

## UM ESCÂNDALO, UM FILME E UM FUNERAL: O CANTOR/COMPOSITOR ELTON JOHN E A INVENÇÃO DE UM ÍCONE

Autor: Elton John da Silva Farias\*

Em 8 de novembro de 2001, foi publicado um interessante artigo do jornalista Mim Udovitch na conceituada revista norte-americana *Rolling Stone*. A revista, dedicada a discutir música, tem grande visibilidade internacional e é tida como referência quando se trata do assunto. Quanto ao artigo, este foi intitulado “*The Unusual Habits of Elton John*” (ou *Os Hábitos Incomuns de Elton John*) e descreve passos da carreira e do cotidiano recente do cantor que parecem não tão comuns à vida de um, por assim dizer, *rockstar*.

A primeira frase do artigo é a seguinte: “Elton John tem um hábito que é incomum entre os renomados rock stars mundiais de estar há trinta e um anos em evidência”<sup>1</sup>. Desde o ano de 1970, o cantor/compositor frequenta as listas das paradas de sucesso dos Estados Unidos e da Inglaterra, ininterruptamente, (o que continua a acontecer até o presente ano de 2008), além de ser alvo constante dos meios midiáticos de vários países do mundo ocidentalizado (inclusive de alguns orientais), recebendo elogios, críticas, depreciações de sua imagem, tendo escândalos iniciados e pessoas glorificando sua *persona*.

Isso parece “incomum”, no sentido atribuído por Udovitch, pelo fato de, no assim chamado “mundo do rock”, os músicos não perdurarem por tanto tempo nas delícias e guilhotinas da fama em excesso. Artistas emergem, transcorrem e desaparecem muito constantemente nas falcatruas da sedução midiática ao conseguirem que o “esplendor” do sucesso os ilumine e os tornem visíveis. Obviamente, Elton John não é o único a viver em evidência por um tempo longínquo: Rod Stewart, Bruce Springsteen, David Bowie, Bono Vox, Phil Collins, Sting ou mesmo Rita Lee e Ney Matogrosso podem ser considerados outros exemplos de artistas que já estão há décadas em atividade e notoriedade nos holofotes das empresas de assuntos culturais de mídia.

---

\* Bacharel em História pela Universidade Federal de Campina Grande. Graduando em Licenciatura Plena em História pela mesma instituição.

<sup>1</sup> “Elton John has a habit that is unusual among world-renowned rock stars of thirty-one years standing”. Cf. UDOVITCH, 2001.

Steven Connor, por exemplo, atribui tal situação ao que ele chama de “performance pós-moderna”. Neste sentido, a “explicação” para a manutenção desta constante atividade socialmente notória é a preocupação singular com que cada artista mantém em realizar uma apresentação ao vivo convincente, divertida e, por fim, aclamada. Exuberância e irreverência de palco parecem permear as ânsias da arte da conquista do público. Connor diz, referindo-se ao exemplo de Bruce Springsteen, que a performance de palco cuidadosa musicalmente e exagerada visualmente oferece ao fã, ao ouvinte e ao curioso pela música (e no caso pelo rock) a oportunidade de “estar na presença de uma figura mítica, [de] fruir de certa proximidade erótica”, vivendo aquele momentâneo “encontro real” com um espaço que emociona, ensurdece, dispersa, alivia e fornece prazer. Grosso modo,

o sucesso da indústria do rock, que superou a indústria cinematográfica no negócio da criação de astros, depende dos tipos de desejo estimulados pela reprodução de alta fidelidade, na ânsia por mais, por reproduções mais fiéis da “coisa real”, o anseio de se aproximar cada vez mais do “original” (CONNOR, 1996, p. 124).

