
**BITTER FINGERS: UM RELATO AMARGO DE DOIS FAMOSOS - ELTON JOHN E
BERNIE TAUPIN, 1975**

Elton John da Silva Farias
Mestrando em História
Universidade Federal de Campina Grande
Bolsista Reuni de Assistência ao Ensino CAPES
eltonjohnlogan@yahoo.com.br

“Bitter Fingers” é o título da terceira canção presente no álbum *Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy*, de 1975, de autoria do cantor/compositor Elton John e do letrista Bernie Taupin, ambos ingleses. O disco foi idealizado pela dupla como um álbum (auto)biográfico, no qual quiseram contar sua própria história na escalada rumo ao sucesso e (re)compor os caminhos que tiveram de traçar nesse percurso. Assim, o disco tem como recorte temporal preferencial os anos de 1967 (quando se conheceram) a 1969 (quando lançaram o primeiro álbum, *Empty Sky*).

Tematicamente, além da vida profissional e pessoal dos dois, o disco vasculha algumas narrativas de uma história da fama e da *Indústria Cultural*, por assim dizer, voltadas mais especificamente para o meio fonográfico e para a construção da imagem de músicos famosos. É uma tentativa de demonstrar aos ouvintes, a partir de experiências pessoais, como seria possível viver o “mundo da fama” nos anos finais da década de 1960 e, principalmente, em meados da seguinte. Em outros termos, há pelo menos duas atmosferas distintas que circundaram o álbum:

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

liderados pelo piano ora suave, ora agressivo de Elton John, acompanhado pela guitarra de Davey Johnstone, pelo baixo de Dee Murray, pela bateria de Nigel Olsson e pela percussão de Ray Cooper. Gus Dudgeon produziu o álbum e Gene Page se encarregou dos arranjos.

Pois bem, pretendo analisar a canção mencionada de modo a atender à atmosfera mais ampla da intencionalidade do álbum a partir de três pilares: a) primeiro a questão do *tempo*, já que seus versos não conseguem “respeitar” o recorte temporal proposto pelos próprios compositores e regressam a momentos anteriores de suas vidas – em Paul Ricoeur de *Tempo e Narrativa* discuto esta questão; b) o caráter amargo do relato, quase como um desabafo, apresenta uma vontade expressa de superar os obstáculos da *Indústria Cultural* e alcançar o estrelato, o sucesso, a fama, já que os autores enfatizam suas dificuldades financeiras e as imposições de sua gravadora quando ainda não eram conhecidos; c) por último, a ambigüidade musical da canção, se levamos em consideração a maneira como a melodia é composta: mesmo o relato sendo “amargo”, a canção carrega consigo um ar “alegre”, “despojado” e enérgico, com base rítmica em *rock*, demonstrando a habilidade do cantor em compor melodias que se aproximam do *boogie*, do *glam rock* e do *pop* – Marcos Napolitano me auxilia a discutir essas questões de metodologia em *História & Música*. Assim, contextualizo o momento histórico da canção e a aproximação do cantor Elton John com o gênero musical Glam/Glitter Rock; demonstro ainda como a mesma, enquanto um *objeto de discurso*¹, constrói uma imagem não usual e diferente da que a mídia projetava para dupla em 1975: os versos apresentam dois sujeitos comuns que buscaram alcançar objetivos como quaisquer outros e que não tiveram uma vida de glamour, luxo e deleite por acaso, mas por uma sorte de condições de possibilidade que os inseriram no contexto da década de 1970.

