreira do cantor a alcançar o primeiro lugar nas paradas de sucesso. 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

Vender discos significava estar na “vulgaridade” da música comercial. Mas construía-se assim a imagem de um *superstar*, aquele que impressiona por sua música e pela facilidade em transformar mensagens pessoais em apelos “universais”, que podem ser atribuídos a qualquer pessoa. O *astro* é 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 da parte ocidental estava ávida por seus discos e *singles*. Elton 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?”³⁸

A revista *Time*, em julho de 1975, traria afirmações 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 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.³⁹

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 “bonitões” de plantão (representados, no rock, pelas figuras de David Bowie, Mick Jagger e Jim Morrison, por exemplo).

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

comercializadas. Cf. HARRISON, Ed. “Elton John, Exclusive Interview”. In: BILLBOARD Magazine. November 4th, 1978.

³⁸ GOODMAN, Mark. “Bio”. In: PEOPLE Magazine. August 18th, 1975.

³⁹ Idem.

um show em Wembley, por exemplo, havia “viciados, hippies, estrelas do cinema, senhores e damas” espalhados em uma multidão de mais de 75 mil pessoas esperando pelo show do astro.

Naquele mesmo ano ele estaria lançando seu álbum autobiográfico que se tornaria o primeiro na história da indústria cultural a estar, no dia de seu lançamento, em primeiro lugar nas paradas norte-americanas. Nem Beatles, nem Rolling Stones ou mesmo Elvis Presley nunca tinham conseguido vender tanto em um único dia. Ainda sim, se Elton tinha o primeiro disco a obter tal marca, o segundo a fazê-lo também seria do cantor: *Rock Of The Westies* no mesmo ano de 1975.

Elton diria posteriormente, em 78, que “muitas pessoas guardavam rancor de mim pelo fato de eu ser uma estrela não usual do rock – gordo, em pé ao piano”.⁴⁰ Ainda se vangloriaria vários anos depois, ao dizer que “a melhor coisa do *rock and roll* é que alguém como eu pode se tornar uma estrela”.⁴¹

Já Bernie Taupin escreveria na 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 (Claramente um caso de cereais e revistas em quadrinhos)
"Two teas both with sugar please" in the back of an alley
(“Dois chás, ambos com açúcar por favor”, 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, city slick Captain
(Pardo cowboy sujo de terra ainda ingênuo e crescendo, a cidade deixou o capitão fascinado)
Fantastic the feedback, the honey the hive could be holding
(Fantástico o som de fundo O mel ainda poderia estar lá na colméia)
For there's weak winged young sparrows that starve in the winter

⁴⁰ HARRISON, Ed. “Elton John, Exclusive Interview”. In: BILLBOARD Magazine. November 4th, 1978.

⁴¹ HAVENSCROFT, Alan. *Someone Like Me*. Inglaterra: Bob Franklin, 2007. Eagle Media Production. Brasil, 2007. 1 disco de vídeo digital (DVD) (100 min.).

(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)

For cheap easy meals and hardly a home on the range
(Por comidas fáceis e baratas, dificilmente se encontra um lar num lugar bonito)
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 out for the count and when we're down
(Nós jogamos a toalha tantas vezes, nem dá para contar o quanto estivemos por baixo)
Captain Fantastic and the Brown Dirt Cowboy from the end of the world to your town
(Capitão Fantástico e o Pardo Cowboy sujo de terra do fim do mundo para a sua cidade)

And all this talk of Jesus coming back to see us, couldn't fool us
(E todo este papo de Jesus voltando para nos acolher 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, The Captain and the Kid stepping in the ring
(Mão a mão iam a música e a rima, 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)

A dupla também passa a se inventar enquanto “dona” da indústria musical na década de 70. Depois de alguns anos em que “jovens crianças falidas estiveram nos calcanhares dos vencedores”, eles puderam desfrutar das riquezas que a fama pode proporcionar e também de seus desafios. Nas vezes que pensaram em desistir, “jogaram a toalha”, nem dando “para contar quantas vezes estiveram por baixo”, mesmo assim eles conseguiram alcançar seus objetivos. Mas alertam: se alguém quiser se tornar famoso tem que tomar cuidado, já que a partir do momento em que se chega a esse *status*, enfrenta-se “uma subida longa e solitária”.

Os autores em questão constroem personagens fictícios (e representativos) para eles mesmos: Elton John, o estranho *Capitão Fantástico* do rock que atrai platéias e vive no mundo da música e da fama e Bernie Taupin, o *Pardo Cowboy Sujo de Terra* que saiu de uma cidade rural, com poucas perspectivas de sucesso, para escrever letras de músicas populares que falariam dos mais diversos temas. Essa invenção de indumentárias se tem por duas razões básicas: i) a vontade de Taupin em elaborar personagens fictícios, sustentada por seu gosto em ler histórias de ficção científica, e pô-los em seus escritos; ii) uma tendência da época em que os *rockstars* faziam sucesso elaborando personagens teatrais para vivenciá-los em palco, a exemplo do semi-alienígena Ziggy Stardust de David Bowie,

da bruxa encarnada pelo cantor Alice Cooper e do transformista vivido na música de Lou Reed.