No entanto, essa seria a “causa” pela qual artistas da estirpe de Elton John influenciaram, por eles mesmos, na construção desse sentido de “glória musical”. Essa seria a contribuição própria mais significativa e congruente de eles estarem proliferando seus próprios *status* enquanto astros consagrados da música. A indústria cultural da música e do rock, por si só, não seria capaz de manter os altos níveis de vendagem e prestígio de seus artistas se os mesmos não trabalhassem para isso. Gravações avulsas, *singles* ou álbuns não seriam suficientemente satisfatórios para os fãs e compradores de disco se manterem “fiéis”. Todos esses materiais produzidos pela fonografia ofertam o poder simbólico e provisório ao seu consumidor de controlar audições e situações cotidianas ao seu bel prazer, mas não garantem necessariamente a permanência daquele sujeito na contínua aquisição “fetichizante” do produto. Por vezes,

ter um disco é, num sentido limitado, ser capaz de controlar a música que ele contém, porque, com certas exclusões, compra-se, com o disco, a liberdade de reproduzi-lo e tocá-lo onde se quer e quando quer que se deseje, em casa, na rua, no carro. (...). Mas isso também traz uma deficiência oculta; o fato de a música gravada ser repetível ao infinito deve-se precisamente à sua forma de cópia, que sempre tem de estar afastada do original. Assim, paradoxalmente, no momento de sua maior entrega, a mercadoria sempre esconde alguma coisa; quanto mais o disco é tocado, tanto mais confirma a posse e o controle do consumidor e tanto mais revela seu fracasso em ser a coisa real. O que garante a possibilidade de controle por parte do consumidor é uma limitação intrínseca da mercadoria, o fato de ela nunca poder ser o original em si mesma (CONNOR, 1996, p. 24).

Esse poder simbólico do disco nas mãos de um ouvinte e/ou fã não o direciona a práticas homogêneas e repetitivas, não o assegura, mesmo que ele tenha gostado bastante daquela “mercadoria”, na intencionalidade de voltar a adquirir a próxima oferta de um artista. A aquisição do material deste por parte de um ou de alguns vários ouvintes também não vai garantir a proliferação em gigantesca numerosidade, em “massa” como diriam alguns. Na ótica de Connor, a imprevisibilidade de uma atuação de palco é uma das maiores causas de, no mundo da música, ser observar uma das mais fartas ambivalências da pós-modernidade: o desejo de glorificar um astro admirável e referenciado em um contexto histórico tendencioso à fragmentação.

No ano de 1970, Elton John foi um exemplo bem prático disso. Naquela temporada, após vários anos de uma incansável busca pela oportunidade de gravar discos e se tornar famoso, e já tendo feito um álbum chamado *Empty Sky* (lançado apenas na Inglaterra), o cantor conseguiu lançar um disco lírico e melodicamente obscuro que, de modo curioso, foi chamado apenas de “Elton John”. Um pouco mais divulgado que o primeiro, este segundo foi feito com a perspectiva de alcançar o público norte-americano. Deu certo de início e fracassou logo em seguida: vendendo muito bem na primeira semana, para um novato, o disco teve uma queda comercial brusca e logo deixou as listas de vendagem. O estilo não parecia agradar àquele público, mesmo com a intenção inicial de contagiá-lo.

O empresário de Elton John naquele período era o conhecido inglês Dick James, dono de empresa Dick James Music. 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 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 ainda não respondia à altura. Então James intimou John a fazer shows ao vivo...

A resposta inicial do cantor foi um *não*. Desde cedo ele 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), por exemplo. Homens altos, magros, sedutores

e mulhereiros: 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. 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 em Elton era escasso e este só pôde chamar dois músicos para acompanhá-lo. E assim o fez: Dee Murray (no baixo) e Nigel Olsson (na bateria), ambos recém saídos de uma banda de Rhythm & Blues, a *Spencer Davis Group*. Estava, assim, completa a formação original da primeira *EJ Band*...

Era marcada a sua primeira turnê ao vivo e o trio estreou em abril de 1970 no festival *The Pop Proms*<sup>2</sup>, 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 de letras, 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 inglês 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,

---

<sup>2</sup> 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.

