



**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL
DOUTORADO EM HISTÓRIA SOCIAL**

ELTON JOHN DA SILVA FARIAS

**UMA HISTÓRIA SOCIAL DO ESTRELATO NO POP/ROCK: DAVID BOWIE,
ELTON JOHN E A SEGUNDA METAMORFOSE DA FAMA NO SÉCULO XX**

**SÃO PAULO
AGOSTO DE 2022
VERSÃO CORRIGIDA**



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL
DOCTORADO EM HISTÓRIA SOCIAL

ELTON JOHN DA SILVA FARIAS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo (USP) como o requisito para a obtenção do título de Doutor em História Social, sob orientação do Prof. Dr. Marcos Francisco Napolitano de Eugênio.

SÃO PAULO
AGOSTO DE 2022
VERSÃO CORRIGIDA

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Fh Farias, Elton John da Silva
Uma História Social do Estrelato no Pop/Rock:
David Bowie, Elton John e a segunda metamorfose da
fama no século XX / Elton John da Silva Farias;
orientador Marcos Francisco Napolitano de Eugênio -
São Paulo, 2022.
522 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de História. Área de concentração:
História Social.

1. Fama e Celebridade. 2. Século XX. 3. Pop/Rock.
4. David Bowie. 5. Elton John. I. Eugênio, Marcos
Francisco Napolitano de, orient. II. Título.

FARIAS, Elton John da Silva. **Uma História Social do Estrelato no Pop/Rock: David Bowie, Elton John e a segunda metamorfose da fama no século XX.** 2022. Tese (Doutorado em História Social). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo.

BANCA EXAMINADORA:

Nome: Professor Doutor *Marcos Francisco Napolitano de Eugênio*

Instituição: Universidade de São Paulo (USP)

Orientador

Nome: Professor Doutor *José Geraldo Vinci de Moraes*

Instituição: Universidade de São Paulo (USP)

Examinador Interno

Nome: Professor Doutor *Sérgio Augusto Molina*

Instituição: Faculdade Santa Marcelina

Examinador Externo

Nome: Professora Doutora *Tânia da Costa Garcia*

Instituição: Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Examinadora Externa

Nome: Professor Doutor *Francisco Cabral Alambert Júnior*

Instituição: Universidade de São Paulo (USP)

Suplente Interno

Nome: Professora Doutora *Daniela Vieira dos Santos*

Instituição: Universidade Estadual de Londrina (UEL)

Suplente Externa

Nome: Professor Doutor *Fábio Guilherme Poletto*

Instituição: Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR)

Suplente Externo

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer imensamente aos professores e às professoras que aceitaram fazer a leitura deste trabalho e participar da defesa, seja na condição de titulares ou de suplentes. Grato às professoras Tânia da Costa Garcia e Daniela Vieira dos Santos e, de Modo equivalente, aos professores José Geraldo Vinci de Moraes, Sérgio Augusto Molina, Francisco Cabral Alambert Júnior e Fábio Guilherme Poletto.

Gostaria de agradecer imensamente ao meu orientador, a quem devo muito por este trabalho ter sido feito. Pela paciência e compreensão que ele demonstrou e por todas as orientações prestadas e, claro, pela inspiração que ele representa para mim como um exemplo de historiador. Marcos Francisco Napolitano de Eugênio foi fundamental para que esta Tese ocorresse e fosse escrita como aqui está.

Gostaria de agradecer a meus pais, Marcos Antônio de Farias e Maria Evangelista da Silva, e minhas irmãs, Viviane Evangelista Farias e Maria Alice Amâncio, por todos os meus momentos de ausência e por entenderem que estes estavam dedicados à escrita desta Tese. Também agradeço a Célia Amâncio.

Gostaria de agradecer a meus familiares em São Paulo, essenciais para que tudo o que está aqui tenha sido concluído, especialmente durante o ano de 2018 em que tive que cursar disciplinas presencialmente na USP. A meus familiares em Diadema e Porto Feliz, em especial a minha tia Francisca Ferreira da Silva, a Humberto Evangelista e aos primos Filipe e Fernando Evangelista pela acolhida. A Adelma, Amanda, Anderson 'Big', Alberto, Aécio, Wellington, Valderiza, Bárbara, Deborah e Filipy.

Gostaria de agradecer a Ewenny Lima por ser uma grande inspiração para o que aqui está. O êxito desta Tese se dá, em grande medida, porque ela foi um grande motivo que me fez continuar com a insistência de escrever o texto e insistir em terminá-lo. Meu maior obrigado.

À CAPES pelo financiamento com bolsa por nove meses durante o ano de 2018.

À Prefeitura Municipal de João Pessoa, na Paraíba, da qual sou professor efetivo e a qual cumpriu com a sua obrigação e o seu papel de estimular a formação docente ao me conceder licença remunerada para cursar o Doutorado em História Social na USP.

Ao grupo de orientandos e orientandas do Prof. Marcos Napolitano, reunido sob o nome de Memória e Ditadura, que ajudaram com indicações e leituras para o trabalho: a Fábio Souza, André Ponce, Fernando Seliprandy, Daniel Bosi, Gustavo Nazário, Lucas

Oliveira, Marcus Vinícius, Mariana Rosel, Ozias Paese Neves, Danilo, Regina Egger e a quem mais do grupo eu possa, por falha de memória, não ter mencionado.

Ao Programa de Doutorado Interinstitucional (DINTER) entre a Universidade de São Paulo (USP) e a Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), que me permitiu a escrita desta Tese. Um agradecimento especial ao professor Marcos Silva e à professora Marinalva Vilar de Lima, que idealizaram o programa. Também aos professores Gervácio Batista Aranha e Iranilson Buriti de Oliveira por terem contribuído para a seleção que me inseriu entre os/as discentes aprovados/as.

Aos e às discentes do DINTER que enfrentaram esse desafio na mesma turma em que estive: Rosildo Raimundo de Brito, Rosemary Alves de Melo, Robson Victor da Silva Araújo, Raija Maria Vanderlei de Almeida, Paulo Alexandre Xavier Marques, Normana Natalia Ribeiro Passos, Lauriceia Galdino dos Santos, Isamarc Gonçalves Lobo, Edivania Granja da Silva Oliveira, Bruno Rafael de Albuquerque Gaudêncio, Breno Gomes de Lima Amorim, Antônio Gutemberg da Silva e Antônio da Silva Campos Júnior. Gostaria de agradecer na mesma intensidade, mas destacar as longas amizades com: Ivone Agra Brandão (iniciamos nossa jornada no ensino superior no mesmo ano, em 2003, apesar de termos entrado em turmas diferentes do curso de História da UFCG); Rafaella de Sousa Silva (cursamos o Ensino Médio na mesma escola e na mesma turma, as graduações em História na UFCG, bacharelado e licenciatura, na mesma turma e o Doutorado na USP idem); e Michelly Pereira de Sousa Cordão (que também cursou a graduação na UFCG, mas apenas na mesma turma de bacharelado, e o Doutorado na USP na mesma turma). Por fim, destaco a amizade e a “esperança” de Pedro Nicácio Souto e Leonardo Querino Barboza Freire dos Santos que, hoje colegas de turma no Doutorado, foram alunos da disciplina de Teoria da História na graduação enquanto eu era bolsista e tutor da referida no momento em que cursei o Mestrado em História na UFCG. De dois “ex-alunos” a dois grandes amigos. Ainda à secretária Socorro Costa por todo o apoio quanto às questões burocráticas.

Ao Programa de Pós-Graduação em História Social da USP, tanto para docentes quanto para o corpo de funcionários/as que tornaram possíveis as questões burocráticas. Aos professores Marcos Silva, Maurício Cardoso, Mary Anne Junqueira, José Geraldo Vinci de Moraes, Marcos Napolitano, Gabriela Pellegrino Soares, Márcia Regina Barros Silva e Elizabeth Cancelli. Ao professor Eugênio Bucci, da Escola de Comunicações e Artes da USP, por ter permitido que eu cursasse disciplina com ele durante o Doutorado.

Ao corpo docente do curso de História da UFRN, campus Caicó, do qual estive professor substituto entre os anos 2014 e 2017. Agradeço a Almir Bueno, Muirakytan Kennedy de Macêdo (*in memoriam*), Evandro dos Santos, Fábio Mafra Borges, Helder Alexandre Medeiros de Macedo, Jailma Maria de Lima, João Quintino de Medeiros, Joel Carlos de Souza Andrade, Juciene Batista Felix Andrade, Lourival Andrade Júnior, Airan dos Santos Borges de Oliveira, Abrahao Sanderson Nunes Fernandes da Silva, Vanessa Spinosa e Ubirathan Rogério Soares. A experiência durante aquele período foi essencial para minha formação como o profissional em História que sou hoje. Um agradecimento a cada aluno e aluna que tive durante aquele período na citada instituição.

Ao Fórum de Teoria da História e História da Historiografia. Em especial a Pablo Spíndola, Wagner Geminiano, Aryana Costa, Valdei Lopes de Araújo (atual presidente da ANPUH), Diego Fernandes Freire, Paloma Porto Silva, João Ohara, Luiz Carlos Bento, Amanda Cavalcanti, Maiara Juliana Silva, Bruno Balbino Aires da Costa, Sônia Meneses, Eduardo Henrique Vasconcelos, Ana Maria Veiga, Joel Carlos de Souza Andrade, Keila Queiroz e Silva, Giuseppe Ponce Leon, Francisco Firmino Neto, Ana Marília Carneiro, Francisco Santiago Júnior, João Maurício, Ana Lorym, Hélia Costa Moraes, Evandro dos Santos, Itamar Freitas de Oliveira, Ledson Marcos Sousa da Silva, Rodrigo Perez Oliveira, Patrícia Azevedo, Renato Amado Peixoto, Rosilene Alves, Renato Freire e a quem mais do Fórum eu possa, por falha de memória, não ter mencionado. Os debates ao longo de seis anos de grupo, desde 2016, foram fundamentais para o desenvolvimento desta Tese.

Aos/às amigos/as e colegas de trabalho da Escola Municipal Padre Pedro Serrão: Ana Muniz, Lourinha Cardoso, Edja Ribeiro, Manoel Belisário, Michael Meira, Karla Lucena, Simone Soares, Myziara Miranda, Carmelo Ribeiro, Rosângela Moreno, Gabriel Moura, Harlanne Godói, Elaine Cristina, Maycon Nascimento, Soraya Loureiro, Carlos Pardal, Geiziane Nascimento, Alba Mariana, Bruno Lima, Gilmar Caramuru, Robsandra Abintes, Iolanda Soares, Jefferson Ferreira, Valma Laene, José Hilton, Alysson Bandeira, Jorcemar Albuquerque, Márcia Fernandes, Margareth Dornelas, Juliana Maia Leite, João Arnoud, Sônia Souza Martins e Clécio Albuquerque. Aos amigos Leonardo Rocha, Ivan Figueiredo e Flávio Ramos; à amiga Apolônia Falcão; a “seu” Humberto e dona Graça e a todos que fazem a escola.

Aos amigos e às amigas que sempre me incentivaram e me apoiaram a realizar o trabalho aqui entregue: Marco Aurélio Dantas, Iane Caroline, Hilmaria Xavier, Raquel Soares, Luísa Brito, Priscila Andrade, Auriane de Sousa Ferreira, Leandra Kelly Dantas Bonifácio, André Ouriques, Francisco (Chico) Carlos, Eduardo Andrade, Victor Persico,

Elaine Costa Barbosa, Fátima Costa, Paloma Porto Silva, Marcos Felipe Vicente, Elane Cristina, Luiz Júnior, Ossian Landim, Josinaldo Silva, Deuzimar Matias, Stephanie Silva, Thatiane Oliveira, Lorena Soares, Ana Mileena Soares, Antônio Patativa, Isac Medeiros, Felipe Aiala de Mello, Thales Reis Alecrim, Gustavo Silva, Leonardo Pharias, João Brito, Adjefferson Silva, Clayton Borges, Lídia Gabriela, Sandra Priscila, Aline Vale, Camila Pereira, Patrícia Azevedo, Jéssica Guedes, João Guilherme, Ivan Ferreira, Dione Assis,

Um agradecimento mais que essencial a Luís Inácio Lula da Silva. Sem ele e suas políticas sociais a partir da sua histórica eleição em 2002, no Partido dos Trabalhadores (PT), nada da minha formação acadêmica teria sido possível!

DEDICATÓRIA

Esta Tese de Doutorado é dedicada à brevidade e à longevidade da vida: a Mayra Dantas (*in memoriam*) por ter sido quem foi, por ter sido a amiga que foi e por ter perdido sua vida tão cedo; e a Imaculada (“Tada”), por ser, ao longo de seus mais de 90 anos, grande exemplo de vida para toda a minha família materna.

RESUMO

Esta Tese investiga como os cantores britânicos David Bowie e Elton John e os álbuns *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars*, de 1972, e *Goodbye Yellow Brick Road*, de 1973, possibilitam a escrita de uma História da Fama a partir dos debates sobre questões relativas ao sistema do estrelato, à cultura da personalidade e à performance midiática e à ideia de que na e a partir da década de 1970 foi possível pensar numa transformação histórica que gerou o que chamo de segunda metamorfose da fama no século XX. Defende-se que houve uma primeira, que se estendeu entre as décadas de 1910 e 1960, e que teve predominância cinematográfica na fabricação de sujeitos célebres na sociedade de massas; defende-se, ainda, que a partir dos anos 1970 até os anos finais do citado século houve uma ruptura com o predomínio cinematográfico, ocorrendo uma preponderância fonográfica de ascensão de sujeitos famosos, especialmente *rockstars*. Em um primeiro momento, analisa-se como a música *pop/rock* em geral, entre os anos de 1958 e 1976, lidou com essa transformação social. Numa segunda oportunidade, avalia-se a hiperexposição célebre na ‘Década do Eu’ e o protagonismo do estilo musical *glam/glitter rock* durante aquele período, além de momentos de hype nas carreiras de David Bowie e Elton John. Depois, percebe-se como o citado estilo é parte significativa de uma transição dos anos 1960 para a década seguinte ao ter realizado uma ressignificação da contracultura com uma roupagem completamente distinta da que outros estilos de *pop/rock* fizeram. Desde a oportunidade anterior que os álbuns musicais privilegiados pela pesquisa são vistos mais a fundo, o que se intensifica no quarto ensejo, onde se efetua um olhar mais direto sobre os conceitos de transgressão, alegoria, androginia e exagero *Camp* tendo tanto as artes de capas quanto os produtos fonográficos como base analítica. Numa última empreitada, debatem-se os contextos de criação de personas e alter-egos naquelas obras musicais e como a performance acaba sendo fundamento essencial para o estabelecimento da aqui chamada segunda metamorfose da fama no século XX.

Palavras-Chave: Fama e Celebridade. Século XX. Pop/Rock. David Bowie. Elton John.

ABSTRACT

This Thesis aims to investigate how the British singers David Bowie and Elton John and the albums *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars*, from 1972, and *Goodbye Yellow Brick Road*, from 1973, make possible the writing of a History of Fame focused on debates on issues related to the star system, the culture of personality and the media performance plus the idea that in and from the 1970s onwards it was possible to think of a historical transformation that generated what I call the second metamorphosis of fame in the 20th century. It is argued that there was a first one, which lasted between the 1910s and the 1960s, and which had cinematographic predominance in the production of famous subjects in mass society; it is also argued that from the 1970s until the end of the aforementioned century there was a break with the cinematographic predominance, with a phonographic preponderance on the rise of famous subjects, and especially *rockstars*. At first, we analyze how pop/rock music in general, between 1958 and 1976, dealt with this social transformation. In a second opportunity, we analyze the hyperexposure of the famed in the 'Me Decade' and the protagonism of the *glam/glitter rock* musical style during that period is evaluated, as well as moments of hype for the careers of David Bowie and Elton John. Afterwards, it can be seen how the aforementioned style is a significant part of a transition from the 1960s to the following decade, having carried out a resignification of the counterculture with a completely different guise from other *pop/rock* styles. Since the previous opportunity, the musical albums privileged by the research are seen more deeply, something which is intensified in the fourth opportunity, where a more direct look at the concepts of transgression, allegory and Camp exaggeration is carried out having both cover arts and phonographic products as basis of analyses. In a final endeavor, the contexts of creation of personas and alter-egos in those musical opuses are debated and how the performance concept ends up being an essential foundation for the establishment of the so called second metamorphosis of fame in the 20th century.

Keywords: Fame and Celebrity. 20th century. Pop/Rock. David Bowie. Elton John.

SUMÁRIO

Introdução	09
Capítulo I: <i>‘So You Want To Be A Rock ‘n’ Roll Star?’: sobre a segunda metamorfose da fama no século XX</i>	58
1. Sobre <i>Rock: protagonismo na segunda metamorfose da fama no século XX</i>	61
1.1 Primeiro Momento (1958-1960): <i>sobre ‘fama e fortuna’</i>	63
1.2 Segundo Momento (1961-1965): <i>sobre o sucesso e a vida privada</i>	71
1.3 Terceiro Momento (1966-1969): <i>sobre a ‘autoconsciência’ do estrelato</i>	78
1.4 Quarto Momento (1970-1971): <i>sobre a ‘adversidade’ do estrelato no rock</i> ...	86
1.5 Quinto Momento (1972-1974): <i>sobre a afirmação da ‘idolatria’ no rock</i>	100
1.6 Sexto Momento (1975-1976): <i>sobre certa desilusão com o estrelato no rock</i>	119
Capítulo II: <i>Hiperexposição Célebre na ‘Década do Eu’: sobre o protagonismo do (Glam/Glitter) Rock na produção do estrelato nos anos 1970</i>	135
1. Sobre a Hiperexposição Célebre nos anos 1970: <i>o glam/glitter na imprensa especializada e o pop/rock na imprensa mais ampla</i>	139
2. Sobre a Hiperexposição Célebre: <i>momentos de hype durante as carreiras de Elton John e David Bowie (1975 e 1983)</i>	165
3. Sobre o Estrelato do ‘Eu’ na Década de 1970: <i>a metáfora da estrela espacial</i>	183
Capítulo III: <i>Contestação e Crítica Social no Glam/Glitter Rock: sobre (des)continuidades contraculturais da década de 1960 durante os anos 1970</i>	215
1. Sobre a Continuidade dos Anos 1960 nos 1970: <i>as parcerias musicais entre John Lennon e Elton John (1974) & John Lennon e David Bowie (1975)</i>	226
2. Sobre a Postura Crítica Presente em Produções <i>Glam/Glitter Rock: quatro exemplos a partir de David Bowie (1972) e Elton John (1973)</i>	262
Capítulo IV: <i>Alegoria e Transgressão no Glam/Glitter Rock: a contestação a partir da androginia e da cultura do exagero Camp</i>	296
1. Sobre as Capas dos Álbuns: <i>contestação e alegoria na estética de artcovers</i>	298
2. Sobre Androginia Subalterna e Exagero Camp: <i>David Bowie vs. Elton John</i>	341
Capítulo V: <i>Personas e Performances: sobre a criação de personagens (de si) no Glam/Glitter Rock como fundamento para a segunda metamorfose da fama</i>	381
Considerações Finais	466
Fontes	484
Faixas, Vídeos e Álbuns	490
Referências	499
Anexo I	515

INTRODUÇÃO:

“Esse êxtase da identificação desejada é um fenômeno relativamente recente da cultura de massa e, por [mais] estranho que pareça, depende da tecnologia de reprodução e de comunicação de massas; porque é somente quando existem os meios de fornecer ao público vários tipos de substituto da presença do astro – filmes, discos, fitas, fotografias – que essa geração extática de prazer pode ser obtida do estar em sua presença real. Com efeito, o sucesso da indústria do rock, que superou a indústria cinematográfica no negócio da criação de astros, depende dos [vários] 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’”.

*Steven Connor*¹

O tema central de pesquisa desta Tese de Doutorado é a *fama e a experiência do estrelato* no mundo contemporâneo a partir da segunda *metamorfose* sofrida por esse fenômeno, transcorrida durante a metade ulterior do século XX. Para tanto, ao se ter essa premissa como determinante para o estudo, foram escolhidos os anos 1970 como recorte temporal privilegiado das análises que aqui se desenvolvem com o intuito de demarcá-lo como ponto central de manifestação daquele metamorfismo histórico. Foi eleito, de modo mais específico, o estilo musical *glam/glitter rock* como parâmetro para a compreensão da conjuntura social e do contexto aqui evidenciados por se entender que este é o primeiro estilo de *pop/rock*² nascido após 1968 e toda a atmosfera da contracultura e, portanto, o primeiro a encabeçar as características elementares de tal momento metamórfico.

¹ O autor se dedicou a compreender aquilo que se convencionou chamar de “Cultura Pós-Moderna”. Para tanto, ele entende o *pop/rock* como uma das manifestações artísticas máximas de tal cultura. Cf. CONNOR, Steven. “Performance Pós-Moderna”. In: **Cultura Pós-Moderna**: introdução às teorias do contemporâneo. São Paulo: Edições Loyola, 1996, p. 124.

² “Cada livro sobre rock vem com sua própria definição do termo. Alguns autores utilizam ‘rock and roll’ para denotar a música dos anos 50 e ‘rock’ para representar todos os estilos subsequentes. Nós utilizaremos uma abordagem ligeiramente diferente. A música compreendida neste livro é ‘pop/rock’. Isto reflete uma natureza dupla: raízes musicais e líricas derivadas da era clássica do rock (rock) e seu status como uma mercadoria produzida sob pressão para se ajustar à indústria do disco (pop)”. Esta terminologia pensada nos anos 1990 continua a fazer sentido para pesquisas mais recentes. Cf. FRIEDLANDER, Paul. “Se Estivesse Lendo sobre Rock...”. In: **Rock And Roll**: uma História Social. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002, p. 12.

Como o *glam/glitter rock* é um estilo abrangente e engloba mais de uma centena de artistas que se identificaram, de alguma maneira, a seus traços e atributos³, apenas dois deles/as são tomados como objeto de análise do trabalho: os cantores-compositores David Robert Jones (e mais conhecido pela alcunha artística David Bowie) e Reginald Kenneth Dwight (que, em 1972, adotou oficialmente em cartório o nome Elton Hercules John e que é conhecido como Elton John), ambos britânicos e nascidos no ano de 1947⁴. A escolha se justifica da seguinte maneira: a dupla representa dois lados de uma mesma moeda, de um mesmo estilo, ou seja, abre duas vias de acesso a semelhante orientação artística.

A opção por ambos como fios condutores desta Tese visa pôr em funcionamento uma estratégia que equilibre a compreensão de um estilo de *rock* a que ambos costumam ser relacionados, cada um à sua maneira. Isto porque há, de um lado, um cantor que vem sendo considerado fundamental para tal surgimento do *glam/glitter rock* e, do outro, um pianista que poucas vezes é visto como relevante para a compreensão histórica do estilo – na maior parte das oportunidades é ‘acusado’ de “embarcar na mina de ouro do glam”⁵. A intenção, portanto, é buscar um equilíbrio para a balança analítica, extraindo daí dois pontos de vista semi-antagônicos que advenham do mesmo prisma e fortaleçam a Tese.

Afirmo isso porque David Bowie costuma estar mais alinhado a uma ‘vanguarda’ *proto punk*⁶ enquanto Elton John é visto como *pop/rock* de caráter ‘*mainstream*’. Ambas as trajetórias se cruzaram, seja pelas propostas artísticas de cada um deles (as semelhanças musicais, temáticas ou estéticas), seja pelas *parcerias musicais* em comum⁷ para que tal diferenciação possa ser um tanto relativizada e não se configure assim tão distinta. É de se perceber como isso é mais enfático durante os anos 1970, quando os dois criaram alguma proximidade entre 1971 e 1972 – a partir deste último, criaram certa ‘rivalidade’ artística.