Mas como dizíamos, a vida ao lado da fama não parece nada fácil. Isso afetou a privacidade da dupla de maneira bastante trágica. Elton John se sentia “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 1976, disse ele:

Eu vou para casa e caio de amor por um vinil. Eu suponho que eu tenha uma certa quantidade de amor e afeto, até onde amor e afeto vêm dos amigos e conhecidos. Mas minha vida sexual, hum... 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 uma certa quantidade de sexo, e eu tenho, mas é isso, e eu gostaria desesperadamente de ter um relacionamento. Eu anseio por ser amado. Deixe-me ser brutalmente honesto. Eu fico deprimido muito facilmente, muito mal humorado. Eu não penso que alguém realmente me conheça. Eu acho que nem mesmo eu. Eu não sei o que eu quero ser exatamente. Eu apenas estou atravessando uma fase onde qualquer sinal de afeto seria bem vindo em um nível sexual. (...) Eu preferia me apaixonar por uma mulher porque eu penso que com uma mulher duraria mais que com um homem. Mas eu realmente não sei. Eu nunca falei sobre isso antes, há, há, mas eu não vou desligar o gravador. Eu nunca encontrei ninguém com quem eu quisesse me estabelecer, de qualquer sexo.⁴²

Cliff Jahr, o jornalista que o entrevistava, interrompeu e perguntou: “você é bissexual?”. Daí Elton respondeu:

Não há nada de errado em ir para a cama com alguém de seu próprio sexo, respondeu Elton. Eu acho que todo mundo é bissexual em certo nível. Eu não acho que eu seja o único. Não é uma coisa ruim de ser. Eu penso que você é bissexual. Eu penso que todo mundo é.⁴³

As confissões pareciam partir de uma pessoa um tanto amargurada que vivia com pessoas que passavam pela vida dele como “poeira ao vento”, sem sentimento, sem afeto, muitas vezes a partir de interesses financeiros. Antes da entrevista acima, ele tinha dito que

⁴² CRIMP, Susan & BURSTEIN, Patricia. *The Many Lives of Elton John*. New York: Birch Lane Press, 1992. Apud. 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: 116.

⁴³ Idem, ibidem.

era “muito frio com as pessoas” e “que tinha os mesmos amigos de seis anos atrás”, pois geralmente “novos amigos acham que sou bom por conta de um Rolls-Royce”.⁴⁴

Bernie Taupin estava casado com Maxine Fieibeman e tinha passado pouco mais de quatro 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, além de estar deixando o amigo de lado. Por isso 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”. A letra que não recebeu melodia do álbum *Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy*, mas que aparece em seu encarte, simboliza o auge comercial e a crise na vida privada de ambos:

Dogs In The Kitchen (Cães Na Cozinha)

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, just be sure that you can land it on the other side
 (Ande na montanha-russa ou na roda da fortuna, 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 take a luncheon eating humble pie
 (Almas de olhos vazios com vastas contas bancárias 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 in a cummerbund and Cuban heels
 (Ou uma canção de cisne entoada por um garoto estalando os dedos em um traje esquisito e sapatos cubanos)

⁴⁴ PLAYBOY Magazine, janeiro de 1976. In: 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.

*Though the team survived the glass house cracked and the martyrs all got stoned
 (Embora a dupla tenha sobrevivido, a casa de vidro rachou e os mártires foram todos apedrejados)
 But a friend outside slipped a file in, while the jailer slept at home
 (Mas um amigo do lado de fora nos passou uma mensagem, enquanto o carcereiro dormia em casa)*

Uma amizade estava indo por água abaixo por conta do estrelato. 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). “Os abutres das cadeiras giratórias e os vampiros que usam gravatas”, que tanto tinham sugado o trabalho da dupla no início, pareciam atrair a atenção do cantor que, cada vez mais, parecia querer mais fama e mais riqueza. Bernie, cansado de tudo, separou-se da esposa, por não estarem de acordo com a profissão (e a situação) dele, e resolveu não trabalhar mais como letrista de Elton John. Passaria pelo menos mais dois anos para voltar a escrever alguma coisa para o amigo compor. Essa fase difícil seria revista em *Tinderbox*, de 2006:

(...)

*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 por 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)*

*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 do “tempo virgem” passariam a viver “dentro de um isqueiro”, em uma convivência perigosa. *Tinderbox*, em inglês, pode significar isqueiro ou situação alarmante. Esse, muitas vezes, é o preço que a fama cobra: o isolamento e a necessidade de

“dar um tempo”, para que o “belo foguete” que se tornou o trabalho da dupla não fosse destruído...

3. Um Escândalo, um Filme e um Funeral: a invenção de um ícone

Depois de um período de quatro anos sem trabalhar com Elton John, Bernie Taupin voltaria a contribuir a um álbum do cantor em *21 At 33* de 1980. Mas as letras não eram apenas as suas. Dividi-as com Gary Osborne (que ficou como letrista titular de 1977 – 80), Tom Robinson e Judie Tzuke. Apenas em 1983, por insistência da *Geffen Records* (gravadora que Elton ajudaria a sair do anonimato), Taupin voltaria a escrever todas as letras. O planejamento de um disco com Elton tendo apenas Bernie como letrista e remontando sua banda de apoio original (Davey, Dee, Ray e Nigel) resultaria no disco *Too Low For Zero*, que tinha como proposta “fazer retornar o astro aclamado da década anterior”.

Bernie captaria a mensagem e a intenção daquela tentativa ao escrever acerca de um Elton “sobrevivente” da fama e do mundo do rock. Com a declaração dada à revista *Rolling Stone*, em 76, parece ter-se iniciado um sentimento “anti-Elton” por alguns segmentos sociais dos Estados Unidos, sobretudo daquela parcela mais conservadora. Algumas estações de rádio pararam de tocar suas canções, o cantor receberia muitas cartas perguntando se aquilo era mesmo verdade. Em algumas cidades norte-americanas, pessoas se reuniam para queimar os discos que tinham dele... Essa reação parece ter sido muito mais evidente lá na “terra da liberdade” do que na Inglaterra, país natal do cantor. Isso o desagradou:

E contudo a América é supostamente a sociedade mais liberada, de maior liberdade de pensamento, o que obviamente não é... E eles disseram em retrospecto: ‘você faria isso novamente?’ E eu disse: ‘é claro que faria’. Eu estava apenas tentando ser honesto e isso feriu minha carreira. E isto coincidiu com minha retirada da estrada e eu penso que havia muito choque, horror. ‘Oh,

não ele não pode ser gay!’ e eu consegui um monte de mulheres tentando me salvar.⁴⁵

Por coincidência ou não, as vendas do artista pareciam não cair tanto na Inglaterra enquanto nos Estados Unidos (onde ele teve sete discos consecutivos no primeiro lugar das paradas na década de 70) elas despencaram. Bernie viu que era preciso elaborar um Elton John forte, revigorado, animado com o que fazia. Assim surgiu o sentimento da canção *I'm Still Standing*:

You could never know what it's like (Você nunca poderia saber como é que me sinto)
Your blood like winter freezes just like ice (Seu sangue é gelado como o gelo do inverno)
And there's a cold lonely light that shines from you (E há uma luz fria e solitária que brilha de você)
You'll wind up like the wreck you hide behind that mask you use
(Você vai terminar seus dias como o fracasso que esconde por trás da máscara que você usa)

And did you think this fool could never win (E você que achava que este otário nunca venceria)
Well look at me, I'm coming back again (Bem, olha só pra mim, eu estou de volta outra vez)
I got a taste of love in a simple way (Eu consegui um pouquinho de amor de um jeito simples)
And if you need to know while I'm still standing you just fade away
(E se você quer saber enquanto eu ainda estou de pé, você lentamente se desmanchou)

Don't you know I'm still standing better than I ever did
(Você não sabe, eu ainda estou de pé melhor do que já estive antes)
Looking like a true survivor, feeling like a little kid
(Parecendo um verdadeiro sobrevivente, me sentindo como um garotinho)
I'm still standing after all this time (Eu ainda estou de pé depois de todo esse tempo)
Picking up the pieces of my life without you on my mind
(Juntando pedaços da minha vida sem você na minha cabeça)

I'm still standing yeah yeah yeah, I'm still standing yeah yeah yeah (Eu estou de pé, é, é, é, eu estou de pé...)

Once I never could hope to win (Antes eu nunca poderia esperar a vitória)
You starting down the road leaving me again (Você caindo na estrada, me abandonando de novo)
The threats you made were meant to cut me down (As ameaças que você fez eram feitas para me podar)
And if our love was just a circus you'd be a clown by now
(E se seu caso de amor foi só um circo, você há de ser o palhaço a partir de agora)

A “máscara” que a fama usa não poderia mais enganar o astro. Ele sempre “está de volta”, pronto para encarar a reação dos críticos e da sociedade conservadora, pois ele “está de pé melhor do que já esteve”, vivendo, amando, causando sentimentos de emoção e diversão nas pessoas, “sem se importar” com o que possam dizer. O público fiel que se

⁴⁵ CRIMP, Susan & BURSTEIN, Patrícia. *The Many Lives of Elton John*. New York: Birch Lane Press, 1992. Apud. 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: 116.

mantivera e as novas audiências que o cantor conseguiria conquistar fariam do “circo” que era sua relação com os críticos e a imprensa se transformar num picadeiro livre de “palhaços” (a crítica) e conquistado pelo astro principal, Elton John. A reação do público seria favorável, principalmente no “país da rainha”, e os discos *Too Low For Zero* e *Breaking Hearts*, de 83 e 84 respectivamente, alcançaram níveis de venda próximos aqueles da década de 70.

Porém, a vida particular do cantor não estava tão boa assim. Principalmente no que diz respeito ao uso de drogas e ao consumo de álcool. Cocaína e maconha faziam parte do cotidiano do artista assim como as roupas que ele vestia. Bernie, em menor escala, também abusava dos alucinógenos. E tais vícios já eram evidentes desde meados da década anterior. Dizem que nos anos 80, Elton John não conseguia passar mais de dez minutos sem consumir algum tipo de droga.⁴⁶ Em 80, a canção *White Lady, White Powder* já tinha demonstrado um pouco dessa faceta da dupla:

Dust settles on a thin cloud, sends a fog drifting to a worn out crowd

(A poeira chega em uma nuvem fina, traz uma neve de neblina para uma multidão desavisada)

I've had my face in a mirror for twenty four hours staring at a line of white powder

(Eu fico vendo meu rosto no espelho por vinte e quatro horas, olhando pasmo para uma linha de pó branco)

High-priced madness pays the tab, I've scraped too much of nothing from your plastic bag

(Uma loucura muito cara paga a taxa, eu já descartei muito do nada de seu saco plástico)

I'm a catatonic son of a bitch who's had a touch too much of white powder

(Eu sou um catatônico filho da puta que já foi tocado demais pelo pó branco)

And she's a habit I can't handle for a reason I can't say

(E ela é um hábito o qual eu não posso controlar, por uma razão a qual não posso dizer)

I'm in love with a wild white lady, she's as sweet as the stories say

(Eu estou apaixonado por uma selvagem dama branca, ela é tão doce quanto os relatos falam)

White powder white lady, you're one and the same (Pó branco, dama branca, você é única e sempre igual)

Come on down to my house won't you and hit this boy again

(Venha até a minha casa, venha, e acerte este garoto novamente)

Shock waves to a tired brain sends that hungry lady to my door again

(Ondas de choque de um cérebro cansado mandam aquela dama faminta à minha porta de novo)

She's my shelter from the storm when I feel the rain entertaining white powder

(Ela é meu abrigo da tempestade quando eu vejo que vai chover, o entretenimento do pó branco)

I feel I'm dry-docked and tongue-tied (Eu sinto que estou todo ressecado e com a língua presa)

Heaven sends a stretcher for the kids to ride (Os céus enviam uma maca para as crianças caminharem)

I might just escape while the others might die riding on a high of white powder

(Eu devo apenas escapar enquanto os outros podem morrer, viajando nas alturas do pó branco)

⁴⁶ 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.