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, seus ídolos de infância. O cantor pensou um pouco e, ao começar a apresentação, decidiu arriscar:

Elton então começou a imitar todos os seus ídolos do passado, ficando de joelhos, tocando com os pés, pulando sobre o piano, tocando com os dentes e a nuca. No final da apresentação, chutou o banquinho do piano. Foi uma surpresa para toda a platéia que estava acostumada a ouvir no rádio canções sérias como *Border Song* ou *It's me that you need* (MOREIRA, 1986, p. 118).

Foi o passo fundamental para Elton ir à 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, por exemplo. Assim, foi feita uma grande divulgação do trabalho de Elton nos Estados Unidos. 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 tornando 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 (MOREIRA, 1986, p. 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 pandeirola; 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.

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 jornais exclamavam sua apresentação. “Elton John – O Novo Talento do Rock” dizia a edição de 27 de Agosto do *Los Angeles Times*. Ao que se conta, Elton ainda tocou todas as noites no *Troubadour* até o dia 30 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 de praticamente toda a carreira do cantor, com mais ou menos intensidade em cada período.

Assim, estava elaborada a situação para invenção de um *astro*. Um sujeito famoso, propenso à riqueza e que, por mais ou menos duas décadas, mantivera, com oscilações entendíveis para uma atmosfera artística com esta, tal *status*. Um sujeito de imagem retórica, confundível com a fantasia, o deleite e a adoração. Um *performer* desajeitado que conseguiu aprender a arte de comandar platéias e que tem como maior instrumento de guerra as suas apresentações ao vivo e a proximidade que estas proporcionam ao público. O exemplo da primeira apresentação de Elton no *Troubadour* é um adágio peculiar da discussão supra-iniciada. A longevidade da carreira de um artista interage, em grande parte e intensamente, com o seu “fazer-se presente”, com a sua relação astro – público.

Mas a história não é previsível, nem muito menos imutável e certos acontecimentos podem afetar discursos imagéticos que elaboram as pessoas e afetar a hermenêutica do senso-comum acerca de uma vida “pública e social”. E é a partir daí que o sujeito retórico e o astro

consagrado diminuem a atuação sobre a promoção de suas próprias imagens na vida do artista e passam a pôr mais dessa responsabilidade nos olhares da sociedade, abrindo espaço para o surgimento de um *ícone*...

### **Um Escândalo Sexual: o tablóide *The Sun* e o início da invenção de um *ícone***

Antes de mais nada, gostaríamos de pedir perdões ao leitor pelo pulo de quase 20 anos nos campos floridos de Cronos. Entretanto, devido ao espaço aqui concedido, isso se fez necessário. Ao chegarmos no ano de 1987 teríamos um acontecimento que, em suas pretensões, tentou denegrir drasticamente a imagem de Elton John. Então casado com a alemã e engenheira de som Renate Blauel, o cantor 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 (SINCLAIR, 1992, p. 191).

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 médicos, higienistas e da ala social conservadora da época. Por muitas vezes sensacionalista, o tablóide viu em Elton John uma grande oportunidade de explorar a homofobia e o temor público para com a doença: com os depoimentos de Stephen Hardy (posteriormente foi constatado que essa pessoa nem mesmo existia), o *The Sun* alegou que o cantor estava metido em peripécias sexuais com menores de idade.

O pianista foi acusado de tudo, menos de ser santo: como era viciado em álcool, maconha e cocaína há, pelo menos, uma década, sua conturbada vida foi um alvo fácil para os dizeres homofóbicos e moralistas do tablóide. Diz-se que Elton oferecia drogas a adolescentes que ele “estaria encontrando” nos subúrbios londrinos; em troca, deveria levá-los para orgias em sua mansão em Old Windsor.

O caso foi prolongado por vários meses (estendendo-se até 1988), 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.