³ Na seção de anexos desta Tese há uma lista com os/as principais artistas relacionados/as ao *glam/glitter rock*, suas nacionalidades e os fundamentos que ajudam a explicar suas associações.

⁴ David Robert Jones nasceu no distrito de Brixton, em Londres, no dia 08 de janeiro de 1947; já Reginald Kenneth Dwight nasceu no subúrbio de Pinner, igualmente em Londres, no dia 25 de março daquele ano.

⁵ No texto original, “on board the glam gravy train”. Cf. HOSKYNS, Barney. “All That Glitters”. In: **Glam!** Bowie, Bolan and the Glitter Rock Revolution. New York, NY, USA: Pocket Books, 1998, p. 51.

⁶ Termo geralmente utilizado para denominar bandas e artistas que atendem às características elementares do *punk rock* antes da explosão comercial e social do estilo no Reino Unido a partir da segunda metade da década de 1970. Compreende as “bandas do garage rock do final dos anos de 1960, como os Troggs, e as bandas norte-americanas do início da década seguinte, particularmente The Velvet Underground, Iggy And the Stooges e o New York Dolls”. Cf. SHUKER, Roy. “Punk Rock”. In: **Vocabulário de Música Pop**. São Paulo: Hedra, 1999, p. 222.

⁷ As parcerias profissionais de ambos ajudam a compreender isso: ambos compartilharam de um produtor (Gus Dudgeon), um engenheiro de som e produtor (Ken Scott), um guitarrista (Mick Ronson), além de um arranjador (Paul Buckmaster). Compartilharam igualmente de musicistas de estúdio: Rick Wakeman, Marc Bolan, Lesley Duncan, Madeline Bell, Terry Cox, Herbie Flowers, Barry Morgan, Alan Parker, etc. Foram apresentados pelos mesmos programas de televisão: *Top Of The Pops*, *Soul Train*, *Cher Show*, *The Russell Harty Show*, *Old Grey Whistle Test*, etc.

É importante ressaltar que se trata de dois multi-instrumentistas⁸ com habilidade para a composição. No caso de David Bowie, à exceção de uma ou outra parceria para a criação tanto da parte poética quanto da harmônica⁹, todo o processo é feito por ele mesmo; no caso do pianista, é preciso adicionar à equação o letrista Bernard John Taupin (Bernie Taupin como é mais conhecido)¹⁰, já que Elton John compõe unicamente as melodias. O fato de os dois artistas terem vivido algo em torno de cinco décadas de estrelato – no caso do segundo ainda em vigor, já que a vida do primeiro foi abreviada em 2016 – os coloca como bons experimentos para problematizar como “o sujeito famoso pode prescindir de estratégias que visem ao reconhecimento da identidade que garante privilégios”¹¹. Ambos, cada qual a sua maneira, viveram *in loco* a metamorfose que aqui se estuda.

Parece fundamental dizer, com isso, que foram privilegiados dois álbuns, um de cada cantor, ainda que se possam explorar, multilateralmente, composições ou faixas de outros/as artistas que viveram a época, ou mesmo fonogramas de ambos que não estejam prensados nos dois discos aqui eleitos, com vias ao fortalecimento da defesa da hipótese levantada e dos argumentos expostos. A recorrência a bandas ou intérpretes outros é feita quando for substancial demonstrar as relevâncias históricas aplicadas aos mesmos e a seus fonogramas e quando houver interferência na elaboração dos produtos fonográficos dos dois cantores foco do trabalho. O referido tipo de presença de artistas adjacentes ocorre, sobretudo, nos três capítulos iniciais da Tese, em especial no primeiro quando se efetiva uma compreensão dos momentos de transmutação de uma metamorfose da fama no século XX à outra e do alicerçamento da segunda durante os anos 1970.

⁸ David Bowie tocava violão, saxofone alto e tenor, sintetizador *moog*, stylophone, kalimba, órgão, gaita harmônica, piano, cravo, teclados, Mellotron, sintetizador *minimoog*, vibrafone, xilofone, koto, sintetizador ARP, pandeiro, violão 12 cordas, guitarra e percussão. Já Elton John toca piano e piano elétrico, órgão e suas variantes (órgão Hammond, órgão Melodeon, órgão Farfisa), Fender Rhodes, piano Wurlitzer, piano MIDI, Mellotron, cravo, cravo elétrico, clavicórdio, sintetizador ARP, teclados (Roland ou Yamaha), violão e pandeiro. Enquanto Elton John é focado nos instrumentos de teclas, Bowie teve repertório um pouco mais variado que transitou entre os de teclas, cordas e sopro, eventualmente alguns percussivos.

⁹ David Bowie compôs, de um modo esporádico, com: Warren Peace; John Lennon, Carlos Alomar, Luther Vandross, Dennis Davis, George Murray, Brian Eno, Iggy Pop, Ricky Gardiner, Pat Metheny, Lyle Mays, Giorgio Moroder, Trevor Jones, Erdal Kizilçay, Reeves Gabrels, Hunt Sales, Tony Sales, Kevin Armstrong, Nile Rodgers, Mike Garson, Sterling Campbell, Mark Plati, Alex Grant, Gerry Leonard, Jerry Lordan, Maria Schneider, Paul Bateman e Bob Bhamra.

¹⁰ Antes de conhecer Bernie Taupin, em 1967 – e em raríssimas oportunidades após o ano citado –, Elton John compôs tanto letra quanto melodia. Entre os anos de 1968 e 1977, o cantor contou apenas com Taupin como letrista (com a única exceção de “Love Song”, composta por Lesley Duncan). A partir de 1977, além de Taupin, ele colaborou com Thom Bell, Gary Osborne, Pete Bellotte, Tom Robinson, Judie Tzuke, Tim Rice, Cher, Chris Difford, Alan Menken, Bruce Roberts, Lee Hall, Baz Luhrmann e Paul Rudnick. Contou com a parceria esporádica, para compor melodias, de Davey Johnstone, Kiki Dee, James Newton Howard, Caleb Quaye, David Nutter, Fred Mandel, Charlie Morgan, Paul Westwood, Alan Carvell, Olle Romö, Hans Zimmer, Patrick Leonard, Leon Russell, T Bone Burnett, James Timothy Shaw e a dupla Pnau.

¹¹ COELHO, Maria Claudia. “Sobre Olhares que se Evitam – parte 2”. In: **A Experiência da Fama: individualismo e comunicação de massa**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999, p. 101.

Os dois principais álbuns escolhidos para a análise nesta pesquisa, portanto, são:

The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars

Lançamento: 16 de junho de 1972 / Selo: RCA / Produção: Ken Scott & David Bowie
Período de Gravação: 08 de novembro de 1971 a 04 de fevereiro de 1972

Lado A

01. Five Years
02. Soul Love
03. Moonage Daydream
04. Starman
05. It Ain't Easy

Lado B

06. Lady Stardust
07. Star
08. Hang On To Yourself
09. Ziggy Stardust
10. Suffragette City
11. Rock 'n' Roll Suicide

Goodbye Yellow Brick Road

Lançamento: 05 de outubro de 1973 / Selo: DJM (Reino Unido) – MCA (EUA)
Produção: Gus Dudgeon / Período de Gravação: todo o mês de maio de 1973

Lado A

01. Funeral For A Friend
(Love Lies Bleeding)
02. Candle In The Wind
03. Bennie And The Jets

Lado C

09. Sweet Painted Lady
10. The Ballad Of Danny Bailey (1909-34)
11. Dirty Little Girl
12. All The Girls Love Alice

Lado B

04. Goodbye Yellow Brick Road
05. This Song Has No Title
06. Grey Seal
07. Jamaica Jerk-Off
08. I've Seen That Movie Too

Lado D

13. Your Sister Can't Twist (But She Can Rock 'n' Roll)
14. Saturday Night's Alright For Fighting
15. Roy Rogers
16. Social Disease
17. Harmony

A escolha dos álbuns acima apresentados se dá, primeiro, para se impor um limite às análises (não teria como abordar toda a obra produzida por ambos, nem mesmo aquela produzida entre as décadas de 1960 e 1970¹²), e pelo motivo de ambos os discos tratarem, cada qual à sua maneira, do principal tema da Tese: a fama. Justifica-se isso sem muitas delongas: David Bowie confabulou sobre a questão criando a personagem Ziggy Stardust, alienígena que veio à Terra para alertá-la de sua iminente destruição, no intuito de salvá-la, mas que acabou se encantando pelo *rock*, tornando-se um astro 'desvirtuado' da sua missão original, o que o conduziu à ruína. Já Elton John e Bernie Taupin (este último, na verdade, a 'mente poética e pensante' a respeito) propuseram uma reflexão crítica sobre os percursos artísticos e midiáticos inerentes ao alcance do sucesso; ambos – percurso e alcance – foram metaforizados pela dupla como uma 'estrada de tijolos amarelos', tal qual no Mundo de Óz, em que medo, perda e desilusão resumem o percurso à celebração.

¹² Durante as duas décadas citadas, David Bowie lançou 14 álbuns de estúdio, 02 ao vivo e 09 coletâneas; já Elton John produziu 13 álbuns de estúdio, 02 ao vivo, 01 trilha sonora de filme, 01 EP e 02 coletâneas.

As metaforizações propostas por Bowie e por John/Taupin podem ser entendidas como claras representações ofertadas, dadas a ler¹³ ao público e à crítica de modo que as relações sociais traçadas pelos sujeitos envolvidos com a fama possam ser alvo de debate, reflexões, críticas, ironia e – por que não? – daquilo a que a celebridade se presta, ou seja, a diversão e o entretenimento. Tais leituras estão de acordo com a aproximação de Bowie e John com o *glam/glitter rock*, e são importantes para o andamento da pesquisa, tendo em vista que a extravagância indumentária inerente a ambos no período não só se devia à influência da moda da época, mas igualmente era um signo de provocação aos costumes estabelecidos – a heteronormatividade, sobretudo –, ao passo que se adaptava à inovação e à criatividade artística de ambos. Cada *insight* estético, cada nova peça de roupa, cada capa que apresentava os diversos álbuns, cada parafernália de palco, cada faixa lançada, todas, ao menos até 1976, representavam uma ‘subjatividade glam’ por assim dizer.

O movimento daí decorrente se faz através das análises dos fonogramas contidos nos discos já anunciados. Aqueles álbuns oferecem essa possibilidade relacional de modo proeminente, com um enorme poder crítico: podemos vislumbrar isso quando se diz que a personagem de Bowie, “Ziggy [Stardust], declarava o fim dos anos 1960 e celebrava uma espalhafatosa nova escola de pretensões roqueiras dos anos 1970”¹⁴ ou quando se leva em consideração que tal “força do Goodbye Yellow Brick Road reside no fato de o disco se debruçar sobre um lado obscuro da vida. Inclusive, o lado obscuro da fama, que o Elton [John] começou a sentir”¹⁵. Assim sendo, os dois discos se utilizam das noções vigentes à época do que se entendia pela vida na experiência do estrelato e nas relações sociais de um/a *rockstar* de então.

Os dois álbuns selecionados para a pesquisa, apesar de não terem sido escolhidos por esses motivos, são considerados pontos altos das carreiras de Bowie e John a partir

¹³ A *representação* “dada a ler” é um conceito caro à História Cultural e difundido por Roger Chartier como uma tentativa de “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler. (...). Variáveis consoantes às classes sociais ou os meios intelectuais, são produzidas pelas disposições estáveis e partilhadas, próprias do grupo. São estes esquemas intelectuais incorporados que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço ser decifrado. (...). Por isso esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação. As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio. Ocupar-se dos conflitos de classificações ou de delimitações não é, portanto, afastar-se do social”. Cf. CHARTIER, Roger. “Introdução”. In: **A História Cultural: entre práticas e representações**. Oeiras, LX, POR: Difel 82, 2002, pp. 16-17.

¹⁴ “Bowie estava ansioso para dançar em cima do túmulo dos anos 1960 e seguir adiante”. Cf. SHEFFIELD, Rob. “O Homem das Estrelas”. In: **David Bowie: uma vida em canções**. São Paulo: Globo, 2017, p. 106.

¹⁵ SMEATON, Bob. **Goodbye Yellow Brick Road**. New York, NY, USA: Eagle Rock Entertainment, 2001. 01 disco de vídeo digital (DVD), (90:00) [*Classic Rock Albums*].

de vários pontos de vista, desde a criatividade até a espontaneidade. Não à toa se costuma determinar que, “com *Ziggy...*, David Bowie redefiniu o conceito masculino de estrela do rock”¹⁶; por outro lado, não se pode negar o alcance do *Goodbye Yellow Brick Road*, que é o álbum de estúdio mais vendido da carreira de Elton John, o mais vendido do ano de 1974 nos EUA, marcas que fizeram dele “um colossal sucesso internacional”¹⁷. Creio que tais razões ajudam a entender a importância de tais produtos fonográficos setentistas.

As semelhanças entre ambos justificam o fato de esta pesquisa poder estudá-los em conjunto: ao abordarem a fama e o estrelato na própria década de 1970, permitem que se possa cartografar certas emoções emanadas por ‘valores de apreciação’ transformados em desejos musicais vários que venham a envolver artistas, fãs e/ou ouvintes. É possível identificar as “hierarquias culturais herdadas pela memória”¹⁸, modificadas pelo artista, transferidas para os fonogramas, que continuam a compor parte das lembranças que dão sentido aos sonhos e às vivências de quem compõe/interpreta, ajudando a oferecer novos modos de perceber esse ofício; isto também ajuda a ressignificar o ‘eu artístico’ a partir de noções do si mesmo que se fazem circular pela cadeia de práticas que compõem, neste caso, o ‘ser famoso’ na segunda metamorfose da fama.

Qualquer pesquisa historiográfica que envolva História & Música, da maneira que for, precisa da sistematização dos procedimentos adotados para que a análise se apresente com o mínimo de qualidade. Dentre esses está a *seleção do material* a ser investigado, e que deve, pois, “mapear o potencial documental que irá fundamentar a pesquisa”¹⁹. Neste caso, em específico, isto precisa ser feito de modo que a tríade História, Música & Fama possa estar bem conectada, pois o esforço acadêmico aqui empreendido recai sobre obras e vidas de pessoas envolvidas com a música que ascenderam ao estrelato e promoveram alguns impactos no transcurso da História que se estuda nesta ocasião: dois astros famosos e dois dos seus álbuns musicais mais influentes. Não poderia deixar de apontar e discutir quais as opções desta pesquisa em que pese o manuseio do tipo de material utilizado e os procedimentos que são seguidos.

É interessante deixar claro que não se espera que as fontes, quaisquer que sejam (verbais, imagéticas ou sonoras), possam dizer ou revelar ‘o que de fato aconteceu’, como

¹⁶ DIMERY, Robert. “The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars”. In: DIMERY, Robert (org.). **1001 Discos para Ouvir antes de Morrer**. Rio de Janeiro, Sextante, 2007, p. 280.

¹⁷ No original, “a colossal international success”. Cf. SINCLAIR, David. “Elton John”. In: *Rock On CD: the essential guide*. London, LDN, UK: Kyle Cathie Limited, 1993, p. 193.

¹⁸ NAPOLITANO, Marcos. “Para uma História Cultural da Música Popular”. In: **História & Música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 92.

¹⁹ “Uma canção que, aparentemente, achamos sem interesse estético ou sociológico, pode revelar muitos aspectos fundamentais da época estudada”. Cf. *Ibidem*, p. 95.

se um acontecimento ou evento estivesse ‘repousando’ nos documentos à espera que o/a profissional de História o reative. Interrogá-las, criticá-las, retorçê-las: é preciso agir com a cautela necessária para que se duvide de modo devido das fontes disponíveis e que se busque, além daquilo que podem dizer, aquilo que ocultam, já que parece mais interessante pensar a documentação enquanto uma ‘fabricação historiográfica’, no sentido de que o/a especialista no ramo é quem delimita o que é relevante ou não para a pesquisa.

No caso da pesquisa histórica que manuseia fonogramas, uma “melhor abordagem é a interdisciplinar, na medida em que uma canção, estruturalmente, opera com séries de linguagens (música, poesia) e implica em séries informativas”²⁰ diversas – sociológicas, filosóficas, históricas, biográficas ou estéticas. Ter isto como prerrogativa dá abertura a uma dimensão plural do passado e evita que este seja entendido ‘tal qual aconteceu’: pelos componentes estéticos que limitam uma determinada fonte (palavras para os impressos, sons e versos para composições), não é possível descobrir qualquer ‘verdade absoluta’ que determine coisa alguma, muito menos quando se trata de um tema que envolve encenação de alter-egos, personagens e/ou personas artísticas.

O que se realiza num exercício como o proposto é assegurar que se encontre uma representação verossimilhante, aproximada, “baseada no processamento dos documentos, que são vestígios do passado, e nos modelos de inteligibilidade que constroem sua interpretação”²¹. Encontra-se aqui, portanto, algo que é verdadeiro sobre o estrelato e a segunda metamorfose da fama no século XX sem que se estabeleça, contudo, a ‘verdade crua e em si’ acerca de algum desses fenômenos.

A pergunta é, deste modo, como o/a profissional de História deve se portar ao lidar com fonogramas²²: como questioná-los ou como inquiri-los? Diria que atentando para os potenciais temáticos explícitos ou implícitos de sua estrutura, tendo alguma cautela com associações apressadas ou leituras demasiado interpretativas que resultem em conclusões aforçadas. Evitar deslizes e análises que tomem por sustento o gosto pessoal ou que se

²⁰ Uma produção musical qualquer não “pode ser reduzida a um reflexo singular da totalidade que a gerou (da sociedade, da história, do autor ou do estilo musical)”. Cf. NAPOLITANO, Marcos. “Para uma História Cultural da Música Popular”. In: **História & Música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 96.

²¹ CHARTIER, Roger. “As Relações no Passado: História e Memória”. In: **A História ou a Leitura do Tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, p. 22.

²² “Em muitos casos da *música popular cantada* no pós-1960 o artesanato musical e poético não se dá de maneira equivalente [ao que ocorrera até aquela década] – pois há notadamente um predomínio do primeiro com relação ao segundo –, a ideia de ‘canção’ como atividade ‘ao meio do caminho’ parece não dar conta da potencialidade que o produto final (o *fonograma*) apresenta”. Devido a esta acertada orientação é que a Tese aqui escrita utiliza os termos “fonograma” ou “faixa” ao invés de “canção” ou “música” para se referir aos produtos fonográficos ao longo dos capítulos. Cf. MOLINA, Sergio. “Seis Premissas e Duas Referências Teóricas”. In: **Música de Montagem**. São Paulo: É Realizações, 2017, p. 24.

pautem pelo privilégio de um/a artista em detrimento de outro/a ou de uma perspectiva em desfavor de outra: “cabe, ao investigador cuidadoso, afastar o perigo que pode levá-lo a permanecer apenas no restrito ambiente do discurso interno e do universo do gosto”²³. A investida não deve se iludir com o alcance de uma suposta ‘neutralidade’, mas não pode se resumir à exaltação vislumbrada de qualquer coisa.

O que pode ser dito no momento é que seus dois parâmetros básicos (o primeiro, poético, é manifesto pela letra e o segundo, musical, é perceptível através da melodia) são representações da vida, maneiras de sentir e compreender o mundo vivido. A arte musical, e com isto estabelecido, “dirige-se às práticas que, pluralmente, contraditoriamente, dão significado ao mundo. Daí a caracterização das práticas discursivas como produtoras de ordenamento, de afirmação de distâncias, de divisões”²⁴ serve à compreensão social dessa arte; cada conjunto de versos e estrofes, de introduções, pré-refrãos, refrãos, solos, pontes e codas pode ser visto como indício das mudanças de percepção constantes de uma obra que, ainda que inovadora, não deixa de estar inserida num contexto mais amplo, em uma continuidade metamorfoseada das tradições musicais que, ao serem utilizadas, recebem novas roupagens, interpretações e ressignificações.

O que exatamente isso quer dizer caso se pense em contar uma *História da, com a ou a partir da música popular cantada*? Primeiro deve-se compreender minimamente o caráter estético disso; isto significa passar a perceber os fonogramas como composições complexas, algo permitido a partir do desenvolvimento tecnológico dos estúdios para a gravação multicanal, o que se intensificou a partir da década de 1960:

Com a gravação multipista e a possibilidade de *overdubbing* [uma técnica de inserção de partes distintamente gravadas], os músicos começaram a exercitar a sobreposição de acontecimentos musicais de uma forma mais empírica num primeiro momento, para logo passarem também a planejar o resultado final, imaginando esboços da sonoridade resultante, ainda no instante das primeiras ações composicionais²⁵.

Entender essa transformação própria da indústria fonográfica é o primeiro passo a ser dado rumo à compreensão do contexto de produção da arte musical, especialmente

²³ MORAES, José G. Vinci de. “História e Música: canção popular e conhecimento histórico”. **Revista Brasileira de História**. São Paulo: volume 20, número 39, 2000, p. 212.

²⁴ CHARTIER, Roger. “Introdução”. In: **A História Cultural: entre práticas e representações**. Oeiras, LX, POR: Difel 82, 2002, pp. 27-28.

²⁵ E “entre as décadas de 1970 e 1990, gradativamente, incrementou-se a gravação e conseqüentemente a composição, com um maior número de canais (32, 64, etc.), ao mesmo tempo que o registro em fita magnética era substituído pelo digital”. Este desenvolvimento técnico ocorre exatamente no recorte temporal em que se manifesta a segunda metamorfose da fama como será visto adiante. Cf. MOLINA, Sergio. “Seis Premissas e Duas Referências Teóricas”. In: **Música de Montagem**. São Paulo: É Realizações, 2017, p. 35.

quando se tem por foco os anos 1970 (como é o caso aqui), já que foi na referida década que os estúdios passaram a investir cada vez mais pesadamente nos equipamentos ou no processamento de áudio que resultaram em verdadeiras artes da montagem tais como visto e ouvido com “Bohemian Rhapsody” (Queen, 1975), “Money” (Pink Floyd, 1973), “All The Nasties” (Elton John, 1971) ou “The Width Of A Circle” (David Bowie, 1970), só para utilizar alguns exemplos.

Num segundo lugar, quer dizer que se almeja pesquisar a pretensa relação de uma imagem presente (memória ou representação) com um objeto ausente (fenômenos, fatos ou eventos). Esta noção de pesquisa visa, de início, delimitar a proximidade ou a distância entre as ‘*configurações intelectuais múltiplas*’ que, pretendidas por uma autoria artística qualquer, jogam com as muitas maneiras pelas quais a coletividade percebe e lida com tais configurações: assim sendo, o estudo das estratégias de elaboração do tema norteador da letra de uma faixa musical, acompanhado e aprimorado por certa compreensão dos seus motivos musicais, parece ter mais valia do que a tentativa de afirmar que um fonograma em si ‘reflete’ a época em que foi produzido e lançado. Muito mais que um mero reflexo, a produção musical sugere multiplicidade.

Se em História o mote visa compreender épocas, contextos, culturas e episódios, é justo afirmar que a música popular cantada funciona como “termômetro, caleidoscópio e espelho não só das mudanças sociais, mas sobretudo das nossas sociabilidades e sensibilidades coletivas mais profundas”²⁶. A escolha feita por David Bowie e Elton John, e neste sentido, é uma busca por afunilar a compreensão da segunda metamorfose da fama e as próprias peculiaridades do fenômeno e de sua época-chave, a década de 1970. Assim, ao lidar com os produtos fonográficos escolhidos, “a única exigência é a audição repetida, atenta e minuciosa do material selecionado, tendo como apoio a leitura [aplicada] da letra impressa”²⁷. Mesmo com as limitações desta pesquisa, por falta de formação de seu autor no tocante a procedimentos musicológicos mais apurados, tenta-se explorar o pouco que se domina acerca de elementos estruturais musicais para o enriquecimento das análises.