A canção *Bitter Fingers*, portanto, pode ser entendida enquanto um *relato autobiográfico* que objetiva a associação de versos e palavras a imagens que construam um sentido lógico acerca de uma verdade do “nós” de Elton John e Bernie Taupin em momentos específicos de suas vidas. Colocando em segundo plano a narrativa e a argumentação, a poética da letra compartilha com os ouvintes os sentimentos dos autores em um determinado presente (no momento da criação) em relação ao que viveram em um passado qualquer, num expresso ato de rememorar a si mesmos em acontecimentos e/ou aspectos que pareçam mais pertinentes ou mais interessantes de serem lembrados e compartilhados com outrem. É uma “escrita fragmentária, montagem, [em] busca de uma verdade que escapa ao poder das

narrativas ordinárias, espaço generosamente cedido à colaboração do leitor [ouvinte]”: este pode se deixar seduzir “pelas ondas das palavras” e, no caso em questão, ser encantado pela suavidade ou agressividade de uma melodia que o agrada ou o proporciona prazer. Esse tipo de escrita é indutivo e interessado: escolhe o efeito que almeja produzir, deduz a situação que prefere, escolhe as personagens, a ambientação, as palavras que servem de refrão e o ritmo a ser seguido pela melodia.² Eis o que diz a letra da canção:

“I’m going on the circuit, I’m doing all the clubs
(“Eu estou indo no circuito, estou percorrendo todos os clubes)
And I really need a song boys to stir those workers up
(E eu realmente preciso de uma canção, garotos, para poder agitar esses trabalhadores)
And get their wives to sing it with me just like in the pubs
(E fazer suas esposas cantarem comigo assim como nos pubs)
When I worked the good old pubs in Stepney”
(Quando eu toquei naqueles pubs legais e antigos de Stepney”)

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

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

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

“And there’s a chance that one day you might write a standard lads

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

Aparentemente, se não for lida interligada ao seu contexto e não se tendo a noção prévia de que se trata de uma canção sobre Elton John e Bernie Taupin, muito provavelmente, poderia-se dizer que a canção trata de duas pessoas que estão cansadas de sua condição de artistas sem prestígio e que sofrem toda sorte de provações para poderem alcançar seus objetivos. As cobranças dos empresários, as humilhações e as provocações dos “reacionários da Rua Denmark” os forçam a trabalhar mais e mais, numa rotina interminável que não rende os frutos que deveria. Essa leitura não é falsa. Mas, por isso mesmo, e como quer Philippe Lejeune, só pode ser vista como o é levando-se em consideração a importância do Pacto Autobiográfico: para que se afirme que a leitura de um relato como este discorre sobre a vida de quem o criou se faz necessário que se mapeie a relação autor/narrador/personagem na construção da perspectiva autobiográfica em questão por traçar uma retrospectiva pessoal, o chamado pacto referencial que reivindica para si uma *imagem do real* vivido e personalizado.³

Assim, Lejeune parece estar certo quando ouço as canções de Elton John do disco mencionado. Especificamente em *Bitter Fingers*, alguns versos ou estrofes, quando isolados, parecem contar cada um sua própria narrativa imagética acerca da vida da dupla de compositores. Realizando um exercício de análise, podemos encontrar momentos dessas vidas sendo elaborados metaforicamente naquelas palavras: experiências cotidianas e práticas não discursivas sendo produzidas por um objeto de discurso: imagens de suas vidas são ativadas na mente de seus ouvintes, selando assim o pacto.

Outro aspecto se caracteriza como importante na análise de um relato como esse: a questão dos usos do tempo. Se, ao ler Santo Agostinho, a análise de Paul Ricoeur acerca da temporalidade e das *aporias da experiência do tempo* for pertinente, então há de se haver três tempos possíveis: presente do passado (memória), presente do presente (visão) e presente do futuro (espera). Vejamos quais momentos da vida da dupla aparecem na letra e como o tempo elaborado pelo relato se comporta nessa composição:

“Eu estou indo no circuito, estou percorrendo todos os clubes / E eu realmente preciso de uma canção, garotos, para poder agitar esses trabalhadores / E fazer suas esposas cantarem comigo assim

como nos pubs / Quando eu toquei naqueles pubs legais e antigos de Stepney”. Esta estrofe é emblemática. Se lida com atenção e focada nos anos de 1965-66, perceberemos como ela se refere especificamente à época em que Elton John tocava numa banda de *Rhythm & Blues* conhecida pelo nome *Bluesology*. Com ela, Reginald Dwight (nome de batismo de Elton John) tocava por vários pubs, cabarés e bares das regiões industrializadas da Inglaterra, especialmente nos arredores de Londres. Percorriam os bares e pubs repletos de boêmios, bêbados, criminosos e prostitutas, especialmente na região do East End, que impregnavam nos olhos uma atmosfera de solidão, perigo e sexo fácil. Estavam percorrendo uma série de apresentações na vida suburbana e desprezada pela “índole familiar” britânica: ambientes escuros, com muita fumaça e pulverizados pelo cheiro forte do álcool destilado. Pareciam mais Tavernas medievais com um aspecto moderno e por isso mesmo eram “pubs legais e antigos”: em Stepney, centro histórico de Londres citado diretamente na letra, a banda tocou por várias vezes. Tocar nessa região era o mais comum entre as bandas iniciantes e/ou semi-profissionais de Londres no final dos anos 60 e para uma audiência pequena de pessoas que estavam mais interessadas em conversa, flertes e na comida oferecida pelo estabelecimento do que pela música.

Mas era a iniciativa que parecia mais pertinente para alguém com Dwight que planejava ganhar a vida com a música. Jovem de classe média que tinha de buscar seu próprio sustento, já que vivia com a mãe divorciada e não tinha um bom relacionamento com o pai. Dividia o tempo entre a escola, a Real Academia de Música e a banda. E no *Bluesology* todos viviam situações semelhantes, precisando de dinheiro e querendo construir um terreno próprio para suas apresentações. Assim sendo, o circuito de bares e pubs parecia o melhor caminho: certa noite, conta Elton John, a banda fez quatro apresentações em apenas uma noite, “nós tocamos num clube das forças-armadas americanas em Londres e então fomos a Birmingham e tocamos em dobro – dois bailes. Então por volta da seis da manhã nós voltamos e tocamos no Cue Club, que é um pub para negros em Londres”⁴.

“E eu realmente preciso de uma canção, garotos, para poder agitar esses trabalhadores”: 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. Mas em nenhuma das oportunidades, o grupo 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 “fascos” 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, ele estava se cansando da banda. 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, que tinha lido o mesmo anúncio que Dwight. 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...

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* entre 1963-65: o engenheiro de som Caleb Quaye.

Este 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 *tática* no cotidiano do rapaz: fez com que ele fosse regularmente à DJM gravar *demos tape*⁵ 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”.⁶

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...

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 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!

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.

Sua tentativa de ser cantor ainda o faria 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, o que justificaria 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.

“Oh, você poderia tocar um verso ou dois na companhia de um amigo / Sentimental, uma lágrima induzindo a um final feliz / E nós precisamos de uma melodia para abrir nossa temporada de verão em Southend / Você pode nos ajudar?” / É difícil compor uma canção

com dedos doloridos / Tanto a provar, tão poucos para lhe dizer porque / Aqueles velhos reacionários na Rua Denmark começam a rir / Aos olhos assombrados do pianista / Parece-me que uma mudança é realmente necessária / Estou cansado de tra la las e la de das / Nunca mais procurando restos de comida do lixo / Dedos doloridos nunca atingem as estrelas modernas, estrelas modernas”. Não demoraria muito 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, conhecido pelo título *Empty Sky*.

Quando a dupla diz que “uma mudança é realmente necessária” e “estou [Elton] cansado de tra la las e la de das”, isso significa que eles consideraram de extrema importância em sua trajetória a intromissão de Steve Brown para a maneira como passaram a compor. Por um lado, sua maneira de fazê-lo é bem, por dizer, “espontânea”: nunca compõem juntos ou planejam demais uma canção, já que um escreve a letra e envia para o outro compôr a melodia. Por outro lado, sua liberdade para comporem da maneira que bem entendessem e o não respeito às exigências de Dick James em querer da dupla música *Tin Pan Alley*⁷, foram determinantes para que eles ganhassem mais visibilidade e, posteriormente, ficassem famosos.