Ainda é um mistério para quase todo mundo com quem e onde Elton e Bernie começaram a consumir drogas. Bernie já consumia bebidas alcoólicas e fumava nicotina desde os tempos de Ownby by Spital. Parece que Elton bebeu o primeiro copo de cerveja em 1968. A única certeza que temos é que ambos começaram o vício em meados dos anos 70 quando a cocaína era vista como a “droga da vez”, aquela que toda pessoa interessada e com condições financeiras deveria consumir. Ela torna-se “um hábito o qual eles não podiam controlar”. Nos anos 80 esse costume se intensificou e “fez a casa cair”, como disse ...*And The House Fell Down* em 2006:

(...)

With a rolled up note I'm hovering on that line
 (Com um bilhete entrelaçado eu estou pairando por aquela linha)
Three days on a diet of cocaine and wine (Três dias em uma dieta de cocaína e vinho)
And a little weed just to level me sometimes (E um pouquinho de erva esporádica para me equilibrar)
I put the clock in the drawer 'cause I've cancelled out the time
 (Eu coloco o relógio na gaveta, pois eu estou cancelado do tempo)

(...)

So don't knock on my door, don't try to call (Então não bata na minha porta, não tente telefonar)
I'm holed up in this room talking to the wall
 (Eu estou escondido neste quarto e estou conversando com a parede)
When you're high as this you think you know it all
 (Quando você está drogado desse jeito, você acha que sabe de tudo)
When you're this deep in there's no place else to fall
 (Quando você está a essa profundidade não há mais lugar para cair)

A pressão parecia enorme. Imaginem vocês que a vida de uma pessoa rica e famosa se resumia a “três dias em uma dieta de cocaína e vinho”. Somando-se a isso havia as constantes críticas daquele mesmo segmento jornalístico que tinha elaborado a imagem do astro nos anos 70 e nesses tempos passava a dizer que o trabalho do cantor estava em sua “pior fase”. As vendas de seus álbuns já não eram mais as mesmas. Seu desejo em voltar ao sucesso do passado parecia frustrado.

E ao chegarmos no ano de 1987 teríamos um acontecimento que, em suas pretensões, tentou denegrir mais ainda a imagem do cantor. Casado com a alemã e engenheira de som Renate Blauel, Elton John seria envolvido em uma história que, de

acordo com o jornalista David Sinclair, seria a mais medonha e danosa já escrita sobre qualquer *rockstar* vivo ou morto, sendo ela verdadeira ou mentirosa.⁴⁷

Naqueles tempos a AIDS era uma doença que começava a ganhar visibilidade social em boa parte do mundo Ocidental. Rupert Murdoch, influente empresário, tinha (e ainda tem) um tablóide chamado *The Sun*, de grande circulação na Inglaterra. No período, homo e bissexuais eram considerados “*grupos de risco*” para o contágio e a transmissão da doença; eram os alvos prediletos dos discursos higienistas e da ala social conservadora do período. Por muitas vezes sensacionalista, o tablóide viu em Elton John uma grande oportunidade de explorar a homofobia e o temor público com a doença: com os depoimentos de Stephen Hardy (posteriormente foi constatado que essa pessoa não existia), o *The Sun* alegou que o cantor estava metido em peripécias sexuais com menores de idade.

O caso foi prolongado por vários meses, pois o tablóide insistia em publicar repetidas matérias acusando o cantor. Chegaram a atingir a imagem de sua esposa, dizendo que ela não “se dava ao respeito” por estar casada com um *gay*. Os amigos mais próximos de Elton (como Bernie Taupin) eram atacados e taxados de “homossexuais enrustidos”. O caso foi à justiça e demoraria mais alguns meses para ser julgado.⁴⁸

A intenção do *The Sun* parecia ser a de jogar a opinião pública contra Elton John. Também parecia ser uma cartada para convencer a população de que as práticas homo ou bissexuais eram as causas diretas dos avanços da AIDS no mundo. Mas um pequeno deslize iria fazer todas as suas acusações caírem por terra: apesar de estar convicto da ação do cantor, o jornal “não havia verificado sua agenda de turnê. Ele estava em Nova York na noite da suposta orgia nos subúrbios de Londres”.

Estava dada a cartada para a invenção de um *ícone*. Para Paul Gambaccini, “essa foi a história-chave numa série de casos nos quais o público rejeitou o jornal de Murdoch e sua agenda anti-gay... porque a imprensa aprendeu que o público não quer ver seus heróis despedaçados”. A credibilidade do tablóide foi afetada após uma decisão judicial de que Elton John deveria receber uma indenização de mais de um milhão e seiscentas mil libras,

⁴⁷ SINCLAIR, David. “Elton John”. In: *Rock On CD: the essential guide*. Great Britain: Kyle Cathie Ltd, 1992: 190 – 194.

⁴⁸ HAVENSCROFT, Alan. *Someone Like Me*. Inglaterra: Bob Franklin, 2007. Eagle Media Production. Brasil, 2007. 1 disco de video digital (DVD) (100 min.).

além de ser imposto ao *The Sun* a publicação, na capa de uma de suas edições, o seguinte dizer: Sorry Elton! (Perdão Elton!).