A partir daqui é urgente explicar como funcionam as propostas de uma História da, com a e/ou a partir da Música:

01. Uma *História da música cantada glam/glitter* (como a de qualquer estilo outro ou gênero) pode ser contada de acordo com o princípio histórico de que a existência de

²⁶ Aquele “uso da canção como documento e recurso didático deve dar conta de um conjunto de problemas nada simples de resolver”. Cf. NAPOLITANO, Marcos. “Para uma História Cultural da Música Popular”. In: **História & Música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 77.

²⁷ *Ibidem*, p. 98.

alguma coisa, de algum fato ou de algum fenômeno depende da consciência de que “não há observação sem hipóteses nem fato sem perguntas. Os documentos só falam quando lhes pedem que verifiquem, isto é, tornem verdadeira, tal hipótese. [Há] interdependência, portanto, entre fatos, documentos e perguntas”²⁸. Esse estatuto documental e sua relação transversal com o que existe e/ou acontece é o que dá validade à pesquisa historiográfica e, infelizmente, muitos trabalhos que envolvem o campo de História & Música abandonam tal lição em prol de exercícios que “se prendem a determinados personagens, temas, datas, ritmos e perspectivas ideológicas sobre o assunto tratado”²⁹. Acabam, assim, por entregar narrativas lineares e estruturais divididas em ‘grandes eras’ cronológicas; em eventos que são considerados mais importantes que outros – estes quase sempre esquecidos.

Trabalhos que não atentem para esse primeiro parâmetro costumam oferecer uma temporalização mais tradicional, no sentido de dispor de durações de fatos relativamente rápidas, sequenciais e mecânicas através das quais artistas, bandas, intérpretes e/ou obras musicais se sucedem, aparecendo e ressurgindo, submetidos à ação do tempo; não que a análise estrutural e sequencial não possa ser válida, ao contrário, mas a falta de minúcia e aprofundamento é o que caracteriza, em geral, exercícios neste prisma. É comum que se pautem por interpretações sobre as décadas que elegem quais os gêneros ou os estilos musicais que ‘mais bem representam’ a História de determinado período (divididos em geral de acordo com os decênios da segunda metade do século XX).

Existem, ainda, as leituras do passado que o veem como algo dado, como aquilo que ‘não é mais’ e deixou meros vestígios da própria existência que devem ser repetidos e não questionados; é o afluir das percepções nostálgicas de artistas, bandas ou faixas que ‘de fato’ são os que ‘mais bem sintetizam’ uma época, o que implica numa produção de estereótipos que elegem imagens, sons e certos atributos técnicos como mais ‘valiosos’ à História. Creio ser importante levar em consideração o conselho: “nem sempre a fixação da análise nas obras consideradas ‘primas’, transmitidas e perpetuadas por certa herança cultural, esclarecem o quadro histórico de uma época e a riqueza de uma luta cultural em torno da música”³⁰. É assim que se pretende proceder nesta Tese.

02. Uma *História com a música cantada da década de 1970* (ou com a de qualquer época contemporânea) leva em conta uma aproximação maior com as conjunturas mais

²⁸ “Rastro, documento, pergunta formam assim o tripé de base do conhecimento histórico”. Cf. RICOEUR, Paul. “A Prova Documental”. In: **A Memória, A História, O Esquecimento**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007, pp. 188-189.

²⁹ NAPOLITANO, Marcos. “Para uma História Cultural da Música Popular”. In: **História & Música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 105.

³⁰ *Ibidem*, p. 106.

amplas: a música continua a protagonista da narrativa, mas o enfoque é aberto e o contexto passa a dividir forças com os próprios objetos da pesquisa; propõe-se, assim, “constituir uma pluralidade dos contextos que são necessários à compreensão dos comportamentos observados”³¹. Ainda que na primeira perspectiva, a *da* música, o foco recaia sobre os próprios artistas, o contexto não deixa de se fazer presente nem de ser analisado com as atenções devidas.

Aqui os ‘temas históricos’, em sua acepção mais precisa e convencional, passam a ser convocados a um debate um tanto historicista *com a* música do período que, por sua vez, no centro das atenções, conduz questionamentos e abre perspectivas que possibilitam à pesquisa dialogar com as diversas fontes de modo que os acontecimentos e momentos catalisadores da História daquele período sejam problematizados e analisados (hipóteses de pesquisa podem ser mais bem apresentadas e argumentos narrativos ganham melhores roupagens). Por isso, “deve tratar do contexto histórico mais amplo, situando os vínculos e relações do documento e seu(s) produtor(es) com seu tempo e espaço, tarefa comum e básica dos historiadores”³². Uma História mais ‘coletiva’ e ampla precisa estar presente.

Estudamos, aqui, algumas das principais demandas históricas da década de 1970 que possam dialogar com o *glam/glitter*; mas, a rigor, isto poderia funcionar com qualquer outro estilo musical emergente no período ou com qualquer época e recorte temporal que por ventura fossem estabelecidos por determinada pesquisa. Atentar para esta questão é buscar extrair dos contextos diálogos e relações que podem “exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar um estatuto e uma posição”³³, desde que a análise histórica não tente definir a existência de seu objeto a partir de uma única visão da coisa. Bem ao contrário disso, o contexto histórico não dimensiona nem mesmo determina a ‘essência’ do que existe no mundo; também não significa dizer que porque uma faixa foi criada em determinada época ela precise representar sua temporalidade integral e fielmente; sabe-se, no entanto, que tal existência perderia o sentido de ser se estivesse fora de uma conjuntura própria. Por isto, é preciso identificar as condições que fazem suas manifestações sociais assim o serem e as eventuais relações com a época em que foram produzidas.

c) 03. Uma *História a partir da* música cantada e das criações musicais de David Bowie e Elton John (ou de quaisquer outros artistas) mantém o compromisso de estudar

³¹ REVEL, Jacques. “Microanálise e Construção do Social”. In: REVEL, Jacques (org.). **Jogos de Escalas: a experiência da microanálise**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 27.

³² MORAES, José G. Vinci de. “História e Música: canção popular e conhecimento histórico”. **Revista Brasileira de História**. São Paulo: volume 20, número 39, 2000, p. 216.

³³ CHARTIER, Roger. “Introdução”. In: **A História Cultural: entre práticas e representações**. Oeiras, LX, POR: Difel 82, 2002, p. 23.

os variados temas históricos, ‘clássicos’ ou não, mas que tenha como ponto de partida “a pluralidade de tempos e tradições muitas vezes conflitiva, que transforma a criação e o consumo musical num labirinto histórico, em cujas galerias se encontram vários passados, materializado em vários estilos, gêneros e temas poético-musicais”³⁴. Apontar diálogos musicais, ainda que superficialmente, entre os/as artistas envolvidos/as e em que medida isso afeta as temáticas literárias presentes na poética dos versos é encontrar o ‘clima’ e os sentidos produzidos pelas composições a partir da escolha de uma linha rítmica ou do uso de uma técnica musical para determinado fonograma, por exemplo. Que haja interconexão subjetiva e sensitiva entre motivos poéticos e motivos musicais: ainda que seja possível interpretá-los e dizê-los separadamente, a riqueza historiográfica do que for interpretado e dito será um tanto reduzida.

De todo modo, na *História a partir* da música popular cantada, o produto musical toma a dianteira na condução da análise e as razões internas da composição são utilizadas para acessar questões mais estruturais, maiores e ‘mais profundas’. Na categoria anterior, *com a música*, são observados e analisados eventos e fenômenos coletivos quando estes transpassam a existência dos/as artistas estudados/as, eventualmente tendo as produções musicais um lugar na narrativa historiadora. No caso desta *História a partir da*, o foco se encontra nos álbuns musicais escolhidos para entender “a(s) melodia(s) principal(is), os motivos musicais, o andamento, os ritmos e a harmonização”³⁵, já que estes se mostram “elementos da linguagem musical que podem ser analisados isoladamente e nas relações entre si, pois têm um discurso e características próprias que normalmente apontam indícios importantes e determinantes para sua compreensão”³⁶. Aqui, ou em outro trabalho que possua proposta semelhante, e neste quesito, o protagonismo é ‘todo’ dos fonogramas e dos álbuns.

Se há o entendimento de que a música popular cantada³⁷ é um ‘caleidoscópio e espelho’ da vida por tratar de sentimentos, dos desejos e das necessidades mais profundas

³⁴ NAPOLITANO, Marcos. “Para uma História Cultural da Música Popular”. In: **História & Música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 91.

³⁵ MORAES, José G. Vinci de. “História e Música: canção popular e conhecimento histórico”. **Revista Brasileira de História**. São Paulo: volume 20, número 39, 2000, p. 215.

³⁶ Idem.

³⁷ É importante esclarecer que a partir da segunda metade da década de 1960 prevalece a *música popular cantada*, “um tipo de composição em que as tramas essencialmente musicais são preponderantes”, mas que divide espaço com outras formas de composição, tais como a *canção popular* – que assim o é por ter “um equilíbrio no enlace entre música e palavra” –, predominante até a referida década e até perder espaço para a anterior, e a *palavra cantada* (rap, repente, etc.) em que predomina “um maior peso nas articulações que envolvem palavra”. Cf. MOLINA, Sergio. “Seis Premissas e Duas Referências Teóricas”. In: **Música de Montagem**. São Paulo: É Realizações, 2017, p. 24.

da alma, isso significa que aquele aparelho óptico enfatiza a metáfora da sucessão rápida, sucinta, cambiante e embaralhada da percepção das subjetividades e dos acontecimentos históricos; já o espelho distorce o que é visto e vira às avessas as imagens que temos do passado, algo que nos permite ter um novo olhar, um tenro entendimento das questões que a pesquisa quer colocar para a sociedade. Entendo que os/as profissionais de História, ao trabalhar com música, devem fazer uso do caleidoscópio, já que as sensações visuais que este provoca são, geralmente, agradáveis e tentam aprimorar a perspectiva de quem vê.

Assim, o trabalho aqui realizado elabora uma releitura das intenções de autoria da música *glam/glitter* (no caso, certos desígnios de David Bowie ou de Elton John e Bernie Taupin), pois “toda obra de arte é produto do encontro de diversas influências, tradições históricas e culturais, que encontram uma solução provisória na forma de gêneros, estilos, linguagens, enfim, na estrutura da obra de arte”³⁸. Isto sintetiza o que se pode alcançar com a escrita de uma História *a partir* da música.

Para que este estudo funcione, e com isso, devo explicar os usos de um recurso metodológico com vias às análises dos álbuns: a Alegoria. Justifica-se tal utilização pelo fato de esta figura de linguagem ter funcionalidade ante os apelos visuais das concepções das artes das capas, encarte e contracapas e pelas várias referências a obras anteriores que são consideradas clássicas (sejam musicais, cinematográficas ou literárias e quase todas elas podendo ser englobadas naquilo que se entende por ‘cultura pop’).

Também é válido dizer que as ressignificações de ideias e de enunciados artísticos intrínsecas às obras que se fazem citadas justificam o recorrer à figura alegórica, pois os jogos de versos ou de rimas e palavras disponíveis demonstram uma riqueza de detalhes razoável para que se concretize este estudo. São suficientes para fornecer os mecanismos de racionalização devidos para a compreensão da subjetividade daquela época através dos recursos axiomáticos presentes em ambos os álbuns. Creio, por isso, que seja importante introduzir algumas das possibilidades dos conteúdos contidos nos dois e explicar como podemos utilizá-los numa pesquisa em História.

The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars é um álbum de estúdio conceitual³⁹, mesmo que esta não tenha sido sua intenção de início. Conta uma

³⁸ NAPOLITANO, Marcos. “Para uma História Cultural da Música Popular”. In: **História & Música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 79.

³⁹ “Os **álbuns conceituais** e as **óperas-rock** são unificados por um tema, que pode ser instrumental, compositivo, narrativo ou lírico. Deixam de ser uma coleção de canções heterogêneas para tornarem-se obras narrativas, com uma seqüência de canções individuais em torno de um tema único. Esses álbuns conceituais surgiram na década de 1960, quando o **rock** buscava o status de arte, vindo daí a denominação de alguns álbuns como ‘óperas-rock’. Pete Townshend, do The Who, é geralmente aceito como o pioneiro do conceito,

História de uma personagem: um alienígena andrógino que chega à Terra num momento em que o planeta estaria à beira do caos; ele precisa convencer os habitantes de que lhes restam apenas ‘cinco anos’ (título da primeira faixa) de existência. A função inicial desse protagonista da ‘trama’ era ser um mero mensageiro com a função de relatar os hábitos de vida dos terráqueos aos superiores de seu planeta natal. Uma vez estabelecido, ele se deixou influenciar pela estética do (*glam/glitter*) *rock* e tentou interferir nos assuntos do planeta, quando deveria apenas observá-los. Com uma guitarra em punho, ele aprende a tocar o instrumento e torna-se *rockstar*, o que o inspira ao plano de redimir este mundo no intuito de fazer dele um lugar melhor: sua música seria o símbolo da salvação. Mesmo obtendo enorme sucesso, o novo astro fica frustrado por não conseguir alcançar os seus objetivos iniciais e acaba por cometer suicídio – como em “Rock ‘n’ Roll Suicide”, título da última faixa do álbum.

O aprendizado desse alienígena faz com que ele conheça uma série de lugares que são considerados estratégicos e permita que sejam feitas referências a importantes locais e elementos da tida ‘cultura pop’ do planeta Terra:

a) “Five Years” apresenta o ‘caos’ por vir ao mundo a partir da praça do mercado da cidade de Aylesbury, em Buckinghamshire, na Inglaterra; b) “Soul Love” efetua uma ferrenha crítica à moral social e ao preconceito sexual erigido pela religiosidade cristã (na faixa, o amor é livre e plural); c) “Moonage Daydream” discute o nascimento da persona de *rockstar* a partir das combinações de elementos de devoção, romance, liberdade sexual e rebeldia; d) “Starman” trata das origens da personagem principal e de como sua aurora está direcionada ‘para além do arco-íris’ (leve referência ao *Mágico de Óz*); e) “It Ain’t Easy” e “Star” abordam diretamente fama, celebração e estrelato a partir do *pop/rock* e da indústria fonográfica.

f) “Lady Stardust” presta uma homenagem ao vocalista Marc Bolan, da banda T. Rex, um dos artistas mais relevantes do *glam/glitter rock*; g) “Ziggy Stardust”, esta faixa homônima à personagem de Bowie, foi pensada como amálgama de inspirações advindas dos cantores Vince Taylor e Iggy Pop, do musicista Legendary Stardust Cowboy, além do designer de moda Kansai Yamamoto; h) “Hang On To Yourself” metaforiza prazeres diversos proporcionados pelo estrelato e ironiza as satisfações pessoais garantidas pelos privilégios obtidos com a fama; i) “Suffragette City” faz referência à obra literária – e, por

com o álbum duplo Tommy (MCA, 1969), apesar de uma pequena influência do P. F. Sorrow (Edsel, 1968), de Pretty Things, lançado no ano anterior”. Cf. SHUKER, Roy. “Álbum”. In: **Vocabulário de Música Pop**. São Paulo: Hedra, 1999, pp. 17-18 (grifos do autor).

tabela, à sua versão fílmica dirigida por Stanley Kubrick – *Laranja Mecânica*, publicada por Anthony Burgess; j) “Rock ‘n’ Roll Suicide” é o desfecho poético de Ziggy Stardust que menciona o poeta espanhol Manuel Machado e o cantor belga Jacques Brel.

Goodbye Yellow Brick Road, por sua vez, possui a capacidade de projetar imagens e situações rotineiras nas mentes de ouvintes: concordo, pois, que “este álbum expressa um sentido visual. Através das letras, as pessoas conseguem visualizar as canções”⁴⁰. Em ambos os casos, no de Bowie e neste, é justamente essa oportunidade oferecida por seus criadores que se pretende explorar: as análises, como já dito, que se possam extrair com as faixas desses álbuns de modo que suas possibilidades históricas e temáticas, além das suas intenções estéticas como um todo, possam ser alvo de uma análise historiográfica e resultem na contextualização de sua “multiplicidade de processos de produção maquínica [em seus âmbitos musicais], a mutação de universos de valor [das aproximações de ambos com o *glam/glitter rock* e o com estrelato] e de universos históricos [dos anos 1970]”⁴¹.

Recheado de imagens, encoberto por referências a obras consagradas da Literatura e a personalidades da Música e do Cinema internacional, o *Goodbye Yellow Brick Road* apresenta releituras e representações acerca de outros musicistas famosos, de películas dos anos 1930-1950, da era ‘clássica’ *hollywoodiana*, e de contos de fadas, ficções e histórias literárias que compõem a fantasia e o imaginário Ocidental no mundo contemporâneo, a saber:

a) “Funeral For A Friend (Love Lies Bleeding)” trata da perda e da desilusão com a fama – dois termos-chave em todo o álbum – com menções aos romances de Edmund Crispin, de 1948, e de Peter Viertel, de 1965, e ambos intitulados *Love Lies Bleeding*; b) “Candle In The Wind” metaforiza a trajetória de vida da atriz Marilyn Monroe como um parâmetro para a tragédia e o sofrimento no mundo do estrelato; c) “Bennie And The Jets” parodia tanto a parafernália visual do *glam/glitter rock* quanto os rumos da indústria do disco durante os anos 1970 e o alcance do sucesso através de ambos; d) “Goodbye Yellow

⁴⁰ SMEATON, Bob. **Goodbye Yellow Brick Road**. New York, NY, USA: Eagle Rock Entertainment, 2001. 01 disco de vídeo digital (DVD), (90:00) [*Classic Rock Albums*].

⁴¹ “A subjetividade não é passível de totalização ou de centralização no indivíduo. Uma coisa é a individuação do corpo. Outra é a multiplicidade dos agenciamentos da subjetivação: a subjetividade é essencialmente fabricada e modelada no registro do social. (...). [É preciso] fundar, em outras bases, uma micropolítica de transformação molecular [que] passa por um questionamento radical dessas noções de indivíduo, como o referente geral dos processos de subjetivação. Parece oportuno partir de uma definição ampla da subjetividade, como a que estou propondo, para, em seguida, considerar como casos particulares os modos de individuação da subjetividade: momentos em que a subjetividade diz *eu*, ou *super-eu*, momentos em que a subjetividade se reconhece num corpo ou numa parte de um corpo, ou num sistema de pertinência corporal coletiva”. Cf. GUATTARI, Félix & ROLNIK, Suely. “Subjetividade e História”. In: **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986, pp. 31-32.

Brick Road” recorre à obra literária *O Maravilhoso Mágico de Óz*, escrita por L. Frank Baum e ao filme dela derivado, *O Mágico de Óz*, dirigido por Victor Fleming, para tratar da desilusão com o sucesso e das ‘armadilhas’ do mundo midiático – além da faixa-título, o mesmo pode ser visto na capa⁴² do álbum; e) “This Song Has No Title” e “Grey Seal” efetuam leituras de teor e herança contracultural que tratam a espetacularização midiática como exploração capitalista dos indivíduos.

f) “Jamaica Jerk-Off” trata da concepção do próprio álbum estudado e das sessões de gravação iniciadas na Jamaica como referências à banda The Rolling Stones; g) “I’ve Seen That Movie Too” satiriza a idealização do amor romântico a partir do drama épico *...E o Vento Levou*; h) “Sweet Painted Lady” aborda a questão feminina a partir de certo prisma arriscado para a época, qual seja, o tratamento misógino e sexista dos homens para com mulheres que precisam manter o próprio sustento na prostituição; i) “The Ballad Of Danny Bailey (1909-34)” faz menção a gângsteres famosos da década de 1930, tais como John Dillinger, Pretty Boy Floyd ou Clyde Barrow da dupla Bonnie and Clyde; j) “Dirty Little Girl”, por sua vez, recorre à imagem da cantora Janis Joplin para pensar o feminino num universo predominantemente masculino como o é o do *rock*.

k) “All The Girls Love Alice” volta a lidar com as mulheres, mas o faz tratando da homossexualidade feminina com ‘doses’ de fantasia baseadas no público da banda e do cantor Alice Cooper; l) “Your Sister Can’t Twist (But She Can Rock ‘n’ Roll)” segue a mesma orientação da anterior, focando agora na rebeldia da juventude que troca o *twist* dos anos 1950 e início dos 1960 pelo *rock*; m) “Saturday Night’s Alright For Fighting” trata da cultura *rock* e da juventude que opta pela transgressão como modo de vida; n) “Roy Rogers” recorre à personagem homônima dos *westerns* estadunidenses; o) “Social Disease” elabora uma leitura do mundo contemporâneo e da fama como vício e ‘doença social’; p) “Harmony” encerra o álbum como expressão de discernimento acerca do que a fama representa para quem a encara com a ingenuidade da juventude.

Penso, portanto, que recorrer à Alegoria como um recurso para a interpretação das mensagens do álbum é uma ação válida, já que ela permite traçar em que sentido e até que

⁴² Dentre as imagens alegóricas presentes no *Goodbye Yellow Brick Road*, a capa ganha destaque especial justamente por ser a ‘porta de entrada’ para toda a concepção estética do disco. Para tanto, faz-se preciso demonstrar que suas imagens, tais como as do disco de Bowie, têm certo *valor de signo* e representam os conteúdos cujos caracteres e significações “não são visualmente refletidos por ela”. Analiso alguns desses *significados* possíveis de ser obtidos a partir da leitura das imagens ali presentes para traçar um olhar acerca de como Ian Beck (o ilustrador da capa), Elton John e Bernie Taupin comparam o ‘mundo da fama’ com o fantasioso mundo do *Mágico de Óz*, levando em consideração que tais significados têm relação transversal intensa e arbitrária com seu significante visual que é a capa em si mesma. Cf. AUMONT, Jacques. “A Parte do Espectador”. In: **A Imagem**. Campinas, SP: Papyrus, 1993, p. 79.

ponto as releituras de John e Taupin se conectam com as obras e personagens citadas: ao perceber, pois, as intencionalidades de seus autores não estarei efetuando uma decifração incisiva das suas vidas, como se pudesse desvendar por completo alguns dos mistérios de sua produção artística. Ao contrário, tento perceber que “a alegoria aponta o próprio cerne da obra de arte e de sua interpretação”⁴³, pois admite certas semelhanças, aproximações, rachaduras e/ou falhas para com seu uso. Não há um uso ‘melhor’ desses signos ou uma interpretação mais bem executada dessas imagens, já que o potencial sígnico alegórico “é apenas vislumbrado pelos sentidos ou pelo inconsciente dos sujeitos, criador e intérprete, e os mesmos elementos formais que revelam alguns significados mascaram ou ocultam outros tantos, possíveis, latentes, superpostos, reais ou imaginários”⁴⁴. Lido com o que creio ser pertinente naqueles álbuns para o ofício de historiador que exerço.

Como atesta Bernie Taupin, “queríamos criar canções com elementos visuais, algo que fosse além da imaginação do que as pessoas acreditavam ser uma canção pop. (...) E apresentamos os personagens num contexto cinematográfico. O Danny Bailey, as doces mulheres maquiadas [em referência a ‘Sweet Painted Lady’], menininhas perversas [em menção a ‘Dirty Little Girl’]... Todos fazem parte deste filme complexo”⁴⁵. Deste modo, verificar, analisar e compreender as existências de tais imagens e das personagens que as representam a partir do recurso alegórico significa ter acesso à via da *expressão* artística de seus autores e dar espaço às *interpretações* do/a historiador/a que, por sua vez, traça um entrecruzamento entre os sentidos próprios daquilo que supõe ser dito na obra de arte e a contextualização intrínseca ao seu momento histórico – no caso a década de 1970 –, ainda que esta relação não limite a percepção da estética ou da pluralidade cognitiva da obra⁴⁶.