A intenção do *The Sun* parecia ser a de jogar a opinião pública contra Elton John. Uma prática que estava se tornando rotina nos jornais e revistas especializados em celebridades: insultar e desmanchar as imagens públicas dessas pessoas. “Acabar com a carreira” dos famosos parecia uma constante na imprensa *paparazzi* de então. Pessoas que não se encaixavam nos moldes do conservadorismo social (como era o caso de Elton John) viravam atrativo para o “descrédito público”. Assim, a lógica parecia a de atacar ao máximo a figura do célebre e pôr a opinião das pessoas em consonância com as afirmações ali expostas.

Além disso, também parecia ser uma cartada do tablóide 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 desconcertar toda esta história e fazer as 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”<sup>3</sup>.

Assim, estava dada a principal 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”<sup>4</sup>. 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 da redação do jornal, além de ser imposto ao *The Sun* a obrigatoriedade da publicação, na capa de uma de suas edições, o seguinte dizer: Sorry Elton! (Perdão Elton!).

A atitude do tablóide nos faz pensar como aqueles 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

---

<sup>3</sup> HAVENSCROFT, Alan. *Someone Like Me*. Inglaterra: Bob Franklin, 2007. Eagle Media Production. Brasil, 2007. 1 disco de vídeo digital (DVD) (100 min.).

<sup>4</sup> Idem.

agitações e de cada um daqueles pequenos sofrimentos (FOUCAULT, 1992, p.p. 116-117).

O *ícone*, motivo de agitações jornalísticas acerca de sua vida particular que passa a ser transformada em manchete de jornais, 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”.<sup>5</sup>

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 à música que o mesmo produz. As compras descontroladas (por gastar 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 em 1992, 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.

Outrossim, pelo menos mais 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 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 do renomado escritor 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 naquele ano. O álbum contendo as canções do

---

<sup>5</sup> “Lately, people talk about the flower bill, David, the hair, the football club, but never my albums”. Cf. SATURDAY Sunday Magazine. “The Music Man”. From September 29th to October 5th of year 2001, p. 17.

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.

A Fundação contra o avanço da AIDS e o referido filme contribuíram para a invenção do ícone não apenas por sua difusão na mídia (ou pelas vendagens da trilha sonora), mas também pela construção de novos discursos sobre a imagem de Elton John: de orgiático depravado, explorador sexual de menores, bulímico e viciado, o cantor passou a referência para a produção de “cultura infantil”. Se nos últimos anos da década de 80, aconselhava-se às famílias inglesas a não deixarem seus filhos ouvir músicas de Elton John, a partir da década seguinte, para o cantor trabalhar em musicais infantis como as do filme *O Caminho para El Dorado* (2000) e na peça teatral *Billy Elliot* (2005), nesta lidando diretamente com adolescentes, não parecia mais um problema em potencial.

iii) por fim, 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 encarregados de vender unicamente os discos de Elton John...

(HAVENSCROFT, 2007). 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 seu letrista 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 de quatro décadas de carreira. 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)  
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)*

Diagnosticado como um dos grandes “sobreviventes do rock”, Elton John é na ótica de Taupin, uma “alma urbana em um fino terno de seda” que está constantemente se re-inventando, moldando-se “como uma rosácea” que vive alucinado pela “estrada de tijolos amarelos” [parte do título de um álbum da dupla] que trilha os caminhos da fama. É o capitão da música que faz as coisas surgirem como “um passe de mágica”.

Mas a vida de uma pessoa não pode ser entendida como uma coisa sólida, definitiva. Essa é apenas uma *versão* dela. Apesar de não parecer, a vida de um *ícone* também habita o cotidiano do trabalho, dos relacionamentos rotineiros, dos costumes, das ditas “coisas simples”. Com a *História Biográfico-Cultural* mostramos um pouco disso.