A atitude do tablóide nos faz pensar como as pessoas que compõem os “poderes” midiáticos circundam as vidas de pessoas famosas de maneira tal que se torna muito difícil sua fuga do “jogo” do sucesso. Por serem motivo de “perseguição”, elas passam a ter uma (con)vivência “exótica”, explorável e proveitosa para a indústria do entretenimento:

nas teias do poder, ao longo de circuitos bastante complexos, vêm perder-se as disputas entre vizinhos, as querelas entre pais e filhos, os desentendimentos domésticos, os excessos do vinho e do sexo, as brigas públicas e não poucas paixões secretas. Houve nisto como que um imenso e omnipresente apelo à discursificação de todas aquelas agitações e de cada um daqueles pequenos sofrimentos.⁴⁹

O ícone, motivo de agitações jornalísticas acerca de sua vida particular transformada em manchete de jomais, é inventado como um ser de vida não usual, não comum, “fora” do cotidiano. Os excessos, as querelas sociais e familiares, o poder e a influência de seu dinheiro passam a classificá-lo enquanto detentor de uma vida espetacular, fantástica e fora de série. O próprio Elton iria dizer, em 2001, que “recentemente, as pessoas falam sobre a compra de flores, David, o cabelo, o time de futebol, mas nunca sobre meus álbuns”.⁵⁰

O músico e o astro perdem espaço para o ícone. A imagem de Elton John, em tempos mais recentes, passa a ser relacionada muito mais às suas ações sociais do que a música que o mesmo produz. As compras descontroladas (por ganhar centenas de milhares de dólares em flores, carros, obras de arte e roupas), a relação fixa com o cineasta David Furnish desde 1993, o implante de cabelo, a presidência honorária do Watford Hornets F.C., todas as relações que mantêm sua persona ligada à cultura do estrelato passam a dizer mais da imagem do artista do que sua própria obra.

Três iniciativas do cantor simbolizam essa contribuição para a saliência do ícone em relação ao músico:

i) a criação, em 1992, da fundação de combate ao vírus HIV *Elton John Aids Foundation*. Todas as vendas e os direitos autorais de seus *singles*, a partir daquele ano, passaram a ser revertidas em fundos para ajudar nas pesquisas científicas que possam

⁴⁹ FOUCAULT, Michel. “A Vida dos Homens Infames”. In: *O Que É Um Autor*. São Paulo: Passagens, 1992: 116 – 117.

⁵⁰ SATURDAY Sunday Magazine. “The Music Man”. From September 29th to October 5th of year 2001: 17.

contribuir para o encontro de uma cura para a doença; seus lucros também são revestidos em verbas para auxiliarem pessoas portadoras do vírus que não têm condições de manter o tratamento de forma adequada. Reservada aos Estados Unidos e a algumas nações européias nos anos iniciais, a fundação abrange atualmente mais de setenta países por todo o mundo e já arrecadou cerca de 125 milhões de dólares para o combate à doença.

ii) a produção, em 1994, da trilha sonora do filme *O Rei Leão*, com letras de Tim Rice. Sua participação neste trabalho re-elevou sua imagem nos Estados Unidos, pois se diz que ele foi o artista mais falado nas estações de rádio, nos canais de televisão e nos demais produtos midiáticos norte-americanos. O álbum contendo as canções do filme vendeu mais de 14 milhões de cópias apenas naquele país. Três canções compostas pela dupla Elton e Rice foram indicadas ao Oscar de melhor canção original: *Can You Feel The Love Tonight?*; *Circle Of Life* e *Hakuna Matata*, sendo que a primeira ganhou a disputa pela estatueta.

iii) o convite feito pela família real britânica para que o cantor tocasse no funeral da princesa Diana de Gales, em 1997. Elton John era amigo da princesa desde o final da década de 80 e ambos trabalhavam em projetos de caridade e apoio social. Poucos meses antes do acidente que mataria Diana, ela e o cantor tinham brigado por causa de um programa de caridade ligado ao Unicef que tinha sido cancelado. Em julho daquele ano, o designer de moda Gianni Versace (que era amigo de ambos) foi assassinado pelo *serial killer* Andrew Cunanan em Miami. O funeral do estilista reaproximou os dois amigos que pensavam em ampliar juntos os limites de suas respectivas fundações. Mas, em setembro, a princesa morreria em trágico acidente de carro na cidade de Paris. A partir de então, várias estações de rádio britânicas passariam a tocar a canção *Candle In The Wind* (originalmente dedicada à atriz Marilyn Monroe) como forma de homenagear a princesa; então, Elton teve a idéia de telefonar para Bernie Taupin e pedir que ele escrevesse uma letra parecida com essa, só que, por alguma razão, o letrista entendeu mal o recado e re-escreveu a mesma letra, modificando-a em algumas partes e dando-a o nome de *Candle In The Wind 1997*. Em todas as fontes que pudemos ter acesso, há o consenso de que a versão de 97 é a canção mais vendida da história da música, com aproximadamente 35 milhões de cópias comercializadas. Pequeno detalhe: o jornalista Paul Gambaccini ainda lembraria que em uma grande loja de discos de Londres havia quatro atendentes naquele ano; disse ele que

dos quatro, três estavam ocupados unicamente de vender os discos de Elton John...⁵¹ Seguir-se-ia ainda, em 98, a nomeação do cantor como cavaleiro da Ordem Real Britânica e o título de Sir Elton John.