E, com isso, existe um leque enorme de leituras e de reinterpretações que permite analisar as obras em questão como mediadoras entre o que elas nos dizem em relação “à realidade (sendo de fato, porém, parte sinedóquica da realidade) e a ‘própria’ realidade (que jamais, para nós, é em si)”, permitindo-nos ter em mente e colocar em prática nessa empreitada de pesquisa, tendo como suporte documental transversal as fontes encontradas

⁴³ KOTHE, Flávio R. “Introdução”. In: **A Alegoria**. São Paulo: Editora Ática, 1986, p. 07.

⁴⁴ GRAWUNDER, Maria Zenilda. “Inscrição do Texto Alegórico: seu conceito dialético”. In: **A Palavra Mascarada**: sobre a alegoria. Santa Catarina: Editora da Universidade Federal de Santa Maria, 1996, p. 19.

⁴⁵ SMEATON, Bob. **Goodbye Yellow Brick Road**. New York, NY, USA: Eagle Rock Entertainment, 2001. 01 disco de vídeo digital (DVD), (90:00) [*Classic Rock Albums*].

⁴⁶ João Adolfo Hansen apresenta dois tipos de Alegoria: uma construtiva ou retórica (como *expressão*) e uma interpretativa ou hermenêutica (como *interpretação*). A primeira seria a alegoria mimética produzida pelos poetas da Antiguidade; a segunda, a alegoria dos teólogos medievais. Ambas, no entanto, servem para constituir seu conceito moderno. Cf. HANSEN, João Adolfo. “Alegoria: estado da questão”. In: **Alegoria**: construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Hedra; Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2006, pp. 07-26.

na imprensa, uma percepção de “uma proximidade e uma similitude muito maiores com o processo de significação alegórica do que parece à primeira vista”⁴⁷. É devido a isso que esta pesquisa, mesmo vasta, se apresenta como um mero *capítulo* da história da fama e da ‘cultura pop’ na sociedade do espetáculo: os dois álbuns em questão são apenas uma parte da História possível de ser narrada sobre as práticas culturais e musicais na década de 1970, ainda que consigam contemplar de modo satisfatório a atmosfera que envolve o período mencionado.

Além da análise dos fonogramas e das imagens contidas nas artes conceituais dos álbuns, recorro a algumas ‘fontes primárias’ para tornar possível uma aproximação entre tais análises e o contexto histórico da década de 1970 no intuito de ter uma ‘constatação’, por assim dizer, (ou “prova documentária” como diria Paul Ricoeur⁴⁸) de que a fama é e pode ser entendida como um ‘peculiar modo de vida’ ao garantir privilégios.

Na empreitada que desenvolvo, examino jornais e/ou revistas da época, que foram ou não especializados/as em música – mas preferencialmente que tenham sido –, que não só abordaram o (*glam/glitter*) *rock*, mas o ambiente musical de então, de modo que tais publicações sejam interessantes “menos pelo que eles dizem do que pela maneira como dizem, pelos termos que utilizam, pelos campos semânticos que traçam”⁴⁹. Viso, assim, e com tais documentos, a busca por tudo aquilo que estiver interdito – desde que esteja à vista a possibilidade de identificar e ‘constatar’ o que se quer demonstrar na pesquisa. E é deste modo que se buscam as zonas de silêncio que tais documentos estabelecem com o intuito de confirmar ou não aquilo que querem dizer.

Pesquisa, portanto, certos periódicos impressos que circulavam pela Inglaterra ou pelos Estados Unidos da América no período, pois era, em parte, através deste aparato midiático que muitos dos enunciados acerca da glorificação e da fama propriamente dita de *rockstars* proliferavam na época. Ainda que possam ser citadas quaisquer revistas que tratem dos temas de interesse da pesquisa, o foco recai sobre aquelas especializadas nas músicas populares de língua inglesa e, mais especificamente, quando oferecerem textos

⁴⁷ KOTHE, Flávio R. “Diz-Que-Diz”. In: **A Alegoria**. São Paulo: Editora Ática, 1986, p. 14.

⁴⁸ Esta ideia de ‘prova documentária’ faz-se necessária ao historiador justamente pela necessidade que este profissional teria de demarcar alguma “linha divisória entre história e ficção: ao contrário do romance, as construções do historiador visam ser *reconstruções* do passado. Por meio do documento [em seus sentidos vários] e da prova documentária, o historiador está submetido ao que, um dia, já foi. Ele tem uma dívida para com o passado, uma dívida de reconhecimento para com os mortos, que o transforma num devedor insolvente”. Cf. RICOEUR, Paul. “A Realidade do Passado Histórico”. In: **Tempo e Narrativa**. Campinas, SP: Papyrus, 1997, p. 242 [*Tomo III*].

⁴⁹ PROST, Antoine. “Social e Cultural, Indissociavelmente”. In: RIOUX, Jean-Pierre & SIRINELLI, Jean-François (orgs.). **Para Uma História Cultural**. Lisboa, LX, POR: Estampa, 1998, p. 130.

sobre *glam/glitter* em geral, sobre David Bowie e Elton John. Outras fontes factíveis, tais como os programas de televisão e rádio da época, podem eventualmente aparecer aqui e ali: falas por apresentadores/as, entrevistas de astros concedidas a veículos semelhantes, apresentações em *playback* ou ao vivo e cantadas, todas podem ter presença na narrativa e nas análises em algum momento esporádico, mas o foco está voltado às mídias impressas pelas escolhas de caráter metodológico.

A pesquisa leva em consideração como “a imprensa periódica seleciona, ordena, estrutura e narra, de uma determinada forma, aquilo que se elegeu como digno de chegar até o público. (...) [Com isto em vista,] será preciso dar conta das motivações que levaram à decisão de dar publicidade a alguma coisa”⁵⁰. A imprensa, incluindo a sua versão escrita, é uma das grandes responsáveis, senão a maior, pela difusão do processo de celebritização que se estabeleceu durante o século XX, principalmente no Ocidente; tal processo tornou-se estrutural a partir da metade ulterior do centenário citado e, por consequência, afetou a própria gênese da segunda metamorfose da fama – o conceito, contudo, será explicado mais a frente.

Há anos venho coletando impressos, muitos em suas versões físicas e outros tantos por intermédio da *internet*⁵¹, estando eles disponibilizados por fã-clubes internacionais ou nacionais nos respectivos sítios eletrônicos de tais grupos ou então em sítios semelhantes dedicados ao arquivamento de todas as edições de um mesmo periódico, a exemplo do que ocorre com os periódicos *Rock Scene*, *Billboard* e *Cash Box*, que possuem todas as suas edições digitalizadas livremente na rede.

Mesmo que o foco documental recaia sobre as fontes impressas, participações de ‘*glam rockers*’ em programas de televisão foram muito recorrentes durante os anos 1970 para que sejam simplesmente ignoradas. Por isto, outra questão metodológica precisa de atenção e diz respeito a análises, aqui ou acolá, dessas participações dos musicistas *glam*, com foco maior em Bowie e John, nos programas musicais de TV daquela década. Para tanto, a utilização do conceito de *instância da imagem ao vivo*, proposto pelo professor Eugênio Bucci, torna-se funcional para esta pesquisa quando esses momentos televisivos operarem como atuantes na ascensão ao estrelato de ambos e ao pioneirismo ‘*glam*’ para a época. Tal conceito leva em consideração o espaço público e social enquanto ambiente

⁵⁰ LUCA, Tânia Regina de. “História dos, nos e por meio dos periódicos”. In: PISNKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2005, pp. 139-140.

⁵¹ Principais periódicos consultados: *Billboard Magazine*, *Cash Box*, *Los Angeles Times*, *People Magazine*, *Contemporary Music Magazine*, *The New York Times*, *Friends Magazine*, *The Washington Post*, *Melody Maker*, *Cream Magazine*, *Rolling Stone Magazine*, *Time Newsmagazine*, *Mojo Magazine*, *16 Magazine*, *Q Magazine*, *Circus Magazine*, *Hit Parader*, *Let It Rock*, *Rock Scene*, *New Musical Express*, etc.

comunicacional que transforma a imagem exibida na tela não apenas como uma ‘imagem em si’, mas como uma representação subscrita de sentidos e significados a partir do uso de tecnologias diversas que revigoram e problematizam a exibição de uma cena que diz “estar ao vivo”⁵².

O debate que se debruça sobre a presença desses musicistas *glam* em programas de TV sugere a confirmação de uma hipótese: o *glam/glitter rock*, primeiro estilo de *rock* criado pós-1968, foi aquele que, até o momento de sua emergência histórica, mais fez uso da ‘imagem ao vivo’ com vistas a consolidar certas condições sócio-estruturais no intuito de se estabelecer como estética e/ou expressão artístico-musical; ou seja, a televisão e as sistemáticas expansões da disponibilização de aparelhos com imagens a cores ocorridas durante os anos 1970 fizeram com que o estilo musical citado se tornasse muito popular. Se a maioria dos televisores dos EUA e do Reino Unido ainda estivesse em preto-e-branco, é provável que o *glam/glitter* não tivesse alcançado tanto apelo. É quase unânime, pois, a participação de artistas ‘*glam*’ em programas televisivos diversos⁵³. Tal fator também foi fundamental para o estabelecimento da segunda metamorfose da fama no século XX.

Essas apresentações são tão relevantes para o grupo de artistas ‘*glam*’ que é bem comum que se atribua a uma delas o próprio ‘nascimento’ do estilo – no caso, a banda T. Rex apresentando a faixa “Hot Love” no *Top Of The Pops* (algo que é discutido durante o segundo capítulo deste trabalho). Assim, a discussão que Bucci traçou é aqui utilizada para mostrar que a década de 1970, ao menos no que diz respeito à indústria fonográfica, foi aquela que viveu o ponto central da transição do predomínio da “instância da palavra impressa” para a “instância da imagem ao vivo”, o que proporcionou, a partir dos anos de 1980, uma ‘vitória social’ desta última instância (basta perceber como esta última década referida foi o momento de predomínio da MTV e isso passa a ficar mais claro). De todo modo, aparições de Elton John e David Bowie no mesmo programa, dentre os/as demais artistas ‘*glam*’, contribuíram para a consolidação dessa transmutação. A partir de então, o emprego da ‘imagem ao vivo’ passa a ser talvez, ao lado do consumo massivo, uma das principais prerrogativas das *sociedades policulturais* – termo que será explicado à frente.

⁵² O autor assume a defesa, no que se refere ao *espaço público*, de que “é a comunicação que institui o espaço público – jamais o contrário. É a dinâmica dessa comunicação que define o espaço público”. Tal dinâmica se forma na “falta de consenso”, na “instabilidade” e no “conflito”. Cf. BUCCI, Eugênio. “Em Torno da Instância da Imagem ao Vivo”. *Revista Matrizes*. São Paulo: Departamento de Jornalismo e Editoração da Universidade de São Paulo, ano 03, número 01, agosto/dezembro de 2009, p. 70.

⁵³ Programas a exemplo de: *Top Of The Pops*, *Royal Variety Show*, *The Russell Harty Show* ou *The Old Grey Whistle Test* (no Reino Unido); *The Andy Williams Show*, *The Cher Show*, *The Midnight Special* ou *Soul Train* (nos Estados Unidos da América); *GTK* ou *Countdown* (na Austrália); *Hit Ring* e *Musikladen* (na antiga Alemanha Ocidental), entre outros.

Uma última observação metodológica é bastante funcional para este momento: a defesa da ideia surgida ao longo de todas as leituras feitas até aqui acerca da década de 1970, qual seja, a de que tudo o que se refere a esse período histórico, ao menos na área artístico-cultural, pode ser considerado ‘*divertido*’, se visto com sutileza e atenção, e aos olhos de hoje, de quem não viveu o momento. As roupas coloridas, os acessórios e algum quê de exagero visual; cabelos volumosos e pintados, homens e mulheres vestindo calças de cores fortes (predominam as peças ‘boca de sino’), ambos com calçados de salto alto – de plataforma em suas manifestações mais desinibidas. O plano de fundo para diversos ambientes, seja do dia a dia, seja dos atos artísticos ou dos veículos midiáticos, tinha nas cores fortes e chamativas a sua principal decodificação.

Nesse sentido, enquanto Bowie explorava a bissexualidade como o foco das suas apresentações e de sua imagética social num país como a Inglaterra (que, como veremos, até 1967 tinha uma legislação que condenava as relações homoafetivas como crime), John abusava da extravagância indumentária. As roupas e as apresentações ao vivo de ambos chamavam muito a atenção: para o primeiro, por exemplo, durante o produtivo período de shows realizados entre os lançamentos dos álbuns *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars* e *Aladdin Sane*, “não era incomum para ele fazer seis trocas de roupas por noite durante a primeira metade de 1973 (...), fortemente influenciado pelas maquiagens, interpretações de papéis e roupas do teatro japonês kabuki, ele adquiriu um novo guarda-roupa completo com peças do estilista japonês Kansai Yamamoto”⁵⁴. Este princípio estético parecia ser levado a cabo como elemento norteador da obra do cantor.

Já o segundo, por sua vez, vestia-se de diversas personagens nos palcos, o que o fazia explorar alegoricamente diversas personagens da ‘cultura pop’ que representassem algum entendimento irônico dos padrões estabelecidos. Como, por exemplo, preencher o palco do Hollywood Bowl⁵⁵, de Los Angeles, com atores interpretando a rainha Elizabeth II e o ‘rei’ Elvis Presley, Batman e Robin, Groucho Marx e Mae West, um Frankstein, a atriz Marilyn Monroe, os Beatles e, por último, o próprio Elton John, todos apresentados

⁵⁴ PAYTRESS, Mark. “Você Será Rainha”. In: **Estilo Bowie**. São Paulo: Madras, 2011, p. 95.

⁵⁵ “Elton aparece no topo da escadaria [do Hollywood Bowl], mais ultrajante, mais *showbiz*, mais superastro que qualquer um dos famosos dublês que desceram a escadaria antes dele. Groucho Marx e o monstro do Frankstein acenam-lhe enquanto ele se aproxima vestindo um macacão branco e prata complementado por um chapéu de abas largas e adornado por plumas. O tema da Twentieth Century Fox Cinemascope explode no sistema de alto-falantes. Quando ele chega ao palco, as tampas dos cinco pianos acendem e revelam as letras E-L-T-O-N. E, quando as tampas se abrem, quatrocentos pombos brancos são soltos e voam em direção ao céu. Bem, pelo menos era essa a intenção, mas vários dos pássaros, aterrorizados, recusam-se a cooperar. Dentro de um dos pianos, oculto, está ninguém menos que Bernie Taupin, arremessando desesperadamente os pássaros relutantes em direção ao ar para que o efeito não se perca”. Cf. BUCKLEY, David. “E-L-T-O-N”. In: **Elton John: a biografia**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2011, p. 132.

por Linda Lovelace, que ficou famosa pela atuação no filme erótico *Garganta Profunda*, de 1972. Cinco pianos cenográficos, cada um com uma letra de seu primeiro nome, dão o toque final da ornamentação do palco.

Montagens de palco como a citada fizeram dele um “artista ao vivo cujos shows saciavam o vasto apetite que os anos 70 despertaram pelo excesso e pela extravagância”⁵⁶. Parte do foco da indústria fonográfica estava voltada a certo *horizonte de expectativa*⁵⁷ em torno da imagem de ambos, na verdade, e do que poderiam oferecer em seus shows. Ao se apresentarem com toda a sorte de roupas, havia um foco no ‘ridículo’, no ‘absurdo’, no ‘burlesco’, no ‘esdrúxulo’, no ‘exagero’, na ‘extravagância’, todas elas características que provocaram interesses mútuos entre os dois artistas e os públicos que os seguiam.

Os *insights* para esse modo de pensar vieram com as recomendações lidas na obra *Os Dentes Falsos de George Washington: um guia não convencional para o século XVIII*. Nele, o autor está convencido de que não há, em toda a História, um século mais ‘estranho’ que o citado pelo título do livro em função de vários motivos, principalmente pelo fato de as pessoas que lá viveram terem lidado com os regramentos de uma razão instrumental iluminista que não lhes era nem próxima, nem íntima, e que se desenvolvia de modo lento, sem orientação coletiva ou recepção social definida⁵⁸.

Ver o século XVIII como ‘estranho’ não significa dizer “que ele é estranho em si mesmo” ou que as pessoas que o viveram entendiam-no de tal maneira; ao contrário, pela naturalidade com a qual os sujeitos lidavam com coisas que hoje se repudiam, observe-o com a seguinte sugestão que se apresenta: “visite o século XVIII e você voltará com sua cabeça rodando, pois ele é incessantemente surpreendente, inesgotavelmente interessante,

⁵⁶ No original, “live performer whose shows sated even the Seventies’ vast appetite for flamboyance and excess”. Cf. NORMAN, Philip. **To Be Continued... Booklet**. London, LDN, UK: Happenstance Ltd., 1991, p. 05.

⁵⁷ Reinhart Koselleck propõe que o “espaço de experiência” e o “horizonte de expectativa” venham a ser considerados duas categorias históricas. Assim, diz ele, a expectativa é uma “experiência futura”, já que se pressupõe a espera e faz-se num “futuro presente, voltado para o ainda-não, para o não experimentado, para o que apenas pode ser previsto. Esperança e medo, desejo e vontade, a inquietude, mas também a análise racional, a visão receptiva ou a curiosidade fazem parte da expectativa e a constituem”. Cf. KOSELLECK, Reinhart. “‘Espaço de Experiência’ e ‘Horizonte de Expectativa’: duas categorias históricas”. In: **Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2006, p. 310.

⁵⁸ Mesmo com a vontade constante de atribuir sentido à vida de modo progressista, com vias à civilização e ao futuro racionalizado, havia um grande entrave para a aplicação de políticas e práticas hoje consideradas ‘modernas’ em função das permanências de uma sociedade viciada em costumes de longa data, endossados pelas monarquias e pelos regimes europeus do Antigo Regime. Tal combinação e a dificuldade em mudar hábitos resultaram nessa ocorrência de atitudes humanas as mais ‘estranhas’ com frequência considerável: por não ter noção do que fazer consigo mesmo, “o século XVIII está sempre adotando disfarces e mudando de fantasia”. Cf. DARNTON, Robert. “Introdução”. In: **Os Dentes Falsos de George Washington: um guia não convencional para o século XVIII**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 08.

irresistivelmente estranho”⁵⁹ para quem deixa de lado o ‘conforto’ das tecnologias e dos produtos que dão azo ao capitalismo hegemônico atual e se depara com as diferenças de costumes vividas por lá⁶⁰.

De maneira semelhante ocorre com uma interpretação ontológica dos anos 70 do século XX: fotos ou vídeos de Elton John e David Bowie que representem apresentações ao vivo, aparições em revistas ou em programas televisivos, impressos e/ou gravados no período podem mostrar o que aqui se quer dizer, justificando esse entendimento sobre a época e a semelhança para com a abordagem de Robert Darnton. Quando se afirma que tal percurso é algo de *divertido*, isto não me permite ser pejorativo com aquela década ou induzir alguém a compreendê-la com intenções de escárnio; ao contrário, tenho convicção de que ao assistir algum programa de TV, ao olhar para fotos de pessoas que lá viveram ou das modas que seguiram, até mesmo rever as apresentações de boa parte dos/as artistas (pelo menos de quem era mais expressivo) é perceber uma exorbitância de coloridos e um acúmulo de informações visuais, uma lição de ‘despojamento nas vestimentas’, além de oportunidades para rever/reviver uma verdadeira ‘diversão rapsódica’ na História.

No fim das contas, a década de 1970 levou a cabo o *ilusório* desses veículos de comunicação e da encenação teatral como elemento ativo para a produtividade artística via *amusement*. Este conceito, adorniano, é uma avaliação extraída da língua inglesa para a compreensão sociológica de divertimento, distração e deleite. No mundo do *pop/rock*, o conjunto de artistas envolto pela estética *glam/glitter* foi o primeiro a assumir de modo explícito a diversão e o prazer (seja a satisfação sexual ou pelos demais deleites) e a não obrigatoriedade para com certa consciência crítica e engajamento político; numa leitura apressada pode parecer que se justifica aqui a ‘mistificação de massa’, ou seja, uma forma de manipulação comercial, o produto enganoso que serve para fazer o trabalhador médio e assalariado (as ‘pessoas comuns’) esquecer daquilo com o que ele deveria realmente se preocupar: as suas condições sociais e as injustiças provocadas pelo sistema capitalista.

O *amusement*, portanto, não passa de um meio pelo qual a Indústria Cultural se aproveita para controlar as massas ‘ingênuas’, ‘inertes’, apáticas, seguidoras passivas de heróis e heroínas de cinema, consumidoras dos produtos que são lançados por todos os lados e a todo o tempo, seguindo as tendências consumistas de maneira ‘cega’. Tomar a

⁵⁹ DARNTON, Robert. “Introdução”. In: **Os Dentes Falsos de George Washington**: um guia não convencional para o século XVIII. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 09.

⁶⁰ A perspectiva de Darnton não julga com repugnância e desdém o recorte temporal por ele escolhido. Ele apenas trata de revisitar e “abrir linhas de comunicação com o século XVIII e, ao segui-las até suas origens, compreender o século ‘como ele realmente era’, em toda a sua estranheza”. A lição que fica para a pesquisa aqui desenvolvida é efetuar algo semelhante quando se olhar para a década de 1970. Cf. *Ibidem*, p. 14.

diversão como um de seus princípios faz parecer que artistas vinculados ao *glam/glitter* sustentam e não questionam os princípios do conceito de que “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”⁶¹. Apesar de abrir brecha a este tipo de interpretação, tais produções musicais de ‘*glam rockers*’ não podem ser limitadas a isso: encontram-se variedades de questões sociais, influências culturais ou questionamentos que podem ser extraídos do que cada estrela *glam* produziu; alguns com maior robustez criativa, outros com menor, mas todos chegam a oferecer condições ao debate crítico. Há nesse universo artístico muito mais do que ele aparenta dispor.

De modo semelhante funciona com a fama como um *modo de vida*, em especial aquela pautada na extravagância visual, nos excessos dos prazeres e das vontades que se querem imediatas, no ego inflado, nos desejos efêmeros, no despojamento. David Bowie e Elton John: “o fato de celebridades parecerem habitar um mundo diferente do resto de nós parece lhes dar licença para fazer coisas com as quais nós só poderíamos sonhar”⁶². É por isso que ambos, e os discos selecionados, caem como luvas para justificar a minha primeira hipótese: a de que, apesar de existir há muito tempo⁶³, a *celebridade* tal qual se entende nos dias de hoje só foi possível a partir da década de 1970.

Em virtude de seu caráter ‘excêntrico’, volátil, fachadista, excedente, consumista, egocêntrico, exibicionista e midiático, as pessoas famosas conquistam atenção e atraem olhares pelo excesso, o que os atribui um tipo de “projeção das necessidades do público”; as pessoas famosas “são da mesma família dos transformistas, acumulando e ampliando os desejos desumanizados da platéia, e momentaneamente reumanizando-os por meio de representação e liberação públicas dramatizadas”⁶⁴. Assim, a partir da referida década, esse sentido atribuído à personagem pública foi elevado a níveis mais altos, dificilmente vistos antes daquele período. De acordo com esta maneira de ver e com tal entendimento, numérica e proporcionalmente falando, a *celebridade* cresceu no que se refere à presença

⁶¹ ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. “A Indústria Cultural: o Iluminismo como Mistificação de Massa”. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da Cultura de Massa**. Paz e Terra, 1978, p. 182.

⁶² ROJEK, Chris. “Celebridade e Celetóides”. In: **Celebridade**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008, p. 35.