### **Pretendendo um Cotidiano para os Famosos: discutindo o *ícone* a partir da História Biográfico-Cultural**

Deveríamos explicar pausada e lentamente o conceito de *História Biográfico-Cultural* por nós proposto e, de certa forma, inédito. Mas o tempo e o espaço aqui disponíveis não nos permitem tal mordomia. Assim, resumimo-nos a dizer que pensamos o conceito como um encontro entre a história da *Escrita de Si*, tal qual pensada por Michel Foucault, e parte da *História Cultural* elaborada por Michel de Certeau. Surgido da necessidade em se inserir de forma mais diligente as pessoas famosas como Elton John nos limiares da historiografia, o conceito 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 que é tido como “condicionante”. Assim, podemos perceber de que modo essas prerrogativas pessoais estão “conectadas” a uma época específica. Além disso, questionamos a idéia de que as pessoas famosas e afortunadas economicamente parecem ser privadas de uma condição que lhes deveria ser um pouco mais 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 e, inclusive, a se utilizarem de tradições e fazeres considerados mais “populares”. Apesar de não estarmos querendo dizer que a vida de pessoas populares e famosas é *igual* a das “pessoas comuns”, questionamo-nos: o que será daquelas pessoas que nem foram envolvidos pelas correntes das tradições historiográficas e sociológicas (tradicionalistas, positivistas, marxistas, etc.) e nem são necessariamente parte (ou mesmo são excluídos) da “errância” ordinária da criatividade cotidiana? Onde se encaixariam os astros, músicos e artistas famosos (mas *não-heróis* da história) em tudo isso? Por que estes não costumam ser motivo de boas conversas e descontraídas risadas entre Clio e Mnemósine? Foi tendo tais questões em mente que propusemos o referido conceito.<sup>6</sup>

Usemos, então e novamente, o artigo citado no início desta comunicação. Mim Udovitch se mostra preocupado, tendo tido acesso direto ao cantor, em apresentar hábitos corriqueiros e não considerados tão artísticos (ou tão do feitio de celebridades) quanto se pensa. Udovitch diz que, ao fechar os olhos e pensar as palavras *Elton John*, você provavelmente irá se lembrar de uma figura excêntrica, ligada ao excesso. Mas, ao mostrar os “hábitos pelos quais Elton John não é conhecido”, o jornalista cria um novo discurso sobre o pianista que revela uma vida não como um “todo unívoco”, mas como uma série de invenções, de narrativas. Assim, não se pode contar uma “história de vida”, pode-se apenas lançar um olhar que produz uma construção de vida.

E o olhar escolhido por Udovitch foi aquele que também pretendemos traçar. Hábitos de uma vida repleta por acontecimentos majestosos, fortuna, prestígio e aclamação também podem ser “simples”. Vejamos alguns que o jornalista aponta na oportunidade: praticamente todos os dias, o cantor costuma visitar lojas de discos para ver quais os lançamentos e a música que estão sendo produzidas por pessoas jovens. Diz-se que ele tem este costume desde a adolescência,

---

<sup>6</sup> Mais explicações e detalhes acerca desse conceito cf. FARIAS, 2008.

quando a fama ainda não passava de um sonho. “Ele não compra apenas cada novo lançamento mas, se ele acha que será um disco que irá gostar, ele compra uma cópia para cada casa sua”.<sup>7</sup>

Por dizer que gosta de tudo que é novo, além de ter assumido o gosto pelos gastos compulsivos, Elton John mais parece um jovem ávido por música. Atento às listas das paradas de sucesso, o cantor realiza uma prática “comum” a milhões de pessoas em todo o mundo: o gosto pela coleção de música que lhe seja atrativa. Como é muito rico, este gosto é bem mais facilmente atendido e se compactua com uma tendência pós-moderna da compra cada vez maior e mais abrangente de objetos pessoais e/ou colecionáveis.