Tais acontecimentos, dentre outros, são utilizados culturalmente para a elaboração da idéia de um ícone. Transformado em astro na década de 70, aclamado por suas performances e por seus discos, o cantor passa a ser re-elaborado historicamente como um símbolo da cultura britânica a partir dos anos 90. O mais interessante é que não apenas a sociedade o constrói dessa forma; o próprio cantor (em conjunto com Bernie) se inventa dessa maneira: o grande artista que entretece pessoas, realiza grandes espetáculos, consegue manter fãs por todo o planeta junto a um letrista cowboy que adora ranchos, rodeios e a vida aparentemente “pacata” do campo. Essa idealização da imagem dos dois é possível pela grande notoriedade de suas imagens que foi sendo elaborada ao longo destas quatro décadas. Afinal, eles se pretendem e se vêem (além de serem vistos por muitos) como o Capitão da música e o Garoto do campo. Eles idealizam aquilo que diz a canção *The Captain And The Kid*, de 2006:

*I've been out here on this road some (Eu estive por aqui em alguma estrada dessas)
Can't help feeling I've been showing my friends around
(E não posso ajudar com o sentimento que vim mostrando aos amigos ao meu redor)
I've seen it growing from next to nothing (Eu vi isso crescendo do tudo para o nada)
Into a giant eating up your town (Até um gigante engolir sua cidade)*

*Called up the tealeaves and the tarots, asked the gypsy what she sees in the palm of our hands
(Evoquei os espíritos e os tarôs, perguntei à cigana o que ela via na palma de nossas mãos)
She saw a mountain and a wild deer running (Ela viu uma montanha e um cervo selvagem correndo)
A crazy kid becoming a better man (Um garoto louco se tornando um homem melhor)*

*But we stuck around for the fireworks, waiting to explode
(Mas estávamos perplexos com os fogos de artifício, esperando para explodir)
Shaped our futures, you a tumbleweed (Modelamos nossos futuros, você é um boneco de palha)
And me on a yellow brick road (E eu na estrada de tijolos amarelos)
Pleasing the people some of the time (Agradando as pessoas algumas vezes)
For better or for worse (para melhor ou para pior)
An urban soul in a fine silk suit (Uma alma urbana em um fino terno de seda)
And a heart out west in a Wrangler shirt (E um coração vindo do Oeste em uma camisa de vaqueiro)*

*And you can't go back and if you try it fails (E você não pode voltar e se você tenta não dá certo)
Looking up ahead I see a rusty nail (Olhando bem para frente eu vejo um prego enferrujado)
A sign hanging from it saying "Truth for sale" (Uma placa suspensa nele dizendo "Verdade à venda")
And that's what we did, no lies at all (E foi isso o que fizemos, não há mais mentiras)*

⁵¹ HAVENSCROFT, Alan. *Someone Like Me*. Inglaterra: Bob Franklin, 2007. Eagle Media Production. Brasil, 2007. 1 disco de vídeo digital (DVD) (100 min.).

Just one more tale about the Captain and the Kid (Só mais uma narrativa sobre o Capitão e o Garoto)

*We've been missing at times in action (Às vezes nós estivemos perdidos no trabalho)
Can't imagine what he said he might do for you*

(Sem poder imaginar que o que ele disse ele poderia fazer por você)

*The devil got to come to the party sometimes (O demônio acha de vir festejar às vezes)
But he never got to wear our shoes (Mas ele nunca vai conseguir usar nossos sapatos)*

Oh we've conjured up what we created (Oh, nós fizemos surgir em um passe de mágica o que nós criamos)

Way back then when I was standing up in six-inch heels

(De modo a voltar àquele tempo em que eu andava num sapato salto seis polegadas)

Now you're riding off into the sunset (Agora você está cavalgando até o pôr-do-sol)

And I'm still spinning like a Catherine wheel (E eu ainda estou me moldando como uma rosácea)

But we stuck around for the battle, waiting for a plan

(Mas estávamos perplexos com a batalha, esperando por um esboço)

To turn you into the Brown Dirt Cowboy (Para transformá-lo num Pardo Cowboy Sujo de Terra)

And me into a rocket man, it pleases the people some of the time, digging into our roots

(E eu num Foguete Humano, isso diverte as pessoas algumas vezes, escavando até nossas raízes)

But I got a brand new pair of shoes (Mas eu estou com um mais novo par de sapatos)

And you're on a horse in old cowboy boots (E você está montado num cavalo com velhas botas de cowboy)

Afinal, bem como disseram Elton John e Bernie Taupin na canção *Curtains*, em 1975, “assim como nós você deve ter tido um era uma vez...”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“O fim virá como uma chuva torrencial. O fim nunca é o que parece. Nós lotamos o navio antes de navegarmos. Nós apenas aceitamos o que a falha significa”.

*Elton John e Bernie Taupin*¹

Esperamos ter conseguido chamar a atenção do leitor para a necessidade de uma história revigorada da música popular. As novas abordagens que a História vem vendo fluir nas últimas décadas parecem não alcançar as fronteiras da música popular como deveriam. Há uma constante insistência em que as formas tradicionalistas de se escrever histórias sobre músicos e artistas populares permaneçam. Cansados de estarmos em contato quase que unicamente com bibliografias desse tipo é que despertamos para a criação do conceito de *história biográfico-cultural*.

Estudar um único artista nos parece uma possibilidade, ainda que passível de ser criticada, de se ter uma aproximação singular com o que vem sendo proposto nos chamados *paradigmas emergentes*, principalmente no que concerne à música popular. A viabilidade da fuga de um modelo fixo e, ao que nos remete, imaleável pode nos levar ao encontro de novos caminhos históricos. Por ser recente, a *história biográfico-cultural* pode desestruturar abordagens repetitivas e “fechadas” para a história que tentam eliminar algumas temáticas ou certos tipos culturais e enaltecer outros. Apesar de estarmos sempre em busca de verdades, sejam elas parciais, provisórias, aceitas, reconhecidas, negadas... Tudo o que fazemos em história deveria servir como exemplo para as demais ciências que poderiam evitar a procura por uma verdade absoluta e irreduzível.