⁶³ A fama, como outros fenômenos humanos, é estudada por especialistas em suas manifestações desde a antiguidade. Caso se tenha a ideia de fama como uma abrangência de eventos que ponham em evidência os diversos tipos de renomes e de notoriedades por entre épocas distintas, não é difícil aceitar a existência em caráter ancestral desse fenômeno. “A história da fama é a história das mudanças das maneiras pelas quais os indivíduos procuraram chamar a atenção dos outros e, não por acidente, conquistaram poder sobre eles em função disso”. No original, “the history of fame is the history of the changing ways by which individuals have sought to bring themselves to the attention of others and, not incidentally, have thereby gained power over them”. Cf. BRAUDY, Leo. “Introduction”. In: **The Frenzy Of Renown: Fame and its History**. New York, NY, USA: Oxford University Press, 1986, p. 03.

⁶⁴ ROJEK, Chris. “Celebridade e Celetóides”. In: *op. cit.*, p. 39.

constante na sociedade e o *glam/glitter rock* proporcionou alguns pilares para que esses sujeitos sociais, célebres, fossem agraciados com tal ‘modo peculiar de vida’.

Tal modo de vida angariou destaque num mundo movido por suposta integração entre os diversos países, marcado por certas tentativas – ora bem sucedidas, ora não – de flexibilização consensual e organizada de fronteiras nacionais (em uniões supranacionais como a União Europeia ou em organizações intergovernamentais como a Comunidade das Nações e o Mercosul), instigado pela abertura de mercados ou pela unidade econômica e política dos países, interconectado através de uma rede mundial de computadores, exposto pelos diversos meios de mídia e de comunicação disponíveis.

São estabelecidas, assim, *sociedades policulturais*, focos de acúmulos culturais de natureza distinta que reformulam o horizonte das ações estruturais do Estado nacional, da religião, dos costumes estabelecidos e aceitos como “normais” pela moral, das Leis, dos modelos econômicos vigentes; os símbolos que compõem tanto a vida prática quanto a imaginária dessas sociedades baseiam-se, como em qualquer cultura, na orientação das virtualidades humanas consideradas adequadas ao coletivo e, igualmente, na inibição e proibição das que pareçam inapropriadas. A questão que as distingue é que, mesmo que pareçam cultivar a diversidade e o pluralismo, elas tendem, com a vitória capitalista pela via do consumo, a formular aos poucos orientações hegemônicas que, com o passar do tempo, vão aniquilando as especificidades locais ou transformando-as em mercadoria. Se “o mesmo indivíduo pode ser cristão na missa de manhã, francês diante do monumento aos mortos, antes de ir ver *Le Cid* no T.N.P. [Théâtre National Populaire] e de ler *France Soir* e *Paris-Match*”⁶⁵ é porque existe uma gama de possibilidades culturais e midiáticas circulantes pós-Segunda Guerra Mundial que se pode escolher para compor o cotidiano.

Tais sociedades são possíveis em função da emergência da *cultura de massas* que se estabeleceu ainda na primeira metade do século XX. E este é o ponto aqui em alegação: este tipo de cultura – ainda que tal definição do conceito de *massa* possa ser limitada no tocante a certas conjunturas sociais – destina-se, em tese, a “um aglomerado gigantesco de indivíduos compreendidos aquém e além das estruturas internas da sociedade (classes, família, etc.)”⁶⁶. Se há uma crise destas estruturas a partir da segunda metade do século XX, como defendia Eric Hobsbawm, é porque concomitantemente ao surgimento daquela

⁶⁵ *Le Cid* é uma tragicomédia francesa escrita por Pierre Corneille, dividida em cinco atos, apresentada e publicada pela primeira vez no ano de 1636, em Paris, e foi inspirada em outra peça, *Las Mocedades del Cid*, escrita pelo dramaturgo valenciano Guillén de Castro entre os anos 1605 e 1615. Cf. MORIN, Edgar. “Um Terceiro Problema”. In: **Cultura de Massas no Século XX**: neurose. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997, p. 16.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 14.

cultura de massas houve a ascensão de uma cultura popular jovem renovada, ou seja, nos termos do historiador, “passou a existir uma cultura jovem global”⁶⁷. Com a emergência deste complexo de manifestações comportamentais e hábitos, tornar-se uma celebridade passou a ser tarefa cada vez mais difícil se o/a candidato/a ao posto de célebre fugisse a certas expectativas criadas pela juventude no que diz respeito a pensamentos, condutas, atitudes e indumentária⁶⁸.

É necessário às *sociedades policulturais* a existência dos meios de comunicação de largo alcance, sem os quais as informações demorariam semanas, meses ou talvez anos para chegar a determinadas localidades; são essas sociedades que consolidam o triunfo do audiovisual e é com este que promovem uma distribuição global maciça de mercadorias simbólicas (que vendem, antes de tudo, o desejo) e de caráter hegemônico. Investem na portabilidade dos instrumentos de acesso aos artefatos culturais – na década de 1960 com a fita cassete de áudio, na seguinte com o toca-fitas portátil ou nos anos 1980 com o CD (Compact Disc) substituindo o LP de vinil – para convencer o público pela tecnologia e para incentivar o individualismo através do consumo, suprimindo as necessidades triviais e tacañas do ego.

É igualmente fato que os meios de comunicação são mecanismos empiricamente observáveis da difusão da cultura de massas, mas a referida condição não os transforma nos únicos elementos responsáveis pela existência e pela assimilação de tal cultura; seja como for, não se pode cogitar uma realidade tangível do corpo complexo da experiência social, pelo menos a partir do século XX, em que inexistam as várias ferramentas técnicas necessárias para a sua difusão – os meios de produção midiática.

A realidade em pauta é policultural: “ela é cosmopolita por vocação e planetária por extensão. E ela nos coloca os problemas da primeira cultura universal da história da humanidade”⁶⁹, justamente porque ela está repleta por desigualdades sociais e discrimina os países e os lugares em que há falta de recursos e de poder aquisitivo. E foi assim que a fama conseguiu, durante a ‘era dos extremos’, se ajustar com tamanha precisão à lógica do capital. E é por isso que tende a prosperar com o *american way of life*, ajudando-o a

⁶⁷ HOBBSBAWM, Eric J. “Revolução Cultural”. In: **Era dos Extremos: o breve século XX [1914-1991]**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 321.

⁶⁸ A expectativa mencionada se torna uma das primeiras diferenças cabais entre as duas metamorfoses do fenômeno da fama no século XX: na que se firmou antes da Segunda Guerra Mundial, sobretudo através do cinema, ainda se viu um maior controle adulto da externalização do sucesso que, por sua vez, seguia a fórmula da família nuclear como seu parâmetro de significação, mesmo que houvesse exceções óbvias; já na segunda, a rigor, é a mocidade quem passa a dar o tom público do desejo ao estrelato.

⁶⁹ MORIN, Edgar. “Um Terceiro Problema”. In: **Cultura de Massas no Século XX: neurose**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997, p. 16.

progredir, ao passo que teve dificuldades para se estabelecer nas experiências socialistas, sobretudo com as vitórias do projeto stalinista de governo⁷⁰ para a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS).

A tendência a uma “globalização” construiu condições sociais para que o sistema industrial alienante passasse a desenvolver – no sentido de se alimentar das necessidades que os sujeitos passam a dele ter – um “credo fundamentalmente igualitário para produzir diferenciação, ao mesmo tempo operando, juntamente com a riqueza e o poder, como as possíveis estratégias de mobilidade social”⁷¹. Em outras palavras, tal último século tratou de potencializar e consolidar certas premissas e estratégias de distinção que diferenciam, pela exaustiva exposição audiovisual e sonora, a *very important person* (ou *vip*)⁷² de uma massa anônima de ‘indivíduos iguais’ e – quase sempre – esquecidos pelo tempo que se contentam com a condição de anônimos, pouco visíveis, meros restolhos.

Como fruto direto da diferenciação estimulada há um exponencial crescimento do subjetivismo individualista; houve o que Hobsbawm chamou de ‘a revolução cultural de fins do século XX’ que pode ser mais bem compreendida como um triunfo do indivíduo sobre a sociedade, ou ainda, “o rompimento dos fios que antes ligavam os seres humanos em texturas sociais. Pois essas texturas consistiam não apenas nas relações de fato entre seres humanos e suas formas de organização, mas também nos [vários] modelos gerais dessas relações”⁷³. Dentre as mais visíveis consequências disto está uma definição – quase sempre pejorativa e nem sempre justa – que foi dada aos anos 1970 como uma “década do Eu”, época individualista por excelência, algo que o segundo capítulo desta Tese efetua maiores considerações.

Tal ‘revolução cultural de fins do século XX’ é marcada pela ocidentalização dos

⁷⁰ O projeto citado, a rigor de caráter nacionalista, venceu a proposta internacionalista de Léon Trotski. “Em dezembro de 1927, por ocasião do XV Congresso do Partido Comunista, quando Trotski e seus discípulos mais chegados foram expulsos, presos e/ou exilados, tais concepções seriam uma vez mais reafirmadas, parecendo definitivamente consagradas. Mas havia ambigüidades no processo. Periodicamente, com mais ou menos ênfase, importantes dirigentes, inclusive Stalin, o cada vez mais poderoso secretário-geral do Partido, insistiram sobre a importância decisiva das cidades e do processo de industrialização. Defendiam o fortalecimento da hegemonia da indústria socialista sobre o conjunto da economia e a idéia de alcançar e superar os países capitalistas avançados num prazo curto”. Cf. REIS FILHO, Daniel Aarão. “A Revolução pelo Alto e a Construção do Socialismo num só País”. In: **As Revoluções Russas e o Socialismo Soviético**. São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 84.

⁷¹ COELHO, Maria Claudia. “Os Nomes do Renome”. In: **A Experiência da Fama: individualismo e comunicação de massa**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999, p. 32.

⁷² Em língua portuguesa, “pessoa muito importante”: o sucesso “aparece como algo que não depende tanto de um empenho ou talento especial, mas do acaso que elege alguns. Essa possibilidade de singularização, contudo, apóia-se no pressuposto de uma igualdade anterior fundamental – ‘poderia ser qualquer um’”. Cf. *Ibidem*, p. 31.

⁷³ HOBBSAWM, Eric J. “Revolução Cultural”. In: **Era dos Extremos: o breve século XX [1914-1991]**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 328.

costumes e das culturas nacionais e seu *modus operandi* é burguês, tecnocrata e classista por atender às necessidades de manifestação das classes médias urbanas. Essa ‘revolução’ se situou em determinados elementos estéticos e identificou em algumas práticas sociais a sua manifestação:

01. Encontrou no *rock*, uma clara adaptação de diversos gêneros musicais negros das décadas de 1930-1950 (*Rhythm And Blues, blues, boogie-woogie, etc.*) e também do *country* branco sulista dos EUA, seu ‘idioma universal’. Após a ascensão do cantor Elvis Presley, tal gênero musical passou a ser predominantemente branco e masculino – apesar de ter descendido da música negra e de ter contado com ícones afro-americanos desde as décadas de 1950 e 1960, tais como Chuck Berry, Little Richard e Jimi Hendrix, o público negro do rock era bastante reduzido e, com as raras exceções de Janis Joplin e Grace Slick (da banda Jefferson Airplane), as mulheres não obtinham o mesmo alcance expressivo que os homens no estrelato roqueiro até a década de 1970⁷⁴.

02. Viu na calça *jeans* e na jaqueta de couro preto à lá James Dean as vestimentas masculinas e nas blusas decotadas com minissaias uma nova configuração para as roupas femininas na passagem dos anos 1950 para a década seguinte. Sua indumentária, no geral, era inspirada por ídolos brancos (além de Dean, Presley, Rick Nelson, Eddie Cochran e, mais adiante, os Beatles), passando a ser mais diversificada a partir da segunda metade da década de 1960 quando a psicodelia e as cores assumiram o protagonismo.

03. Enxergou no mundo urbano e nos apartamentos cada vez mais reduzidos uma nova morada, visto que o conhecido ‘boom’ populacional gerado após o segundo conflito armado de caráter mundial do século XX influiu o contingente de pessoas residentes nas cidades e metrópoles, tornando tal configuração de moradia uma realidade cada vez mais inevitável. Com isso, as aspirações urbanas viram na tecnologia dos aparelhos eletrônicos um sinônimo de modernidade e desenvolvimento em contraste ao bucólico e ao “atraso” do campo.

04. Conseguiu usufruir de maior experimentação daqueles desejos sexuais que até pouco antes eram considerados exclusivamente desviantes pela lógica cristã de pecado ou

⁷⁴ Bem recentemente tem havido uma tentativa de atribuir à cantora de *gospel, jazz e blues* Sister Rosetta Tharpe das décadas de 1930 e 1940 o pioneirismo e, inclusive, a “invenção” do *rock ‘n’ roll*. Tal tentativa dá-se pelo fato de a artista ter lançado, no ano de 1938, a faixa “Rock Me” – aparentemente, apenas o uso da palavra seria suficiente para tal, já que a canção é, basicamente, *gospel* – e por ter tocado várias versões do clássico de *negro spiritual* “Didn’t It Rain” com notáveis solos de guitarra. Assim, “o *gospel* santificado de Sister Rosetta Tharpe ilustrava um verdadeiro jogo de perguntas e respostas entre a candura e a autenticidade rurais do Sul e a sofisticação e os novos sons das grandes cidades, em especial da guitarra elétrica”. Creio, porém, que ainda não se poderia definir seu estilo como *rock*. Cf. MAZZOLENI, Florent. “Os Anos 1930”. In: **As Raízes do Rock**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2012, pp. 26-27.

mesmo daqueles que, ainda que vistos como ‘corretos’, não poderiam ser praticados fora do matrimônio. A vontade ‘revolucionária’ apontava para o distanciamento dos costumes adultos e de oposição aos tradicionais ‘valores de família’ e às figuras paternas: “liberação pessoal e liberação social, assim, davam-se as mãos, sendo sexo e drogas as maneiras mais óbvias de despedaçar as cadeias do Estado, dos pais e do poder dos vizinhos, da lei e da convenção”⁷⁵. Representou, portanto, um combate à hipocrisia conservadora cristã.

05. Alimentou-se de *fast-foods*, enlatados e refrigerantes para adequar-se à rotina das grandes cidades e à percepção, cada vez maior, de que o tempo passa mais rápido. A comida mudou para ficar cada vez mais industrializada e ser mantida por longos períodos dentro de latas com conservantes, adocicada artificialmente e processada para ser ingerida e digerida de modo mais rápido, com vias a atender à necessidade de otimizar tempo para o cotidiano de lógica capitalista.

06. Ampliou os sentidos com alucinógenos e entorpecentes, abriu-se a ideias mais ‘progressistas’ e engajou-se com a possibilidade do acesso estendido às universidades⁷⁶. Via-se, portanto, mais engajada, ainda que pudesse não entender bem por qual causa, já que passou a se dirigir com maior frequência aos ambientes acadêmicos.

O despertar dessa mudança da cultura para as massas passa a ser absorvido pelos interesses de indústrias de maior alcance estrutural e de fronteiras (multinacionais) e de maiores concentrações técnica e financeira, já que, nesse ínterim, se torna bem perceptível como “alguns grandes grupos de imprensa, algumas grandes cadeias de rádio e televisão, algumas sociedades cinematográficas [Hollywood, sobretudo] concentram em seu poder o aparelhamento (rotativas, estúdios) e dominam as comunicações de massa. No quadro público, é o Estado que assegura a concentração”⁷⁷. São justamente as indústrias de maior alcance que têm esses poderes para investir na produção de celebridades que atendam às vontades dos/as protagonistas daquela dita ‘revolução’ e elas não pestanejam ao fazê-lo.

Mas as *sociedades policulturais* também se notabilizaram por algumas tentativas, através das políticas públicas ou mesmo por ações humanitárias de caráter internacional, especialmente após a catástrofe e os horrores da Segunda Guerra Mundial, no intuito de diminuir as desigualdades sociais – ou ao menos de tentar. Por certo tempo, em especial no que se convencionou chamar de *Era de Ouro* (aqui no Brasil de “Anos Dourados”),

⁷⁵ HOBBSAWM, Eric J. “Revolução Cultural”. In: **Era dos Extremos**: o breve século XX [1914-1991]. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 326.

⁷⁶ “Nas loucas praias dos anos 60 americanos, onde se reuniam os fãs de rock e estudantes radicais, o limite entre ficar drogado e erguer barricadas muitas vezes parecia difuso”. Cf. *Ibidem*, p. 327.

⁷⁷ MORIN, Edgar. “A Indústria Cultural”. In: **Cultura de Massas no Século XX**: neurose. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997, p. 24.

foi expressiva a tentativa global de recuperação das economias destruídas pela guerra ou em ascensão, aquelas a que se convencionou chamar de Terceiro Mundo. Por exemplo, o Plano Marshall e o seu programa de suporte econômico aos países capitalistas europeus, entre 1947 e 1951, foi o responsável, ou o catalisador, pelo surgimento da Comunidade Europeia do Carvão e do Aço (CECA), primeira organização intergovernamental pensada e desenvolvida no continente, seguida pela Comunidade Econômica Europeia (CEE) – a contento, dois dos elementos embrionários dessas uniões supranacionais que marcaram o mundo na segunda metade do século XX.

Tais tentativas, entretanto, não foram tão bem sucedidas e o período em questão terminou beneficiando essencialmente os países desenvolvidos que continuaram ditando as regras para produção e exportações das manufaturas em escala global. É interessante pensar, a partir daí, como a celebridade foi se tornando “um fenômeno mundial, embora a riqueza geral jamais chegasse à vista da maioria da população do mundo”⁷⁸, isto tanto em função do caráter ontológico de evidência atribuída a alguns poucos, próprio da fama em si, quanto do parâmetro exploratório exercido pela burguesia e pela lógica capitalista. Paradoxalmente, enquanto o desequilíbrio econômico só parecia aumentar – chegando a níveis alarmantes nos anos 1970 –, as celebridades, incluídos aí os *rockstars* na dianteira, prosperavam, dando maior profundidade ao despenhadeiro social estabelecido entre os pouquíssimos sujeitos muito ricos e os bilhões empobrecidos, englobando aí as pessoas desamparadas na rabeira.

Como cada uma de suas indústrias coirmãs, a da celebridade oportuniza-se com as artimanhas de sedução pelo consumo da “ideologia neoliberal, radicalizada pelos seus sucessos estratégicos, [que] globaliza igualmente os seus alvos: lançada na reconquista da totalidade do mercado mundial, ela visa ao estabelecimento de um ‘ajuste estrutural universal’, que deve controlar as potências rivais emergentes”⁷⁹. Não à toa que se deu a partir da década de 1970, e essa é um das defesas fundamentais da Tese, um crescimento das indústrias citadas em larga escala – talvez a exceção tenha sido a do cinema –, e não por coincidência no momento em que aquela ideologia passou a ganhar força no cenário internacional.

Um dos principais elementos constitutivos das *sociedades policulturais* é o ato de

⁷⁸ Caso o/a leitor/a note, no texto original, o autor refere-se à *Era de Ouro* e não à celebridade. Contudo, a similaridade das definições está tão evidente que o uso dessa frase para definir o fenômeno da fama na segunda metade do século XX se encaixou como uma luva. Cf. HOBBSAWM, Eric J. “Os Anos Dourados”. In: **Era dos Extremos: o breve século XX [1914-1991]**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 255.

⁷⁹ PARAIRE, Philippe. “Os Mortos-Vivos da Globalização”. In: PERRAULT, Gilles (org.). **O Livro Negro do Capitalismo**. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1999, p. 468.

*hype*⁸⁰; a palavra vem do prefixo de *hyperbole* (ou hipérbole), o que por si só já denota uma ênfase excessiva para o exagero propositado no uso de um conceito com vias à explicação ou definição de algo. É relevante mencionar que tal termo só se estabelece nos dicionários a partir da década de 1970 – e seria este mais um motivo para insistir no recorte temporal da Tese? –, sendo bastante incomum, senão raríssimo, encontrá-lo antes disso. Um indício disto pode ser visto no *Barnhart Dictionary*, tradicional glossário estadunidense, que o apresenta a primeira vez já em sua edição inaugural (1973), omitindo-o na segunda (1980) e recuperando-o na terceira (1990)⁸¹.

É bem importante problematizar, com isso, por quais motivos “hype, influência, manipulação, autopromoção e parceria têm se tornado elementos centrais no debate sobre a celebridade. Até que ponto?”⁸². Uma das respostas se encontra no vão entusiasmo com a possibilidade de tudo se transformar em produto, na excessiva e descuidada crença de que o capitalismo nos oferece todas as ferramentas para o desenvolvimento econômico. Esta mentalidade prevalece entre grande parte dos meios de comunicação hegemônicos e nos oligopólios da imprensa, sem contar o fato de que é por meio desta que as pessoas célebres, em geral, conseguem se promover. Desta feita, a soma desses dois fatores vem mostrando como as estruturas para a produção de notoriedade têm sido erguidas a partir de terrenos movediços relativamente perigosos.

⁸⁰ Há algumas definições precisas para o termo *hype*: de acordo com o Dicionário Oxford Escolar, trata-se de substantivo para “propaganda (exagerada)” e de verbo transitivo para “promover algo exageradamente”; o *Cambridge Dictionary* diz se tratar de uma “discussão que faz algo parecer mais importante ou excitante do que ele realmente é” (“discussion that makes something seem more important or exciting than it really is”), tomando como seus sinônimos as palavras “engodo” e “mentira”; por sua vez, o *Merriam-Webster’s Advanced Learner’s* apresenta definições bastante semelhantes às anteriores. Cf. CAMBRIDGE Dictionary UK. “Hype”, 2020B; PERRAULT, Stephen J. “Hype”. In: **Merriam-Webster’s Advanced Learner’s English Dictionary**. New York, NY, USA: Merriam-Webster, Inc., Paws Inc., 2008, p. 813; TEMPLE, Mark. “Hype”. In: **Dicionário Oxford Escolar**. Oxford, NY, USA: Oxford University Press, 2010, p. 511.

⁸¹ Esta trilogia talvez seja a que oferece uma definição mais completa para a palavra dentre os glossários a que tive acesso, apontando três sentidos possíveis: “1. algo que artificialmente estimula vendas, interesse, etc., tal como a propaganda ou promoção. (...). 2. Qualquer artifício ou habilidade publicitária para atrair atenção. (...). 3. uma pessoa ou coisa divulgada ou promovida por meio de hype”. No texto original, “1. something that artificially stimulates sales, interest, etc., such as advertising or promotion. (...). 2. any trick or stunt to attract attention. (...). 3. A person or thing publicized or promoted through hype”. Uma conclusão pode ser retirada dessas definições: o exagero é marca presente no universo midiático da segunda metade do século XX e, por conseguinte, da celebridade. Cf. BARNHART, Clarence Lewis; BARNHART, Robert K. & STEINMETZ, Sol. “Hype”. In: **The Barnhart Dictionary Of New English Since 1963**. New York, NY, USA; Toronto, ON, CAN: Barnhart/Harper & Row Publishers, 1973, p. 215. Vocabulários lançados posteriormente, tais como o *Longman Dictionary* ou o *McMillan English Dictionary*, tendem a repetir as três descrições citadas e a alterar apenas os exemplos utilizados para reforçar as explicações lá ofertadas. Cf. SUMMERS, Della. “Hype”. In: **Longman Dictionary Of Contemporary English**. Harlow, ESS, UK: Longman Group Ltd., 1995, p. 702; BLOOMSBURY Publishing. “Hype”. In: **McMillan English Dictionary**. Radstock, SOM, UK: Bloomsbury Publishing, 2002, p. 694.

⁸² No original, “hype, purchase, manipulation, self-promotion, association have become central elements in celebrity discourse. How so?”. Cf. GAMSON, Joshua. “The Name And The Product: Late Twentieth-Century Celebrity”. In: **Claims To Fame**. Berkeley, CA, USA: University Of California Press, 1994, p. 40.