Bitter Fingers é uma canção, portanto, que traz um relato de um tempo de amargura na carreira de Elton John e Bernie Taupin. Mesmo que a traduzamos por “dedos doloridos”, a palavra “bitter” também significa “amargura”. Por contar uma história de como os dois lutaram para se tornar compositores reconhecidos seus versos e sua elaboração se adequam ao chamado *círculo hermênutico* da tríplice mímese em Paul Ricoeur.⁸ Em 1975, a canção é uma configuração poética e musical (*mímese II*) que está no mundo publicada em um álbum que, por sua vez, se refere à figuração de uma experiência de vida de seus próprios autores na segunda metade da década de 60 (*mímese I*). O que está dito em *Bitter Fingers* serve como uma mediação entre o que foi vivido, sentido e representado por Elton John e Bernie Taupin para que chegue aos ouvidos de seus fãs e da crítica musical e seja refigurada por estes (*mímese III*, a qual não foi discutida neste artigo). A experiência dos anos iniciais da carreira dos dois tornou-se história possível de ser contada como relato autobiográfico graças ao disco que assim se enunciou.

Por fim, vai um lembrete ao leitor: os dois compositores produziram a canção e seu álbum entre 1974-75, lançando em Maio deste último ano. É época em que o Glam/Glitter rock ainda era uma “febre” na indústria fonográfica. *Bitter Fingers* é uma canção que se insere nesse gênero: bem na lógica em questão, sua melodia se dá no uso de determinados compassos (2/4 ou 2/8), alguns *riffs* de guitarra do *rock clássico*, acompanhamentos e solos de piano, uma batida similar ao *rhythm and blues* e ao *hard rock*, ambos em espécie de uníssono, além de solos de guitarra no meio ou no final das canções, fazendo da canção e do gênero uma verdadeira miscelânea musical. Há, além disso, duas outras manifestações bem características do Glam/Glitter: o uso veemente de *background vocals* e de refrãos que facilmente são absorvidos pelas pessoas, os chamados “refrãos grudentos”, o que também se percebe na canção. Ouça-a e ao álbum, você poderá se encantar pela música e pela história de ambos.

-
- ¹ Um *objeto de discurso* pode ser pensado a partir de certas condições históricas que possibilitem ao outro (semelhante ou distante) dizer coisas distintas, convictas ou flutuantes, mas que mantenham “relações de semelhança, de vizinhança, [e até] de afastamento, de diferença, de transformação”. Possibilita-se a esse objeto um “campo de exterioridade”, repleto de relações discursivas, que criam noções, mas que não garantem unidade, apenas aproximações, e constrói aquilo que ao objeto parece ser uma concepção, uma definição. Cf. FOUCAULT, Michel. “A Formação dos Objetos”. In: *Arqueologia do Saber*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1986, p.p. 46-56.
- ² LEJEUNE, Philippe. “Autobiografia e Poesia”. In: *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p.p. 86-102.
- ³ Idem. “O Pacto Autobiográfico”. In: Op. Cit., p.p. 13-47.
- ⁴ PLAYBOY Magazine, Janeiro de 1976. Interview by David Standish & Eugenie Ross-Leming. Apud. MACLAUHLAN, Paul. “1976”. In: *Cornflakes & Classics: a musical history of Elton John*. V. 4,2; Maio / 2005. Disponível em: <http://www.whizzo.ca/elton/ej1976.html>. Acesso em: 21 / 12 / 2007.
- ⁵ “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.
- ⁶ MOREIRA, Vera Lúcia. “VI”. In: *Torre de Babel: a vida de Elton John e Bernie Taupin*. São Paulo: Xisma Editora, 1986, p. 67.
- ⁷ “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, p.p. 9-30.
- ⁸ RICOEUR, Paul. “Tempo e Narrativa – a tríplice mimese”. In: *Tempo e Narrativa (tomo I)*. Campinas, SP: Papirus, 1994, p.p. 85-132.