Com o Glam/Glitter rock não é diferente. Os historiadores que se propuserem a escrever sobre esta temática (e sobre outros subgêneros musicais) não devem se esquecer daquelas relações humanas que podem ser percebidas a partir do momento em que se fala e

¹ JOHN, Elton & TAUPIN, Bernie. “The End Will Come”. Canção do álbum *The Big Picture*, de 1997.

que se pensa a cultura. Não que a *historiografia* citada que privilegia as abordagens sociológicas ou os maiores nomes de artistas e bandas não seja útil ou não contribua para o limiar histórico, pelo contrário, ajudam de alguma maneira na compreensão da temática. O que trouxemos como proposta e alerta é que faltam leituras que relacionem tipos de música como o do Glam/Glitter às diversas relações de afetividade e convívio socioculturais que os indivíduos podem gerar. As alegrias, paixões, tristezas, agonias, sofrimentos e sonhos que tanto nos cercam e que, com maior intensidade para alguns e menos para outros, dão sentido à nossa vivência, são de constante presença nas letras e melodias do Glam/Glitter. Não só da crítica “cega” (e desejada) ao sistema e às relações capitalistas vive a música na história, mas também de todas as vontades humanas. A música popular toma forma e vai sendo recebida pelo público como uma expressão de suas vontades, um rastro importante de uma realidade construída historicamente, não sendo somente uma justificativa para a revolta pessoal de jovens inconformados com o *sistema*, nem apenas uma música alienada feita para dançar. É, sobretudo, a representação de uma conjuntura histórica, é uma magia da diversidade cultural.

Falar sobre intrigas, repúdios, descontentamentos, sobre amor, amizade, sexo, prazer (em todos os seus sentidos) não significa que estamos sendo “alienados”, pelo contrário, tais abordagens nos possibilitam realizar uma avaliação da sociedade em determinadas épocas, a partir do momento em que um subgênero passe a ser entendido como tal (a partir da década de 1970, nesse caso), permitindo-nos criticar os acontecimentos históricos em todos os seus sentidos. Steven Connor nos diz que

o rock pode ser considerado a forma cultural pós-moderna mais representativa. Isso porque ele personifica à perfeição o paradoxo central da cultura de massas contemporânea: o seu alcance e influência globais unificadores, de um lado, combinados com a sua tolerância e criação de pluralidades de estilos, de mídia e de identidades étnicas, do outro².

Lembremos que nem com nossa *história biográfico-cultural* há a possibilidade de se contar *toda a história de uma pessoa, muito menos de um (sub)gênero musical* e isso seria impossível para qualquer temática. Portanto, definindo bem nossa temática principal, delimitando cautelosamente nossas propostas empíricas e conceituais, atendendo a algumas

² CONNOR, Steven. “Pós-modernismo e Cultura Popular”. In: *Cultura Pós-Moderna. Introdução às Teorias do Contemporâneo*. São Paulo: Edições Loyola, 1993: 151.

delimitações epistemológicas que, ao menos, considerem as novas propostas historiográficas como relevantes, estaremos contribuindo para uma propícia renovação. Analisemos discursos, práticas, relações afetivas, acontecimentos, enfim, diversas possibilidades nos são cabíveis desde que nos comprometamos a tentar realizá-las, não só nos atendo às personagens e a seus insípidos “grandes feitos”.

Estudarmos alguém como o cantor/compositor Elton John nos permite sentir a melodia que desliza pelos ouvidos de uma nova Clío empolgada por outros caminhos. Para tal, devemos continuar atentos ao que já foi dito: se contarmos algumas histórias para alguma personagem, que o façamos de forma a entender a conjuntura sociocultural que ele vive e influencia, que o cerca e o mapeia. Analisar o que os é dito e escrito a respeito da personagem e o que ela fala de si mesma, que relações culturais a norteiam, qual a postura que esta assume perante um modelo de ética social e moral, dentre outras coisas, contextualizando historicamente seus acontecimentos e suas influências independentemente de escolhas a partir de um critério de importância histórica. Simplesmente, o historiador pode entender uma relação na música popular que não tenha tido tanta repercussão quanto outra qualquer, mas mesmo assim ele estará possibilitado a entender determinado contexto ou momento histórico.

Mas cuidado para não cair em vícios (e isso pode ter acontecido aqui): se você é um fã que se preocupa em contar histórias sobre o Glam/Glitter ou sobre outro tipo musical você precisa estar atento, já que, afinal, “todo pesquisador, jovem ou experiente, é um pouco fã de seu objeto de pesquisa. Em se tratando de música essa relação deliciosamente perigosa se multiplica por mil”.³

³ NAPOLITANO, Marcos. “Apresentação de História & Música”. In: *História & Música, História cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002: 10.

REFERÊNCIAS

Periódicos Citados:

- *Revista A História do Rock 'n' Roll Vol. 8*. Coleções Caras, 1998;
- *Revista As Feras do Rock* nº 26 de 1996;
- *Billboard Magazine*. Edição de 4 de Novembro de 1978;
- *DVD World Music*, Ano I, nº 7, 2002;
- *Mojo Magazine*. Edição de Outubro de 2006;
- *People Magazine*. Edição de 18 de Agosto de 1975;
- *People Magazine*. Edição de 26 de Abril de 1978;
- *Playboy Magazine*. Edição de Janeiro de 1976;
- *Saturday Sunday Magazine*. Edição de 5 de Outubro de 2001;
- *Time Newsmagazine*. Edição de 7 de Julho de 1975.