Isso porque a ‘revolução cultural de fins do século XX’ foi atravessada por certa prática a ela concomitante e denominada de *celebritização*. Para entendê-la é preciso que se compreenda sua distinção do termo *celebrificação*: uma funciona no plano estrutural das sociedades contemporâneas enquanto o outro envolve mudanças de patamar apenas no nível individual de uma trajetória, restritas às conquistas pessoais. Tornada clara esta diferenciação, pode-se dizer então que “a celebritização pode ser mais bem compreendida como um desenvolvimento estrutural de longo prazo, ou ‘metaprocessos’, e semelhante à globalização, à individualização ou à midiaticização. É um metaprocessos porque falta um começo ou um final claro, e se dispersa no espaço e no tempo”⁸³. É, a meu ver, processo determinante para a produção de notoriedade no século XX.

Ainda que concorde com Olivier Driessens, sociólogo que propõe o conceito, há de se suspeitar, em uma perspectiva historiográfica, que tal prática de celebritização que é corroborada pelas sociedades policulturais contemporâneas encontra sim um começo, senão claro, mas um pouco definível: no pós-Segunda Guerra Mundial e no desenrolar da *Era de Ouro* e dos anos 1960, encontrando talvez um ápice da performance célebre na década de 1970; este processo está localizado, ao ver desta Tese, no interior da ‘revolução’ pensada por Hobsbawm e culmina no que hoje se convencionou chamar de fenômeno da celebridade, ou seja, a definição que vaga pelo imaginário coletivo sobre a fama nos dias de hoje tem a ver com os resultados que o mundo globalizado vem nos apresentando a seu respeito. E é isso que denomino de *segunda metamorfose da fama no século XX*.

Como o seu ápice se deu durante a década de 1970, considero ter ocorrido certa estabilização do processo até pelo menos o final dos anos 1990, outrossim, nas portas do fim do milênio. Portanto, tudo o que for relativo à produção de pessoas célebres e que se desenrola depois daquele período até a ascensão das chamadas *redes sociais* na internet encontra-se inserido nessa metamorfose. Isto se explica quando observamos que algumas experiências de fama como as vistas em Elvis Presley, ou nas bandas The Beatles e The Rolling Stones, em Elton John e David Bowie, em Led Zeppelin e Pink Floyd, nos grupos Queen e Fleetwood Mac ou em Madonna e Michael Jackson, isto para ficar apenas neste universo do *pop/rock*, passam por elementos diversos de similitude; em essência, o que muda são os contextos das ascensões e os motivos pelos quais tais artistas foram alvos de celebritização.

⁸³ “Portanto, e mais importante, seria errado pensar na celebritização como simplesmente o aumento da celebridade no espaço e no tempo”. Cf. DRIESSENS, Olivier. “A Celebritização da Sociedade e da Cultura: entendendo a dinâmica estrutural da cultura da celebridade”. *Ciberlegenda*. Rio de Janeiro: número 31, janeiro de 2015, p. 10.

De todo modo, não que seja o caso afirmar que tenha ocorrido um final claro para a coisa em si – até porque ela só tende a aumentar com as expansões midiáticas correntes e com os altos índices de conectividade tecnológica –, mas talvez venha a ser o caso dizer que houve alguma ressignificação no caminho com a inserção daquelas redes no cotidiano. Em resumo, a cultura de massas possibilitou a existência das sociedades policulturais que, por sua vez, foram gestadas com a ‘revolução cultural jovem’. Esta incentivou a prática estrutural de celebritização que não apenas conferiu famas midiáticas a diversas pessoas como também tornou tal prática uma característica definidora dessas mesmas sociedades.

No modelo de raciocínio estabelecido por Driessens para avaliar as bases para a sustentação social do que se pode chamar de *cultura da celebridade*, encontram-se dois agrupamentos de indicadores das manifestações empíricas da celebritização. Assim, no primeiro, estão presentes aqueles que o citado autor considera como os três “principais (ou articulações) da celebrização: democratização, diversificação e migração. [Já] o segundo agrupamento é formado por três forças inter-relacionadas de motores da celebritização: midiatização, personalização e comoditização”⁸⁴. Explicando rapidamente cada um deles, é possível dizer:

a) *Democratização* consiste no papel exercido pelas diversas tecnologias de mídia, em sua expansão global, na garantia de que as ‘pessoas comuns’ diminuam os obstáculos da suposta ‘corrida pelo estrelato’; b) *diversificação* é o processo no qual a celebridade extrapola o domínio das artes, entretenimento e esportes, atingindo áreas outras como a política, a economia, o mundo acadêmico, etc. – este indicador mostra como os ídolos de produção também são ídolos de consumo⁸⁵; c) *migração* trata da capacidade da pessoa famosa de expandir suas atividades a outras áreas que não aquela pela qual a celebrização lhe foi conferida e com a obtenção de semelhante sucesso – Bowie e John, por exemplo, o fizeram quando atuaram em filmes, compuseram trilhas sonoras para o cinema e o teatro ou quando o pianista se tornou presidente do Watford Football Club da Inglaterra.

Entre os indicadores pensados como motores para a celebritização é possível ver:

⁸⁴ DRIESENS, Olivier. “A Celebrização da Sociedade e da Cultura: entendendo a dinâmica estrutural da cultura da celebridade”. *Ciberlegenda*. Rio de Janeiro: número 31, janeiro de 2015, p. 12.

⁸⁵ O sociólogo alemão Leo Löwenthal, associado à Escola de Frankfurt, publicou em 1944 “The Triumph Of Mass Idols”, texto árido que busca encontrar as determinações sociais do sucesso que permitiram que o Ocidente invertesse, ainda na primeira metade do século XX, sua preferência pelos chamados “ídolos de produção” (políticos, ‘grandes nomes históricos’ ou escritores, por exemplo) pelos denominados “ídolos do consumo” (estrelas de cinema, artistas, atletas ou qualquer sujeito de notoriedade que desperte interesse público a partir de questões sociais consideradas “menores”). Löwenthal exerce um ‘julgamento’ um tanto conservador da questão no que tange ao entendimento de que qualquer entretenimento promove “ídolos inúteis” demarcados pelo consumo. Cf. LÖWENTHAL, Leo. “The Triumph Of Mass Idols”. In: *Literature And Mass Culture*. New York, NY, USA: Routledge, 1984, pp. 211-246.

d) *mediatização* é um pré-requisito para toda a celebridade a partir da segunda metade do século XX – ainda que não seja o único veículo para se obter celebração, é o principal; e) *personalização* consiste no crescente individualismo intrínseco às pessoas famosas, o que reduz os sentidos críticos ou de coletivismo social, algo crescente desde o surgimento da ideologia neoliberal e suas consolidações com os governos de Margaret Thatcher no Reino Unido (1979-1990) e Ronald Reagan nos EUA (1981-1989) – não só os sujeitos tornam-se o centro da questão como as formas de operacionalização de suas imagens⁸⁶; f) *comoditização* é a transformação dos indivíduos célebres personalizados em *commodities* com vias à obtenção de lucros, ou seja, a celebrização cria “fortes tendências para nos fazer cobiçar as celebridades e nos transformar em objetos que imediatamente despertam sentimentos de desejo e aprovação nos outros”⁸⁷. Num mundo cada vez mais tomado pela ilusão do completo mérito pessoal a partir da competição social, prática estimulada pelo neoliberalismo, o desejo de se sobressair através da fama midiática cresce à medida que mais instrumentos de difusão da imagem pessoal são criados.

É perceptível, no entender da Tese, que uma premissa está estabelecida: a segunda metade do século XX possibilitou a emergência das sociedades policulturais e o “boom” geracional – com o aumento proporcional da população jovem em uma escala planetária – foi decisivo para que essas sociedades pudessem ser constituídas. Deste modo, o século em questão está temporalmente dividido em dois, um momento anterior à Segunda Guerra Mundial e outro a ela posterior: a sociedade de massas da primeira metade se transforma e torna-se mais plural, tem a ambição do alcance globalizado pelos meios de comunicação, objetiva extrapolar os limites da atmosfera e alcançar o espaço sideral, aposta no consumo jovem como fonte para a acumulação de capital e necessidade de produção industrial.

As massas dão lugar às policulturas, mantendo-se próximas e dando o suporte às

⁸⁶ O que acaba por coadunar com o que Theodor Adorno pensava: “a pseudoindividualidade é a premissa do controle e da neutralização do trágico: só pelo fato de os indivíduos não serem efetivamente assim, mas simples encruzilhadas das tendências do universal, é possível recapturá-los integralmente na universalidade. A cultura de massa assim desvela o caráter fictício que a forma do indivíduo sempre teve na época burguesa e o seu erro está apenas em vangloriar-se desta turva harmonia do universal com o particular. O princípio da individualidade sempre foi contraditório. Antes de tudo, nunca se chegou a uma verdadeira individualização. A autoconservação nas classes mantém a todos na condição de meros seres genéticos. (...). O indivíduo, sobre o qual a sociedade se regia, portava o seu estigma; ele, em sua liberdade aparente, era o produto do aparato econômico e social. O poder apelava para as relações de força dominantes ao solicitar a resposta dos que lhe eram sujeitos. Por outro lado, a sociedade burguesa, em seu curso, também desenvolveu o indivíduo”. Cf. ADORNO, Theodor. “O Iluminismo Como Mistificação de Massas”. In: **Indústria Cultural e Sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 34.

⁸⁷ A estrutural social de celebrização “cria muito mais perdedores do que vencedores. A corrida da celebridade hoje é tão ubíqua em todos os níveis sociais que conviver com o fracasso é opressivo para aqueles de nós que não se tornam celebridades reconhecidas”. Cf. ROJEK, Chris. “Celebridade e Celestóides”. In: **Celebridade**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008, p. 18.

novas protagonistas: ocorreu um triunfo universal do consumo massivo nas *sociedades policulturais*, pois a partir “da década de 1960 em diante, as imagens que acompanhavam desde o nascimento até a morte os seres humanos no mundo ocidental – e cada vez mais no urbanizado Terceiro Mundo – eram as que anunciavam ou encarnavam o consumo ou as dedicadas ao entretenimento”⁸⁸. O que já se mostrava difundido na primeira metade do século XX, tornou-se ‘inevitável’ a partir da segunda⁸⁹.

Todo o pluralismo aqui, no fim das contas, é uma forma encontrada pelo sistema capitalista atual para aumentar seu poder de barganha e persuasão: ao absorver elementos culturais variados – nacionais, morais, religiosos, identitários, intelectuais –, investe forte na autopromoção sistêmica para convencer as classes médias, a força de trabalho operário e o lumpemproletariado de que vale à pena defender a sustentação do capitalismo mesmo que este deixe a maioria dos seus colaboradores à míngua e à própria sorte. Sendo assim, até que ponto essa divisão temporal ajudou a constituir duas metamorfoses para a fama naquele século? Este metamorfismo do fenômeno segue a mesma lógica de partição?

Segue a mesma lógica, mas não atende ao mesmo ponto de virada. Tomando de empréstimo o pensamento do filósofo Edgar Morin no tocante à produção de celebridades de Hollywood, considero, assim, que entre as décadas de 1910 e 1960 houve algo como uma ‘gênese e metamorfose das estrelas’ que teve por contraste seu surgimento no começo daquele período e uma radical transmutação na passagem dos anos sessenta para a década seguinte, quando se operou “uma reviravolta radical” que deu início a “um novo capítulo na história das estrelas”⁹⁰. É a mudança na percepção de fama gestada naquele momento, além do pioneirismo assumido pela indústria fonográfica no posto que outrora havia sido ocupado pela cinematográfica, que justifica a hipótese aqui defendida.

Mas que pioneirismo seria esse? Uma resposta pode ser obtida caso se lembre, por exemplo, que o *rock* “se transformou em um negócio bilionário”⁹¹ lá na década de 1970, resultado de um processo de incorporação da lógica de estrelato já existente no cinema e que, por ter entrado em ligeiro colapso neste, foi sendo absorvido aos poucos pelo mundo da música popular estadunidense. Há, portanto, uma ruptura, mas esta não é abrupta; trata-se, pois, de uma caminhada iniciada ainda nos anos 1950 e que vê momentos decisivos

⁸⁸ HOBBSAWM, Eric J. “Morre a Vanguarda: as artes após 1950”. In: **Era dos Extremos**: o breve século XX [1914-1991]. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 495.

⁸⁹ Em *Claim To Fame: celebrity in contemporary America*, Joshua Gamson já havia dividido o fenômeno da fama no século XX em duas partes: *early Twentieth Century* e *late Twentieth Century* tomando também a Segunda Guerra Mundial como principal marco divisório.

⁹⁰ MORIN, Edgar. “Prefácio à Terceira Edição Francesa”. In: **As Estrelas**: mito e sedução no cinema. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989, pp. XI-XII.

⁹¹ MUGGIATI, Roberto. “Os Anos da Incerteza (1970-1980)”. In: **Rock**. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 57.

de consolidação em experiências como as de Elvis Presley e dos Beatles num sentido de transformar musicistas famosos no que se convencionou chamar de *rockstars*, convenção esta que só encontrou estabilidade histórica com o advento da década de 1970⁹².

Enquanto na *Era de Ouro* – próspera, movida por otimismo financeiro e ascensão industrial – o artista de *rock* apenas sonhava com o estrelato e em fazer fama e fortuna com suas habilidades artísticas, duas décadas depois o/a *rockstar* já se apresentava como uma das grandes alternativas dos países capitalistas desenvolvidos para problemas como a falta de empregos considerados formais, a pobreza e os contrastes do próprio capitalismo em tempos de crise e com suas disparidades. Assim, “a expansão da economia no início da década de 1970, acelerada por uma inflação em rápida ascensão, maciços aumentos nos meios circulantes do mundo, e pelo vasto déficit americano, tornou-se febril. No jargão dos economistas, o sistema ficou ‘superaquecido’”⁹³, gerando grande instabilidade. O *rock* era tido pela juventude como meio ‘certeiro’ driblar esse cenário.

Desde os anos 1950 e mais intensamente duas décadas depois, as capacidades de assimilação da indústria transformaram tanto os produtos musicais (álbuns e *singles*) e os fonogramas quanto os próprios artistas em mercadorias de larga escala e longo alcance, em *commodities*. Portanto, “o ‘estrelato’ descreve uma relação entre o artista e o público, e no rock essa relação pode assumir uma vida cultural própria. O cenário de juventude no rock dá à identificação dos fãs com as estrelas uma vantagem material”⁹⁴, já que a figura do fã geralmente admira a posição social do astro que se sobressai à multidão, pois esta individualidade que é conhecida “se impõe à massa, que, contra todas as probabilidades, se concretiza na ascensão ao estrelato”⁹⁵. A produção desse desejo, transferido e legado do/a artista ao/à admirador/a consolida, no século XX, aquilo que Maria Claudia Coelho chamou de ‘o grande mito da fama’ na sociedade de massas, ou seja, nas relações sociais hodiernas, “anônimos ou célebres, os indivíduos modernos compartilham uma condição comum: a tensão entre a massificação – o anonimato e o esquecimento – e a singularidade

⁹² Este patamar célebre, restrito a apenas alguns nomes até os anos 1970, torna-se mais amplo e passa a ser tido como um projeto consolidado da indústria fonográfica no intento de atribuir a uma diversidade maior de sujeitos tal condição, ainda que ela tenha sido passageira para alguns como The Guess Who, Three Dog Night, Gary Glitter ou Peter Frampton – exemplos de grupos ou cantores que obtiveram este patamar com as regalias disponíveis naquela década e definitivamente o perderam anos depois.

⁹³ HOBBSAWM, Eric J. “Os Anos Dourados”. In: **Era dos Extremos: o breve século XX [1914-1991]**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, pp. 280-281.

⁹⁴ No texto original, “‘stardom’ describes a relationship between performer and audience, and in rock this relationship can take on a cultural life of its own. Rock’s youth setting gives the fans’ identification with the stars a material edge”. Cf. FRITH, Simon. “Making Money”. In: **Sound Effects: youth, leisure and the politics of rock ‘n’ roll**. New York, NY, USA: Pantheon Books, 1981, p. 135.

⁹⁵ COELHO, Maria Claudia. “O Grande Mito da Fama”. In: **A Experiência da Fama: individualismo e comunicação de massa**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999, p. 36.

– a fama”⁹⁶. Esta tensão se intensifica à medida que as *sociedades policulturais* crescem.

No tocante à indústria fonográfica, a partir dos anos 1970, essa incorporação veio ampliada do *star system* e significou a consolidação de uma renovada rede de estrelato que interligou as estrelas e os meios de comunicação de massa de uma maneira “simbiótica”, como defendeu Simon Frith, de um modo que “os periódicos as divulgarão o máximo que puderem, as estações de rádio tocarão seus últimos discos tão logo quanto possível, as revistas encherão suas páginas com as fotos delas”⁹⁷. Dificilmente há fama, desde então, e em qualquer área, sem a presença desta complexa rede de promoções e de finanças.

Após todo o quadro contextual visto, pergunto: quais, então, seriam as principais diferenças entre as *experiências da fama* na e a partir da década de 1970 em comparação ao que se entendia como o mesmo fenômeno entre os anos 1910-1960, já que, ao que tudo indica, teria ocorrido apenas uma transferência de lógica de condução de mercado advinda do cinema em direção à música popular de alcance massivo? Caso se entenda como uma transferência o gradativo crepúsculo do *star system*, tal como defendeu Morin, no tocante à ‘síntese mitológica’ que as estrelas de cinema reuniam em torno de si, tornando assim o sistema ‘ineficiente’ no cinema enquanto ele se transporta para a música, fazendo dos/as *rockstars* a nova emergência do desejo alheio, do modelo cultural a ser copiado, do ídolo e símbolo que tem a vida cobiçada e os caminhos errantes viciosos, como esta vivência de fama se diferenciou a partir da década de 1970?

Os novos hóspedes e inquilinos de um Olimpo contemporâneo⁹⁸, agora repleto de instrumentos musicais, seriam os responsáveis por essa segunda grande metamorfose do fenômeno da fama no século XX? E se forem, o que os distinguiria dos protagonistas da

⁹⁶ “Indissociáveis, os temas do abandono e do reconhecimento entrelaçam-se no grande mito da fama, dramatizando uma configuração moderna de um dilema essencial da condição humana”. Cf. COELHO, Maria Claudia. “O Grande Mito da Fama”. In: **A Experiência da Fama: individualismo e co-municação de massa**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999, pp. 49-50.

⁹⁷ No original, “papers will publicize them as much as they can, radio stations play their latest records as soon and as often as possible, magazines litter their pages with their pictures”. Cf. FRITH, Simon. “Making Money”. In: **Sound Effects: youth, leisure and the politics of rock ‘n’ roll**. New York, NY, USA: Pantheon Books, 1981, p. 135.

⁹⁸ Edgar Morin foi certo ao afirmar: “em Hollywood, como em todos os grandes centros de festivais, as estrelas de cinema já não são as estrelas do Olimpo. Elas se diluem no novo Olimpo da cultura de massas, misturadas com príncipes e princesas, reis e rainhas, como Elizabeth, Margareth, Paola, Hélène, Soraya, Farah Diba, Philip, o xá, com *playboys* como Gunther Sachs, bailarinos como Nureyev, com os novos ídolos da música *rock e pop*: os Beatles, Jack [*sic*] Lennon, Bob Dylan, Johnny e Sylvie. Esses novos olímpicos não são mais modelos, são símbolos. Não são mais semideuses felizes, são olímpicos no sentido já corroído que nos mostrava Homero, submetidos aos tormentos e paixões dos mortais comuns, às voltas com problemas conjugais e rivalidades mesquinhas, embora ainda dotados de uma sobrepersonalidade. Neste Olimpo moderno não se vê mais a imagem privilegiada da felicidade, mas divórcios, brigas, mágoas, fracassos e depressões. Como outrora, naturalmente, suas vidas servem de alimento, mas já não têm o sabor do elixir da felicidade nem da boa vida. Seus dramas e misérias passam a alimentar um culto sádico-lacrimante nas revistas (...), como se se vingasse de sua grandeza, explorando suicídios e tragédias”. Esta

primeira, já que, em ambos os casos, a fama costuma materializar-se “como possibilidade sedutora para a condição do indivíduo moderno: a chance de escapar à massificação”⁹⁹?

Para nortear o/a leitor/a, sugiro quinze (15) considerações ligeiras que tomo como pontos definidores para as diferenciações entre as duas principais metamorfoses ocorridas com o fenômeno da fama no século XX. Todas as assertivas, aforísticas, buscam traçar o que de mais amplo pode servir para distinguir a primeira, *cinematográfica* (1910-1960), da segunda, *fonográfica* (de 1970-2000), de modo que tais parâmetros serão observados, de um modo ou de outro, por todo o desenrolar argumentativo do que está na Tese. Tudo o que é pensado neste exercício acadêmico, ao longo dos seus cinco capítulos, sustenta-se em tais considerações tomadas como sua estrutura basilar:

01. É estabelecido um *ponto de viragem*, uma *segunda transformação*: ocorre um fechamento de ciclo, já que “é no decênio 1960-1970 que se opera uma reviravolta radical, que abre um novo capítulo na história das estrelas”¹⁰⁰; há uma atualização do fenômeno e uma ressurreição de seus modos de se manifestar com a transmutação dos atributos das sociedades de massa para a eclosão daquelas definidas como ‘policulturais’.

02. Se o Cinema, na primeira metade do século XX, havia tomado o lugar ocupado pela Literatura e pelo Teatro, predominantes no XIX, “após o colapso do sistema de estúdio ou produção fabril de Hollywood, quando sua platéia de massa se refugiou em seus lares para ver televisão e depois vídeo”¹⁰¹, o *pop/rock* foi assumindo a dianteira das fabricações de personas célebres e de ídolos (para) jovens e/ou adolescentes.

03. Certo *ideal da estrela do cinema* foi transportado para a cultura de massas em geral – agora no cerne das sociedades policulturais – mais especificamente para a música urbana: assim, “a estrela pode ser um ideal, um símbolo, uma encarnação, mas não é mais a imagem-guia iluminadora, messiânica, de uma civilização. Os modelos [daí] proliferam, emigrando tanto para a cultura de massas (imprensa, revistas, televisão, publicidade) como para a contracultura”¹⁰².

04. Apresentam-se, na segunda metamorfose da fama no século XX, as *produções*

descrição, atribuída, talvez com certo exagero, às estrelas de cinema e seu definhamento na cultura de massas, vê sua contraparte, o sucesso e a felicidade trazidos pela fama, dar lugar aos (e às poucas) *rockstars* a partir dos anos 1950 e 60 e de um modo mais constante e consolidado na década de 1970. Cf. MORIN, Edgar. “O Crepúsculo do *Star System*”. In: **As Estrelas**: mito e sedução no cinema. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989, pp. 128-129.

⁹⁹ COELHO, Maria Cláudia. “O Grande Mito da Fama”. In: **A Experiência da Fama**: individualismo e comunicação de massa. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999, p. 39.

¹⁰⁰ MORIN, Edgar. “Prefácio à Terceira Edição Francesa”. In: *op. cit.*, p. XII.

¹⁰¹ HOBBSAWM, Eric J. “Morre a Vanguarda: as artes após 1950”. In: **Era dos Extremos**: o breve século XX [1914-1991]. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 495.

¹⁰² MORIN, Edgar. “As Estrelas sem *Star System*”. In: *op. cit.*, p. 134.

coordenadas de sujeitos com sucesso midiático, personagens do si mesmo passam a ser a tônica da vida pública transmitida pelos meios de comunicação; a partir da década de 1970 “uma notoriedade anti-espetacular tornou-se qualquer coisa de extremamente rara”¹⁰³, pois a exibição e o exagero passaram a pautar a vida em sociedade no Ocidente.

05. A *ampliação do intercâmbio político e ideológico* da celebridade na década de 1970 consegue se configurar com “a programação de emoções, a apresentação do eu nas relações interpessoais e técnicas da administração da impressão pública, que empregam celebridades da mídia para humanizá-las e dramatizá-las”, algo que passa a permear, em certa medida, os “relacionamentos sociais comuns”¹⁰⁴.