Outro hábito do cantor diz respeito ao seu relacionamento amoroso. Casado oficialmente (desde 2005) com o cineasta David Furnish, Elton John mantém um afago em sua relação que é compartilhada (é do “cotidiano”) de boa parte dos casais: Elton e David se conheceram em uma noite de sábado no ano de 1993; assim, todos os sábados após o início do namoro, os dois mandam cartas ou cartões de amor um para o outro, relatando o que aconteceu em suas respectivas semanas e como estão se sentindo. De acordo com o próprio Elton, um modo de mantê-los “mais conectados”, já que trabalham em ambientes bastante diferentes. Um aspecto curioso de uma vida como a do cantor, repleta de uma agenda cheia, de compromissos quase intermináveis e de turnês e discos por fazer.

Contando apenas estas experiências de vida, podemos nos questionar: apesar de toda a fantasia que se cria acerca das celebridades (apesar deste tipo de discurso não ser apenas “mera fantasia”), em que práticas como as acima mencionadas se diferenciam das práticas das pessoas vistas como “comuns”? Ir a lugares fazer compras de artigos interessantes a si, trocar correspondências com seu cônjuge, dentre outros, não são aspectos compartilhados por várias e várias pessoas? Se a historiografia tem se interessado pelo “cotidiano” das pessoas (nos termos *certeunianos*), por que celebridades e pessoas famosas parecem não fazer parte deste *hall*? Será que é por conta de seu privilégio financeiro? Ou pela “irrelevância” das narrativas de suas vidas? Para nós, se há um grupo marginalizado pela atual historiografia “renovada”, este grupo é o das celebridades, das pessoas famosas. A história nasce para todos e, bem como disseram Elton John e Bernie Taupin na canção *Curtains* de 1975, “assim como nós você deve ter tido um era uma vez...”.

---

<sup>7</sup> “He buys not just every new release but, if he thinks it will be a record he'll like, a copy for every house”. Cf. UDOVITCH, 2001.

## REFERÊNCIAS

- CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*. [vol. 1 artes de fazer]. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- CONNOR, Steven. “Performance Pós-Moderna”. In: *Cultura Pós-Moderna, introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Edições Loyola, 1996, p.p. 109-128.
- FARIAS, Elton John da Silva. *The Show Must Go On: uma história biográfico-cultural do (Glam/Glitter) Rock – estrelando Elton John*. Campina Grande, PB: Universidade Federal de Campina Grande, Monografia de Bacharelado em História, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *O Que É Um Autor*. São Paulo: Passagens, 1992.
- HAVENSCROFT, Alan. *Someone Like Me*. Inglaterra: Bob Franklin, 2007. Eagle Media Production. Brasil, 2007. 1 disco de video digital (DVD) (100 min.).
- 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.
- MOREIRA, Vera Lúcia. “25 de Agosto de 1970: um passe de mágica”. In: *Torre de Babel: a vida de Elton John e Bernie Taupin*. São Paulo: Xisma Editora, 1986, p.p. 117-128.
- SANTANA, Valéria de Castro. *Children Of The Revolution: o Glitter Rock de Elton John (a obra, os artistas, o público)*. Uberlândia, MG: Universidade Federal de Uberlândia – Campus Santa Mônica, Dissertação de Mestrado em História, 2002.
- SATURDAY Sunday Magazine. “The Music Man”. 29 de Setembro a 5 de Outubro de 2001, p.p. 15-18.
- SINCLAIR, David. “Elton John”. In: *Rock On CD: the essential guide*. London, Great Britain: Kyle Cathie Ltd, 1992, p.p. 190-194.
- UDOVITCH, Mim. “The Unusual Habits of Elton John”. In: *Rolling Stone Magazine*, nº 881 de 8 de Novembro de 2001. Disponível em: [http://www.rollingstone.com/artists/eltonjohn/articles/story/5918659/the\\_unusual\\_habits\\_of\\_elton\\_john](http://www.rollingstone.com/artists/eltonjohn/articles/story/5918659/the_unusual_habits_of_elton_john). Acesso em: 15 / 08 / 2007.