Sites da Internet:

- *Associação Cultural Montfort*: <http://www.montfort.org.br/index.php?secao=cadernos&subsecao=arte&artigo=rock&lang=bra;>
- *Bitsmag Website*: [http://www.bitsmag.com.br/conteudo/bits_box/front6.htm;](http://www.bitsmag.com.br/conteudo/bits_box/front6.htm)
- *Cornflakes And Classics: a musical history of Elton John*: [http://www.whizzo.ca/elton/ej.html;](http://www.whizzo.ca/elton/ej.html)
- *Dark Diamond Website*: [http://www.dark-diamond.com;](http://www.dark-diamond.com)
- *Rock And Roll Hall Of Fame*: [http://www.rockhall.com;](http://www.rockhall.com)
- *Sociedade do Blues*: [http://www.sociedadeblues.com.br/index.asp?id=blues_historia;](http://www.sociedadeblues.com.br/index.asp?id=blues_historia)
- *Superseventies Website*: [http://www.superseventies.com;](http://www.superseventies.com)
- *Wikipedia, the free encyclopedia*. "Matthew Shepard". [http://en.wikipedia.org/wiki/Matthew_Shepard;](http://en.wikipedia.org/wiki/Matthew_Shepard)
- *Whiplash Website*: [http://whiplash.net.html.](http://whiplash.net.html)

Documentários:

- *A História do Rock 'n' Roll* – Videolar S/A. Brasil, 2004. 5 discos de video digital (DVD) (578 min.);
- *Elton John Live In Barcelona 1992* – HAPPENSTANCE Music. Warner Music Vision. Manaus, Brasil, Videolar, 2005. 1 disco de video digital (DVD) (172 min.);
- *Elton John: Someone Like Me* – HAVENSCROFT, Alan. Inglaterra: Bob Franklin, 2007. Eagle Media Production. Brasil, 2007. 1 disco de video digital (DVD) (100 min.);
- *To Russia... With Elton* – LA FRENAIS, Ian & MCKEOWN, Allan. Londres: Dick Clement & Ian La Frenais, 1979. Jack Gill for Black Lion Films. Cooperdisc. Brasil, 2005. 1 disco de video digital (DVD) (73 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 video digital (DVD) (124 min.).

Bibliografia:

ARANHA, Gervácio Batista. "Realismo vs. Nominalismo e a Escrita da História: questões para o século XXI". Conferência de Abertura do *XI Encontro Estadual de Professores de História: a formação do Historiador para o Século XXI*. Campina Grande – Paraíba, 2004.

ARAÚJO, Paulo César de. *Eu Não Sou Cachorro, Não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. São Paulo: Editora Martin Claire, 2003.

BARTHES, Roland. "A Morte do Autor". In: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004: 57 – 64.

BRANDÃO, Antônio Carlos & DUARTE, Milton Fernandes. *Movimentos Culturais de Juventude*. São Paulo: Moderna, 2004 (Coleção Polêmica).

BURKE, Peter. *A Escola dos Annales (1929 – 1989): a Revolução Francesa da Historiografia*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CARDOSO, Ciro Flamarion & VAINFAS, Ronaldo (orgs.) *Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1997.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: 1. artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

CERTEAU, Michel de et al. *A Invenção do Cotidiano: 2. morar, cozinhar*. Petrópolis: Vozes, 2000.

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.

DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a Música*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1994.

DOSSE, François. *A História Em Migalhas: dos Annales à Nova História*. Bauru: EDUSC, 2003.

FARIAS, Elton John Silva & SILVA, Paloma Porto. “Uma Análise do Livro Didático de História: problemas e possibilidades”. In: *ANAIS do VI Congresso Luso-Brasileiro de História da Educação*. Uberlândia, Minas Gerais, Abril de 2006.

FOUCAULT, Michel. *O Que é um Autor?*. São Paulo: Vega Passagens, 1992.

FRIEDLANDER, Paul. *Rock and Roll, uma história social*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

HARTOG, François. *O Espelho de Heródoto: ensaios sobre a representação do outro*. Tradução: Jaynto Lins Brandão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX (1914 – 1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LEUCHTENBURG, William E. (org.). *O Século Inacabado: a América desde 1900 (Vol. 2)*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.

LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

MATTELART, Armand & NEVEU, Érik. *Introdução aos Estudos Culturais*. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

MEDEIROS, Paulo Tarso Cabral de. *Mutações do Sensível: rock, rebeldia e MPB pós-68*. João Pessoa: Editora Manufatura, 2004.

MORAES, José Geraldo Vinci de. “História e Música: canção popular e conhecimento histórico”. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo: 20/39, ANPUH / Humanitas / FAPESP, 2000: 203 – 222.

MOREIRA, Vera Lúcia. *Torre de Babel: a vida de Elton John e Bernie Taupin*. São Paulo: Xisma Editora, 1986.

MUGGIATI, Roberto. *História do Rock Vols. 1 – 4*. São Paulo: Editora Três, 1982.

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música, história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NOBRE, Marcos. *Teoria Crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

NOVAES, Adauto (org.) *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005.

ORIEUX, Jean. “A Arte do Biógrafo”. In: ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges & LADURIE, Emmanuel Le Roy (orgs.). *História e Nova História*. Lisboa: Editora Teorema, s/d: 36 – 47.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O Que é Contracultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2003.

REIS, José Carlos. “A Escola Metódica, Dita ‘Positivista’”. In: *A História entre a Filosofia e a Ciência*. São Paulo: Ática, 1996: 11 – 25.

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, 2002.

SINCLAIR, David. *Rock On CD: the essential guide*. Great Britain: Kyle Cathie Limited, 1992.

VAINFAS, Ronaldo. “História das Mentalidades e História Cultural”. In: CARDOSO, Ciro Flamarion & VAINFAS, Ronaldo (orgs.) *Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1997: 127 – 162.

WIGGERSHAUS, Rolf. *Escola de Frankfurt – História, Desenvolvimento Teórico, Significação Política*. Tradução: Vera de Azambuja Harvey. Rio de Janeiro: Difeel Editora, 2002.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. *O Campo e a Cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.