06. A *celebritização* das sociedades policulturais é efetuada pelo “envolvimento da indústria da mídia e seus produtos (revistas, filmes, televisão, shows etc.), mas também [por] seu papel indireto ativamente, co-moldando nosso ambiente social e práticas sociais (não)-relacionadas à mídia”¹⁰⁵, pois ela passa a ser, como o metaprocessos a que se propõe, um vetor de condução ao mundo dito ‘globalizado’ e neoliberal hoje predominante.

07. Os países capitalistas desenvolvidos passaram a *pensar na fama de um modo enfático-positivo* a partir da década de 1970, o que foi se transformando em algo global a partir dos anos seguintes, já que a própria fama passou a ser “associada ao sucesso e à aceitação, em vez de vincular-se à solidão e à morte [como ocorria ao auge de sua primeira metamorfose]; a fama aqui aparece como desejo legítimo”¹⁰⁶.

08. A *indústria fonográfica*, ainda que gozasse de grande status desde o início do século XX, passa a assumir uma condição de protagonista na produção de desejo nos anos 1970. Como tem sido consenso entre as pesquisas da área, as “vendas de discos nos EUA, que subiram de 277 milhões de dólares em 1955, quando o *rock* apareceu, para 600 milhões em 1959, e 2 bilhões em 1973”¹⁰⁷ indicam certo poder de consumo da ‘revolução cultural’

¹⁰³ DEBORD, Guy. “Comentários Sobre a Sociedade do Espetáculo”. In: **A Sociedade do Espetáculo**. Contraponto Editora, 1997, p. 105.

¹⁰⁴ ROJEK, Chris. “Celebridade e Celetóides”. In: **Celebridade**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008, p. 12.

¹⁰⁵ DRIESSENS, Olivier. “A Celebrização da Sociedade e da Cultura: entendendo a dinâmica estrutural da cultura da celebridade”. **Ciberlegenda**. Rio de Janeiro: número 31, janeiro de 2015, p. 20.

¹⁰⁶ COELHO, Maria Claudia. “O Grande Mito da Fama”. In: **A Experiência da Fama: individualismo e co-municação de massa**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999, p. 48.

¹⁰⁷ HOBBSAWM, Eric J. “Revolução Cultural”. In: **Era dos Extremos: o breve século XX [1914-1991]**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 321. Tais dados foram também citados na *História Social do Jazz*: “as vendas de discos nos EUA, que tinham aumentado de US\$ 227 milhões em 1955 para US\$ 600 milhões em 1959, ultrapassaram os US\$ 2 bilhões em 1973 (incluindo agora as fitas). Setenta e cinco a 80% dessas vendas representavam gravações de rock e gêneros afins. As fortunas comerciais da indústria de discos nunca tinham dependido tanto de um só gênero musical, dirigido a uma faixa etária tão estreita. A correlação entre vendas de discos com o desenvolvimento econômico e aumento de renda era óbvia”. Cf. HOBBSAWM, Eric J. “Introdução à Edição de 1989”. In: **História Social do Jazz**. São Paulo: Paz e Terra, 2009, p. 17.

jovem indicada por Eric Hobsbawm. Estimativas como a citada vêm sendo apresentadas desde os próprios anos setenta e especialistas em música, como o musicólogo britânico Simon Frith, por exemplo, já apontavam (neste caso, em 1978) que por meados daquela década “cerca de 04 bilhões de dólares eram gastos anualmente no mundo em produtos musicais”¹⁰⁸. Os números citados aferem o crescimento da indústria fonográfica naquela época e delineiam o quão a música, e em particular o *pop/rock*, foi o principal suporte¹⁰⁹ para a atribuição de celebração durante a aqui chamada *segunda metamorfose da fama* no século XX.

09. Essa mesma indústria passa a investir nos artistas que exerçam um *papel*, que criem *personas* para si mesmos/as e exercitem atitudes narcísicas e egocêntricas, fazendo da fama algo cada vez mais superficial, transitório, movediço e irreal, de um modo que práticas não éticas como a fofoca pareçam “penetrar por detrás do disfarce da fama e nos ofertem uma espiada no privado, no secreto, no exclusivo, no real”¹¹⁰; os comportamentos do *ser famoso* passam a elevar os níveis de frivolidade a outros patamares desde então.

10. A *impureza congênita* do *rock* se intensifica na década de 1970: “depois de sua rebelde ressurreição nos anos 60, o rock foi canonizado e assimilado pela indústria cultural nos anos 70, embora os seus mais avançados representantes parecessem estar extrapolando estilos experimentais ou paródias desses estilos associados com a estética de vanguarda contemporânea”¹¹¹. O estrelato tornou-se um ideal, mas não o único, naquele momento.

11. Há, na década mencionada, uma *entronização da performance* de palco e certa exorbitância visual apelativa; isto posto, apresentar-se em um *show* de *pop/rock* dos anos 1970, dentre outras exibições artísticas, tinha sentido de operação de automanufatura do

¹⁰⁸ No original, “by the mid-1970’s well over \$4 billion was being spent annually in the world on musical products”. Acrescenta que “as vendas mundiais cresceram de 4,75 para 7 bilhões de dólares entre 1973 e 1978” (“world sales had expanded from \$4,75 to \$7 billion between 1973 and 1978”). Cf. FRITH, Simon. “Introduction” & “Making Meaning”. In: **Sound Effects: youth, leisure and the politics of rock ‘n’ roll**. New York, NY, USA: Pantheon Books, 1981, p. 04 & p. 151.

¹⁰⁹ Para Roberto Muggiati, “até 1978, a euforia de vendas se refletia em cifras como esta: a indústria fonográfica nos EUA faturou 3,5 bilhões de dólares, 20% mais do que no ano anterior, enquanto o cinema conseguiria uma bilheteria bem menor, de 2,6 bilhões. Além disso, os lucros também eram maiores para o disco: é mais barato gravar um LP do que fazer um filme. E o rock ficou com a maior fatia do bolo”. Já para Paul Friedlander, “a vendagem de discos, que alcançaram pela primeira vez a marca de um bilhão em 1967, alcançara dois bilhões em 1973 e quatro bilhões em 1978 [apenas nos EUA]. A renda das vendas de discos e fitas ultrapassou outros tipos de ganhos da indústria do entretenimento, incluindo esportes e cinema”. Cf. MUGGIATI, Roberto. “Os Anos da Incerteza (1970-1980)”. In: **Rock**. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 58; FRIEDLANDER, Paul. “Os Anos 70: diluição e transformação”. In: **Rock And Roll: uma História Social**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002, p. 328.

¹¹⁰ No original, “gossip seems to penetrate behind fame’s guise to give us a peek at the private, the secret, the exclusive, the real”. Cf. MARGOLIS, Susan. “The Age Of Fame”. In: **Fame**. San Francisco, CA, USA: San Francisco Book Company Inc., 1977, p. 09.

¹¹¹ CONNOR, Steven. “Pós-Modernismo e Cultura Popular”. In: **Cultura Pós-Moderna: introdução às teorias do contemporâneo**. São Paulo: Edições Loyola, 1996, p. 150.

‘eu’, ou seja, para o artista significava explorar versões intensificadas de si ou oximoros momentâneos do ser que visavam alcançar originalidades decalcadas a partir de um tipo de ‘original’ que poucas vezes o era no sentido estreito da palavra; assim sendo, “a intensa ‘realidade’ da apresentação não está nas particularidades do cenário, da tecnologia e do público; ela consiste em todo o aparato de representação”¹¹².

12. Expande-se, na década de 1970, o *sistema da apresentação fenomenal*: “este é o princípio da apresentação que está por trás do progressivo desinteresse das platéias das cidades grandes em apenas irem ouvir música”¹¹³, o que significa dizer que a década em questão transformou o sistema do estrelato em vigor, tornando-o um tipo de *lei férrea de recompensas* capitalistas que tem por princípio “um senso segundo o qual não se vale nada, a não ser que se seja muito especial”¹¹⁴: um sentido de parafernália visual decorativa foi agregado à noção de habilidade artística.

13. A escalada, ainda nos anos 1950, da *televisão* como uma alternativa privada e ‘mais democrática’ das distribuições mundiais do áudio-visual e do acesso a programas culturais que não estivessem limitados ao áudio como o era no apogeu do rádio; desde o domínio do modelo de distribuição televisiva como serviço público – o que ocorreu entre as décadas de 1950 e 1960 – até a ascensão dos canais privados e mercantilizados dos anos 1980, o processo de fortalecimento da TV como eletrodoméstico indispensável ocorreu durante os anos setenta, justamente na mesma época daquele triunfo da indústria fonográfica: de modo incisivo, “o surgimento e o sucesso dos aparelhos de videocassete acentuou também o desejo de liberdade”¹¹⁵ em relação ao modelo estatal monopolista que vigorava até 1970, especialmente na Europa¹¹⁶.

14. A década de 1970 criou uma alternativa para o *paradoxo contracultural*: tendo por principal aposta os aspectos visuais e a teatralidade do artista, as indústrias de mídia naquele período impulsionaram a noção de fama aqui defendida (para o intervalo entre as décadas de 1970 e 2000, ao menos) ao converter em um *sistema de estrelato* renovado a noção de que “o público contracultural idealizou a virtuosidade musical (como exemplificado

¹¹² CONNOR, Steven. “Performance Pós-Moderna”. In: **Cultura Pós-Moderna**: introdução às teorias do contemporâneo. São Paulo: Edições Loyola, 1996, p. 126.

¹¹³ SENNETT, Richard. “O Carisma se Torna Incivilizado”. In: **O Declínio do Homem Público**: as tiranias da intimidade. Rio de Janeiro: Record, 1998, p. 354.

¹¹⁴ Ibidem, p. 355.

¹¹⁵ WOLTON, Dominique. “Do Monopólio da Televisão Pública ao Triunfo da Televisão Privada”. In: **Elogio do Grande Público**: uma teoria crítica da televisão. São Paulo: Editora Ática, 1996, pp. 28-29.

¹¹⁶ Com o espaço aberto para a entrada do capital especulativo e com o fato de o arquétipo de distribuição pública ter se sufocado por ter sido “incapaz de renovar o pessoal, as equipes, os projetos e as produções” fez com que, cada vez mais, o aparelho televisor se tornasse um transmissor substancial das celebrações atribuídas. Cf. Ibidem, p. 29.

no famoso grafite de Londres, ‘Clapton é Deus’), mas queria simultaneamente acreditar que qualquer um tinha o potencial para se tornar uma estrela do rock”¹¹⁷. Tal contradição é incompatível com a própria lógica de atribuição de notoriedade e singularidade a poucos, própria da fama, o que gerou um desgaste no modelo gestado na década de 1960 e abriu espaço para um novo nexos social para a celebridade, baseado nas premissas neoliberais.

15. Por fim, estou convencido de que as suposições aforísticas aqui dispostas são válidas, no tocante a uma História da Fama, pelo menos entre as décadas de 1970 e 1990: isso significa dizer que a segunda metamorfose do fenômeno durou, com certa precisão, até a virada do milênio, pois com a popularização da rede mundial de computadores, da *internet* e com o advento das ‘redes sociais’, todas as suposições sobre o ser famoso que aqui estão em discussão, ainda que possam continuar válidas no século em vigor, passam por novas transfigurações de sentido e são amplificadas com essa constante presença do mundo virtual no cotidiano. Se a segunda metamorfose da fama no século XX cercou-se dos processos de ‘revolução cultural jovem’ e ‘globalização’ do planeta que a ela estavam subjacentes, no início do XXI há uma nova etapa em curso marcada por algo como uma “hiperglobalização” caracterizada pela conectividade em rede.

As quinze (15) considerações aforísticas apontadas sirvam para ajudar a explicar, ao menos do ponto de vista macroanalítico, a necessidade contemporânea de encontrar nas pessoas famosas, indivíduos que são produtos e produtores do sistema do estrelato (*star system*¹¹⁸), sequências de hábitos e esquemas de rotina que os definam e que pareçam ser ‘incomuns’ a todo o resto da sociedade. Criou-se certo ‘mundo de fantasias’, com base no que foi produzido por Hollywood a partir dos anos de 1910, de modo que a cotidianidade das relações diárias pareça algo ‘ordinário’, ‘indigno’ e ‘vil’, tornando tais convivências sociais e a vida anônima em si desinteressantes; torna-se fascínio tudo aquilo que não for

¹¹⁷ No texto original, “the countercultural audience idolized musical virtuosity (as exemplified by the famous London graffito, ‘Clapton is god’) but wanted simultaneously to believe that anyone had the potential to become a rock star”. Cf. AUSLANDER, Philip. “Glamticipations: rock faces the 1970s”. In: **Performing Glam Rock: gender and theatricality in popular music**. Ann Arbor, MI, USA: The University Of Michigan Press, 2006, p. 13.

¹¹⁸ *Star system* é um termo que define a produção de estrelas e celebridades pela indústria cinematográfica. “Estrela é o ator, ou a atriz, que absorve parte da essência heróica – isto é, divinizada e mítica – dos heróis dos filmes, e que, reciprocamente, enriquece essa essência com uma contribuição que lhe é própria. Quando se fala em mito da estrela, trata-se portanto em primeiro lugar do processo de divinização a que é submetido o ator de cinema, e que faz dele ídolo das multidões. Os processos de divinização não são uniformes: não existe um, mas vários tipos de estrela, desde as estrelas femininas ‘de amor’ (de Mary Pickford a Marilyn Monroe) até as estrelas cômicas (de Carlitos a Fernandel), passando pelas estrelas do heroísmo e da aventura (de Douglas Fairbanks a Humphrey Bogart). É aconselhável examinarmos essas estruturas impressionantes da divinização, e é antes de tudo no nível da estrela feminina, heroína romântica, que melhor percebemos a originalidade – e a especificidade – do universo das estrelas”. Cf. MORIN, Edgar. “Deuses e Deusas”. In: **As Estrelas: mito e sedução no cinema**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989, pp. 26-27.

compreendido como ‘normalidade’. Tal lógica – como já dito, incorporada do universo hollywoodiano – passou a se expandir pela música popular de língua inglesa a partir da década de 1950, especialmente com o ‘estouro’ da carreira de Elvis Presley em 1954.

Seja na primeira ou na segunda metade do século XX, a “Indústria Cultural”¹¹⁹ e suas ramificações (cinematográfica, musical, teatral, etc.) são as responsáveis pela criação da estrutura da celebritização e pelos desejos de consumo que pairam a celebração dos sujeitos através da exposição: se há uma indústria é porque há um mercado e este possui pesada contribuição para o leque de elementos circunstanciais “que fazem dele o espaço onde o consumo de produtos ocorre, menos em função da materialidade das mercadorias do que em função do sentido que elas assumem ao serem adquiridas”¹²⁰, ou seja, o mercado de produtos culturais exige das pessoas que emergiram à condição de famosas atitudes e inovações que as tornem um constante atrativo¹²¹.

Celebrificação e celebritização, na verdade, andam juntas: ambas fazem parte das estruturas sociais que alimentam o desejo público por fama midiática, já que “o sonho da fama na sociedade Ocidental tem sido inseparável do ideal de liberdade pessoal. À medida que este mundo se tornou mais complexo, a fama prometeu uma libertação do anonimato impotente”¹²². Além disso, o sujeito que se aventura pela tentativa de obter singularização pode se submeter a ‘armadilhas de percurso’ que, ao invés de concretizarem aquilo que prometem, trazem decepção, angústia, frustração e injúria. Há uma realidade pouco citada

¹¹⁹ Na proposta clássica de Theodor Adorno, a Indústria Cultural compõe um sistema de padronização que possui linguagem própria e resulta na tentativa, em larga escala, e aos moldes industriais, de reproduzir nas pessoas elementos de produção cultural e de conduta que estão de acordo com aquilo que ela própria entende como ideal de sociedade. “A necessidade permanente de efeitos novos, que permanecem todavia ligados ao velho esquema, só faz acrescentar, como regra supletiva, a autoridade do que já foi transmitido, ao qual cada efeito particular desejaria esquivar-se. Tudo o que surge é submetido a um estigma tão profundo que, por fim, nada aparece que já não traga antecipadamente as marcas do jargão sabido, e não se demonstre, à primeira vista, aprovado e reconhecido”. Seria, portanto, a tentativa de eliminar o elemento artístico genial, vanguardista e autêntico – que encontraria a originalidade em arte – de maneira sistêmica. Ainda que se ponha em xeque certo elitismo presente no pensamento de Adorno, por exemplo, nas questões referentes à “música urbana ligeira”, é inegável a sua contribuição crítica ao sistema capitalista e à capacidade deste de imbecilizar as pessoas através de grandes meios de comunicação, de diversão e de mídia. Cf. ADORNO, Theodor. “O Iluminismo como Mistificação das Massas”. In: **Indústria Cultural e Sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 11.

¹²⁰ CORRÊA, Tupã Gomes. “Rock: produto ou gênero musical”. In: **Moda & Pop Music: transcendências do consumo**. São Paulo: Inmod Instituto da Moda; CEM/Livros, 2000, p. 35.

¹²¹ A superexposição das imagens é a conta que a lógica capitalista da produção em larga escala cobra em troca da comodidade financeira ofertada às celebridades. Quanto maior a exibição, maior o lucro e maiores os interesses na manutenção dessa cadeia: todo produto deve “estar associado ao fato ou argumento que o identifica em determinado gênero, ensejando todo o processo de seleção, padronização e serialização, voltado para as expectativas de mercado”. A fama, em sua segunda metamorfose no século XX, é um substrato que conglera tal premissa. Cf. *Ibidem*, p. 37.

¹²² No texto original, “the dream of fame in Western society has been inseparable from the ideal of personal freedom. As this world grows more complex, fame promises a liberation from powerless anonymity”. Cf. BRAUDY, Leo. “Introduction”. In: **The Frenzy Of Renown: Fame and its History**. New York, NY, USA: Oxford University Press, 1986, p. 07.

da experiência de celebridade, por exemplo, que é possibilidade de *não permanência* da sua condição, do encontro com o fracasso súbito, do esquecimento¹²³.

Seja como for, se com a garantia de estabilidade à celebrização ou com a ameaça de perda do *status*, demonstra-se a circunstancialidade da fama como tema histórico nas nuances da *produção de uma subjetividade*, através da qual urge a interação com dilemas macro-históricos advindos da prática de celebrização. Está em jogo uma observância de trajetórias individuais e as aplicabilidades destas para uma heurística satisfatória do tema. Faz-se preciso, a meu ver, um entrecruzamento das demandas macrosociais com outras, microscópicas: “a elegância e a pertinência de uma demonstração residem em grande parte na sua capacidade de harmonizar – por meio de operações retóricas e narrativas – esses níveis”¹²⁴. Esta Tese busca manter este equilíbrio.

Se por um lado há a ‘revolução cultural jovem’ e o impulso a um mundo ‘global’ de tendência neoliberal, por outro existe a subjetividade que, nas palavras do filósofo e psicanalista Félix Guattari e da também psicanalista Suely Rolnik, “está em circulação nos conjuntos sociais de diferentes tamanhos: ela *é essencialmente social, e assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares*”¹²⁵. A celebridade, quando entendida de tal modo, torna-se um síncrono de práticas históricas que obedece a racionalizações que estão inerentes a um recorte temporal específico – neste caso, a metamorfose estudada e especificidades da década de 1970 – localizadas num espaço dado (a cultura Ocidental), o que gera uma produção consumista de desejo, como já dito.

O paradoxo da celebridade, portanto, resulta no fato de ser a fama e o renome um ato desfrutado por um punhado de privilegiados, mesmo que suas reverberações se deem no âmbito coletivo das sociedades policulturais: sua exposição pública, com isso, requer a presença de um efeito artificial *de-rostos* que age sobre “interações entre uma celebridade e uma audiência na qual [aparentemente] o eu verídico da celebridade, ou a sua falta, se torna predominante, contradizendo ou desconfirmado o padrão de expectativas e reações

¹²³ “Na busca pela moderna fama, muitas vezes entramos em um mundo de ficção óbvia, em que todas as manchas são suavizadas e todas as feridas curadas”: uma simples impossibilidade para a consubstanciação da expectativa em torno da celebrização ou a perda de um status que em algum momento da vida havia sido adquirido podem conduzir o sujeito a uma situação, que é comum entre famosos/as, mas pouco lembrada quando se discute sobre suas situações: a desilusão com o sucesso. No original, “in search of modern fame, we often enter a world of obvious fiction, in which all blemishes are smoothed and all wounds healed”. Cf. BRAUDY, Leo. “Introduction”. In: **The Frenzy Of Renown: Fame and its History**. New York, NY, USA: Oxford University Press, 1986, p. 07.

¹²⁴ GRIBAUDI, Maurizio. “Escala, Pertinência, Configuração”. In: REVEL, Jacques (org.). **Jogos de Escalas: a experiência da microanálise**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas (FGV), 1998, p. 128.

¹²⁵ GUATTARI, Félix & ROLNIK, Suely. “Produção de Subjetividade e Individualidade”. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986, p. 33 (grifos dos autores).

elaborado em torno do rosto público”¹²⁶. Gesto de mediação entre a pessoa que se expõe e aqueles que idolatram, monitoram e ‘vigiam’ o que é exposto, tal celebração é apenas uma dentre as várias manifestações da *representação do eu na vida cotidiana*.

Tal representação traduz-se em uma encenação social. Isto não significa que o *ser famoso* vive em plena consciência das exhibições de si mesmo ou então que só viva para representar personagens sem o menor filtro do que é exposto à vida pública. Até porque, nas transmissões e exposições midiáticas, “quando um indivíduo desempenha um papel, implicitamente solicita de seus observadores que levem a sério a impressão sustentada perante eles. Pede-lhes para acreditarem que o personagem que vêem no momento possui os atributos que aparenta possuir”¹²⁷, pois esses sentimentos de aprovação e de aceitação independem do usufruto pessoal da fama; eles são, na verdade, uma extensão do conforto que o indivíduo pode sentir ao saber que “o papel que representa terá as conseqüências implicitamente pretendidas por ele e que, de um modo geral, as coisas são o que parecem ser”¹²⁸. A realidade não deixa de ser palatável e efetiva apenas porque a maneira como as pessoas dela tiram proveito é encenada e, neste caso, voltado ao espetáculo.

A condição social célebre a que me refiro só se tornou possível com o gradativo desenvolvimento da *sociedade do espetáculo*, o que ajudou a estabelecer as *sociedades policulturais*. Não há como tratar da fama no século XX, menos ainda a partir de segunda metade, sem fazer uma menção à obra basilar que pensa o conceito de espetáculo: trata-se do livro homônimo ao fenômeno, publicado em 1967 pelo francês Guy Debord. Ao definir o termo que dá título àquela produção como um amálgama das relações sociais que passam a ser intermediadas por construções imagéticas e capitalistas de signos para uma consolidação do consumo massivo e do desejo indigesto, além de desenfreados a partir da exposição ‘espetacularizada’ na imprensa e na vida pública, Debord demonstra como a sociedade de consumo transforma as várias relações sociais entre os sujeitos e o

¹²⁶ Para Rojek há três resultados produzidos a partir da exibição do efeito *de-rostos* de uma pessoa famosa: “primeiro, *confirmação*, no qual o rosto público da celebridade acaba sendo reconquistado e confirmado pela interação direta com os fãs. Segundo, *normalização*, no qual o status de celebridade se expressa através da articulação e do reconhecimento de traços comuns entre a psicologia e a cultura das celebridades e dos fãs. Ao expor o lado de-rostos da personalidade, momentaneamente a celebridade fica mais parecida conosco. O reconhecimento de que elas são humanas afinal de contas muitas vezes intensifica a estima pública. Elton John, Robert Downey Jr., Boy George e Judy Garland parecem todos terem desenvolvido relações mais íntimas com o público depois de confessarem suas lutas contra o vício. O terceiro resultado chama-se *dissonância cognitiva*, no qual encontros conflitam radicalmente com imagens de celebridade da mídia de massa, expondo o rosto público à condenação crítica como uma fachada ou suporte calculados”. Cf. ROJEK, Chris. “Celebridade e Celestóides”. In: **Celebridade**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008, pp. 19-20 (grifos do autor).

¹²⁷ GOFFMAN, Erving. “Representações”. In: **A Representação do Eu na Vida Cotidiana**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes Ltda., 1975, p. 25.

¹²⁸ Idem.

mercado ao ‘erguer um templo’ para o capitalismo industrial, que, por sua vez, associa a produção em massa de mercadorias – alvos de desejo humano – passando a fabricar *valor de consumo* atribuído a partir de diversos fatores, desde as divulgações da imagem para a imprensa até as publicidades em torno de um produto qualquer (o mesmo passa a ocorrer com pessoas célebres)¹²⁹.

Essa mediação do espetáculo, tal como a desenvolve e a critica o autor francês, a partir da defesa desta pesquisa, consolida-se na década em que Elton John e David Bowie ascenderam ao estrelato em função de pelo menos duas razões: uma sócio-estrutural e uma sócio-filosófica. Apresentá-las se faz relevante:

a) primeiro porque o desenvolvimento agudo das cifras da indústria fonográfica a fez desbancar o cinema e transformou o *rock*, de certo modo, em uma cultura capitalista de *establishment*, de acordo com o mercado, a exposição espetacularizada, a ‘cultura de massas’ e do consumo: “sob todas as suas formas particulares, informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimentos, o espetáculo constitui o modelo presente da vida socialmente dominante. Ele é a afirmação onipresente de uma escolha já feita na produção, e o seu corolário o consumo”¹³⁰. Sendo este tipo de comercialização a primeira das principais prerrogativas analisadas por Debord para dar sustentabilidade a essa etapa capitalista da sociedade em discussão, na obra que ele publicou em 1967, isso quer dizer que o *glam/glitter* e a citada metamorfose da fama na década de 1970 foram os primeiros fenômenos empíricos subsequentes àquela publicação a confirmarem o que lá foi dito.

b) A segunda razão diz respeito ao paradoxo posto na passagem da década de 1960 para a seguinte: o dilema do ‘antiteatralismo’ dos anos psicodélicos e da ‘arte autêntica’ vs. a ‘teatralização’ e a ‘extravagância melodramática’ da espetacularização posterior. Tal incongruência permitiu que fossem formadas bases ideológicas para que a indústria e o mercado fonográficos tomassem a frente da noção de fama que herdamos e entendemos hoje em dia. E veja, leitor/a, que tal indústria ‘tomou a frente’ e não exatamente anulou as demais maneiras: a Tese aqui em jogo visa demonstrar que houve uma mudança de foco

¹²⁹ Para Debord, essa ‘sociedade do espetáculo’ é uma fase do desenvolvimento do mundo capitalista que realiza a correlação entre o grande acúmulo de capital, tal como foi pensado por Karl Marx, e a proliferação de imagens públicas carregadas de certos sentidos simbólicos: tudo o que pode ser produzido pelos seres humanos, de tal modo, pode ser alvo de distribuição industrial e mercadológica e, além disso, tem a chance de ser envolvido por imagens de construção de sentido social com vias ao consumo. Para todos os efeitos, foi apenas a partir do século XX que se elaboraram as condições de possibilidade histórica para que esta fase do capitalismo pudesse se desenvolver. Tal fator confirmaria a quarta das 221 teses aforísticas criadas por Debord, qual seja: “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”. Cf. DEBORD, Guy. “A Separação Acabada”. In: **A Sociedade do Espetáculo**. Contraponto Editora, 1997, p. 22.

¹³⁰ Ibidem, p. 23.

no que diz respeito a uma produção de sujeitos famosos e não a eliminação da que antes predominava, até porque o cinema, responsável pela dianteira da metamorfose anterior, continuou a fabricar diversas estrelas de relevância e destaque sociais.

A potencialização desse paradoxo, aliada à expansão da indústria da música e à guinada para a espetacularização comportamental na década de 1970, confirma aquilo que se apresenta escrito como primeira tese de Debord: “toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era diretamente vivido se afastou numa representação”¹³¹. Não à toa a tônica da fama passa pela criação de personagens midiáticas e personas públicas que sustentam e representam o espetáculo: para o caso dos objetos de análise desta pesquisa, Ziggy Stardust (Bowie) e as personagens que constituem uma crítica à ‘estrada de tijolos amarelos’ do sucesso (John/Taupin) há uma centralidade de suas influências para a vida cultural na época que ajudou a consolidar algumas bases para que o sentimento e o desejo de fama, industrializado e mercadológico, mudassem, nos aspectos citados, a percepção Ocidental sobre a produção de personas célebres e celebridades.

É chegada a hora de apresentar rapidamente cada capítulo da Tese. O primeiro, que se intitula “‘So You Want To Be A Rock ‘n’ Roll Star?’: sobre a segunda metamorfose da fama no século XX”, trata diretamente, e na prática, daquilo que foi exposto por toda esta Introdução referente à produção do estrelato a partir da indústria fonográfica e como o universo *pop/rock* contribuiu para a sedimentação do referido período metamórfico, em que a figura do/a *rockstar* acaba sendo símbolo do processo de transição de um domínio cinematográfico para a prevalência fonográfica no tocante à fabricação espetacularizada de pessoas famosas. Ademais, recorro ao que defino como seis momentos históricos de percepção do fenômeno da fama e da celebridade por parte da produção de artistas com renome no mundo da música popular de alcance massivo entre 1958 e 1976.

O segundo, que recebe o título “Hiperexposição Célebre na ‘Década do Eu’: sobre o protagonismo do (Glam/Glitter) Rock na produção de estrelato nos anos 1970”, dá um destaque maior à própria década de 1970, com alguma frequência vista como o período responsável pela proliferação do individualismo subjetivista e do neoliberalismo – este, de fato, desenvolvido a partir de então. O grande questionamento deste capítulo tem a ver com a reflexão sobre a perspectiva que entende se tratar de um decênio ‘do Eu’ ainda que várias lutas e movimentos sociais tenham se desenvolvido naquele momento. Destaca-se,

¹³¹ DEBORD, Guy. “A Separação Acabada”. In: **A Sociedade do Espetáculo**. Contraponto Editora, 1997, p. 22.

ainda, a hiperexposição célebre de *rockstars* na imprensa especializada em *pop/rock*, com ênfase para artistas de *glam/glitter rock*; a partir daí, explica-se a segunda metamorfose da fama tomando a exposição de artistas do gênero na imprensa como um todo – tomando o exemplo das famosas capas da revista *Time Newsmagazine* – e como a transformação das vendas de discos a partir da década de 1970 ajudou a tendência cinematográfica para a criação de pessoas famosas, predominante até os anos 1960, a perder seu espaço para a inclinação fonográfica que emergiu a partir do decênio seguinte. Então que mais duas questões são debatidas: momentos relevantes de *hype* nas carreiras de Elton John e David Bowie e o superestrelato do ‘Eu’ durante os anos setenta tendo duas faixas de cada um dos artistas citados como parâmetro para compreender a metáfora da estrela famosa que tem o espaço sideral como ponto de referência.

O terceiro, intitulado “Contestação e Crítica Social no Glam/Glitter Rock: sobre (des)continuidades contraculturais da década de 1960 durante os anos 1970”, efetua-se uma análise de como o *glam/glitter rock* é parte significativa da transição dos anos 1960 para a década seguinte e como realizou, enquanto estilo musical, uma ressignificação da contracultura, com uma roupagem completamente distinta da que outros estilos de *pop/rock* fizeram, à medida que mantinha a postura de questionar a racionalidade e costumes conservadores, além da noção de vida ‘livre’. Para tanto, analisam-se as parcerias entre o cantor John Lennon (representante da psicodelia) e Elton John e David Bowie (como, de praxe, aqueles escolhidos pela Tese para representar *glam rockers*) numa tentativa de demonstrar como elementos contraculturais permaneceram na arte musical da primeira metade da década de 1970. Por fim, analisam-se as primeiras faixas atreladas aos álbuns *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars* e *Goodbye Yellow Brick Road*, duas para cada um dos artistas e discos, para que se percebam as posturas críticas às estruturas sociais conservadoras em produções *glam/glitter*.

Já o quarto, que tem por título “Alegoria e Transgressão no Glam/Glitter Rock: a contestação a partir da androginia e da cultura do exagero Camp”, efetua uma análise dos álbuns selecionados para esta Tese buscando compreender os conceitos de transgressão, alegoria, androginia e exagero *Camp*. Dividido em duas partes, este capítulo enfoca nas estéticas dos discos de 1972 e 1973, num primeiro momento, a partir de suas capas e de suas contracapas e das faixas que estabelecem os parâmetros para as artes conceituais (no caso de Bowie, “Five Years”, e no de John, a faixa-título). No segundo, explora os dois conceitos que diferenciam ambos os cantores-compositores no *glam/glitter rock*, já que um tinha na rebeldia andrógina subalterna sua estética e autenticidade enquanto o outro

utilizava o exagero *Camp* como meio para expressar certa contestação social no âmbito do comportamento. Ainda neste último segmento, nove faixas vinculadas aos dois discos são analisadas, sendo quatro de David Bowie e cinco de Elton John.

Por fim, o quinto e último capítulo, que recebeu o título “Personas e Performances: sobre a criação de personagens (de si) no Glam/Glitter Rock como fundamento para a segunda metamorfose da fama”, e visou compreender os motes para a criação de personas e personagens performáticas que foram propagadoras de criticidade ao espetáculo de um modo que não necessariamente negasse a relevância do papel de *rockstar*. Os alter-egos de David Bowie e as alegorias de Elton John ajudaram a criar um duplo movimento para o estabelecimento do *glam/glitter rock* como um estilo musical protagonista durante a segunda metamorfose da fama no século XX. Vê-se, ainda, como fonogramas que estão presentes nos dois álbuns tratam o papel feminino no *pop/rock* e a importância atingida pelas mulheres durante a década de 1970 para a estrutura de celebritização do estrelato roqueiro.

Com tudo isso estabelecido, espero conseguir demonstrar, ao longo desta escrita, como funcionou o processo histórico em que as tensões de um momento de transição de um projeto crítico e contestador de contracultura são direcionados para outro momento agora voltado ao culto às estruturas de celebritização sob uma égide capitalista avançada. A centralidade de Elton John e David Bowie nesse entremeio da percepção, da crítica e da produção da idolatria e do estrelato foi decorrente e resultado do êxito da transição de uma metamorfose da fama para a outra. Ambos são centrais, mas não é essa centralidade que estabelece a modificação histórica apontada, até porque desejo demonstrar como foi dada a existência das citadas mutações do fenômeno nas sociedades policulturais que se estabelecem durante a segunda metade do século XX.

CAPÍTULO I:

‘So You Want To Be A Rock ‘n’ Roll Star?’: sobre a segunda metamorfose da fama no século XX

“Discos e canções não são objetos isolados; são os sintomas de um extensivo contexto cultural mais amplo ao qual devem as suas existências em mesma medida às relações sociais e políticas, bem como ao ambiente particular de seus ouvintes”.

*Peter Wicke*¹

Na Introdução desta Tese apresentou-se um debate sobre as condições de transição da primeira para a segunda metamorfose da fama no século XX; creio ser indispensável tê-lo feito para a compreensão das hipóteses aqui defendidas e para a melhor absorção do capítulo agora em vigor, isto porque o objetivo deste é descer às vicissitudes de produções artístico-musicais durante o período que este trabalho entende como o responsável pela condução da transmutação histórica mencionada e através do *pop/rock*. O intuito é que se faça perceptível, na prática, como foi trilhado um caminho de continuidades (e, na mesma medida, de descontinuidades) históricas dos anos 1950 até os 1970 que consolidaram a produção de *rockstars* em substituição ao protagonismo do *star system* cinematográfico.

É importante recapitular como o sistema do estrelato foi fruto das várias tentativas de reconstrução da Europa após os desastres da Primeira Guerra Mundial e dos ‘avanços capitalistas’ dos Estados Unidos, especialmente a partir de 1919, o que gerou a primeira metamorfose da fama no século XX. Esta, tendo sustentação com a fabricação da estrela cinematográfica, vê no fetiche pela mercadoria e na sedução do consumo as engrenagens que faltavam para que investimentos cada vez mais altos fossem feitos com o intuito de se divulgar as imagens de atores/atrizes – ‘estrelas’ – como um produto para o imaginário público. Com isto, a indústria passou a oferecer uma arte reproduzível, modificável pela

¹ No original, “Records and songs are not isolated objects; they are the symptoms of an extensive overall cultural context which owes its existence in equal measure to social and political relations as well as to the particular environment of its listeners”. Cf. WICKE, Peter. “Preface”. In: **Rock Music: culture, aesthetics and sociology**. Cambridge, CAM, UK: Cambridge University Press, 1993, p. viii.

triagem de quem financiava seu lançamento (as produtoras), consumível e alienável por expor sentimentos ‘universais’ nas telas de projeção.

Os interesses de mercado passam a se sobrepor ao livre manifesto da arte, como já reclamava Walter Benjamin em texto famoso² e artistas tiveram que se reinventar com as novas experiências – nem todos puderam se adaptar ao crescente anseio do consumo público e subjetivo dos modelos de vida paradisíaca e bem sucedida exibida no ecrã, dos sucessos na vida material como um ‘espelho’ do cinema e do estrelato: dramas, diversão, prazeres, tristezas, angústias, histórias de vida, romances, ‘rotinas do cotidiano’, eventos históricos, felicidade e amor agora passam a ser projetados por um tipo novo de espelho que nos faz ver a nós mesmos pelos olhos de outros e a partir de imagens que se movem. Silenciosas de início, elas passam a falar a partir dos anos 1920 e a despertar mais ainda a atenção daqueles que as assistem no sentido de alçar os indivíduos que eram exibidos à exposição pública e à condição de pessoas célebres.

Contudo, houve, a partir dos anos 1950, e logo após o trauma da Segunda Guerra Mundial, uma queda abrupta na quantidade de espectadores de filmes no mundo como um todo e até nos EUA, seu núcleo mais poderoso, isto se fez sentir. Se até aquele conflito mundial o Cinema era a mais prestigiada das artes de massa, após a catástrofe desmedida ele torna-se mais uma opção de técnica e de instrumentos de lazer dentre os disponíveis (rádios, *jukeboxes*, máquinas de fliperama, televisão, etc.); de fato, o vislumbre para com o componente portátil dos demais aparelhos começa a esfarelar a mística da grande tela imóvel.

Assim, o ecrã vê seus dias de ápice ameaçados e suas estrelas idem: se até então o apogeu na grande tela correspondia ao clímax de uma vida ‘mítico-real’ para as estrelas de Hollywood, estas passam a ter seus espaços invadidos, aos poucos, pelos *rockstars*. Se as celebridades hollywoodianas, no âmbito do entretenimento, antes eram as únicas que tinham condições de mandar “construir imitações de castelos feudais, mansões em forma de templos antigos, com piscinas de mármore, estábulos, estradas de ferro particulares”³, elas passam a ver, com o apogeu da *Era de Ouro*, artistas de outras áreas conseguirem a ostentação em nível semelhante. Surgem rivais para competir pelo luxo de seu ‘Olimpo’.

² BENJAMIN, Walter. “A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica”. In: **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987, pp. 165-196.

³ “Vivem muito longe, muito acima dos mortais. Consomem as suas vidas no capricho e no jogo. Amam-se e difamam-se, e seus amores confusos são tão fatais na vida como nos filmes. (...) A morte de Rodolfo Valentino [1895-1926] é o momento culminante da grande época das estrelas [de cinema]. Duas mulheres se suicidam diante da clínica onde Valentino acaba de expirar. Seus funerais transcorrem em meio à histeria coletiva. Seu túmulo jamais deixará de ter flores”. Cf. MORIN, Edgar. “Gênese e Metamorfose das Estrelas (1910-1960)”. In: **As Estrelas**: mito e sedução no cinema. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989, pp. 08-09.

A música *pop/rock* foi um dos diversos fatores – apesar de ter sido o principal – que fez a *Era de Ouro* dar um passo largo na quebra da hegemonia cinematográfica; ao ver-se obrigado a dividir sua posição de privilégio com as outras artes e tecnologias em ascensão, o Cinema não era mais a vasta “pedra angular da cultura de massas, o caldo de cultura da individualidade moderna: a casa, a televisão, o carro, os *weekends* e as viagens configuram uma nova constelação cultural, na qual o cinema já não ocupa o lugar solar”⁴. Isto não quer dizer que os filmes tornaram-se incapazes de produzir desejo e de manter funcional o sistema do estrelato; ao contrário, tal “crise” mencionada apenas transfere o protagonismo da produção de pessoas célebres para outros instrumentos e veículos, o que alterou a ‘síntese mitológica’ de outrora – que décadas antes era quase uma exclusividade hollywoodiana –, fazendo com que ela fosse direcionada a personagens da televisão e/ou que nela apareciam. Como a música *pop/rock* sendo transmitida pela TV e os/as jovens a consumindo no mesmo momento em que punham em xeque a ‘gerontocracia social’ que guiava a organização cotidiana dos países como um todo, surgia um novo espaço para a produção de pessoas célebres nos meios de comunicação.

Com instrumentos musicais nas mãos e novos códigos de vestimenta, a juventude criou novos paradigmas comportamentais que afetaram o entretenimento; desta maneira, aquele “predomínio global tão extraordinário de uma única indústria não podia durar. De qualquer modo, não sobreviveu à desintegração do ‘sistema de estúdios’, que atingiu seu auge nessa época como uma máquina de produção de sonhos em massa, mas desmoronou pouco depois da Segunda Guerra Mundial”⁵. O fato é que o *star system* hollywoodiano se esvaeceu, mas a produção de estrelas foi se reerguendo e encontrando novos espaços artísticos de materialização com o advento das *sociedades policulturais* em pleno calor da Guerra Fria.

Averigua-se, a partir daqui, como os próprios artistas de *pop/rock* incorporaram a fama a suas criações artísticas, tornando-a cada vez mais familiar a seu mundo, ao passo que se ampliam as possibilidades de riqueza através da música e o *status* social de alguém alçado à condição de celebridade por aquela via. Se na época que tornou Elvis Presley um grande astro, na *Era de Ouro*, o desejo de fama visava o sonho de fazer fortuna através da

⁴ “O cinema não se limita a perder sua posição de destaque. Ao perdê-la, entra em crise. Durante os anos 50, lutara contra o desinteresse do público através da tela gigante, da generalização do uso da cor e de um novo impulso erótico, sem falar na apresentação de novas superestrelas”, especialmente aquelas do *rock*. Cf. MORIN, Edgar. “O Refluxo e a Crise do Cinema”. In: **As Estrelas: mito e sedução no cinema**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989, p. 122.

⁵ Como consta, “às vésperas da Segunda Guerra Mundial Hollywood fazia quase tantos filmes quanto todas as outras indústrias combinadas”. Cf. HOBBSAWM, Eric J. “As Artes 1914-45”. In: **Era dos Extremos: o breve século XX [1914-1991]**. São Paulo: Companhia das Letras 1995, p. 194.

música, na década que viu emergir David Bowie e Elton John, com a riqueza quase como uma garantia e a fama como uma experiência consolidada, o grande objetivo era formar ídolos performáticos egomaniacos e multimilionários; se na década de 1950 gravadoras estavam descrentes com a possibilidade de lucros com o *rock* ou viam no mesmo apenas uma ‘onda passageira’⁶, vinte anos depois faziam parte da indústria do entretenimento mais lucrativa do planeta.

É isso o que o único tópico deste capítulo e seus subtópicos desejam mostrar ao/à leitor/a, utilizando as criações de compositores e musicistas que trataram do tema entre 1958 e 1976. Durante este intervalo histórico foi possível identificar que nem tudo nos trâmites do sistema do estrelato de outrora se esvaiu: “publicidades, contratos e exibições sobrevivem; num certo sentido, sobrevivem todos os ingredientes do *star system* – só que eles não estão mais combinados, associados”⁷ ao universo fílmico exclusivamente; estão modificados e adaptados às várias difusões criativas das *sociedades policulturais*; com a dianteira tomada pela ‘revolução jovem’, esse momento em questão permitiu a ascensão da indústria fonográfica, que encontrou seu ápice nos anos instáveis da chamada “década do Eu”.

1. Sobre *Rock*: protagonismo na segunda metamorfose da fama no século XX

Na Introdução Geral deste trabalho de Tese e na Introdução do capítulo que está sendo lido foram pensadas e apresentadas algumas questões macroestruturais da segunda metamorfose da fama e da celebridade no século XX. Do estabelecimento de sociedades policulturais em países do chamado ‘mundo desenvolvido’ logo após a Segunda Guerra Mundial, tendo como seus catalisadores a ‘revolução cultural’ estabelecida a partir da *Era de Ouro* e os movimentos macropolíticos daquele período (que deram os primeiros passos na tentativa de ‘globalização’ do planeta por meio de acordos econômicos, organizações

⁶ “Vislumbrando o rock como uma onda passageira, algumas gravadoras grandes, como a RCA e a Decca, assinaram contrato com apenas um artista – respectivamente, Elvis Presley e Bill Haley. Depois, [de modo equivocado] elas resolveram esperar pelo inevitável fim do rock and roll. (...). O rock and roll tinha vindo para ficar”. Cf. FRIEDLANDER, Paul. “As Raízes do Rock and Roll: pé na estrada”. In: **Rock And Roll: uma História Social**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002, p. 41.

⁷ “Os modelos já não serão mais forjados pelo *star system*. No cinema, os modelos já vêm do exterior: os protagonistas de *Sem destino* [por exemplo] foram extraídos da contracultura juvenil, e não um produto do *star system*. A estrela [advinda do cinema] pode ser um ideal, um símbolo, uma encarnação, mas não é mais a imagem-guia iluminadora, messiânica, de uma civilização. Os modelos proliferaram, emigrando tanto para a cultura de massas (imprensa, revistas, televisão, publicidade) como para a contracultura”. Cf. MORIN, Edgar. “As Estrelas sem *Star System*”. In: **As Estrelas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989, p. 133-134.

intergovernamentais e uniões supranacionais), foi possível compreender a celebritização nessas sociedades e as mais destacadas maneiras de celebrificação de sujeitos com vias à alimentação do sistema capitalista vigente no seio dessas organizações sociais.

A mutação das sociedades de massas para as policulturais iniciou-se no momento concomitante ao que o *pop/rock* “se tornou um catalisador para os adolescentes formarem sua própria identidade de grupo (...). Muitos jovens dos anos 1950 viam no rock and roll uma expressão de rebeldia e de uma inquietude crescente contra a perceptível rigidez e a banalidade de uma época”⁸ na qual as questões políticas e sociais eram pautadas a partir de interesses gerontocráticos e conservadores. A já tão insistente defesa de que a primeira metamorfose da fama no século XX deu espaço a uma segunda é novamente evocada, já que a indústria fonográfica assume as rédeas mercadológicas do entretenimento quando se torna protagonista na década de 1970 por ter passado a render, de acordo com muitas estimativas, cerca de oito a nove bilhões de dólares de lucros apenas em 1977⁹.

O que se estuda agora é como o tema fama e celebridade se manifestou na música popular de língua inglesa no intervalo entre as décadas já citadas e como foi apresentado por artistas, especialmente de *pop/rock*, que presenciaram a transformação do fenômeno *in loco*. Se na pesquisa historiográfica “o particular é compreendido no todo e o todo é compreendido no particular”¹⁰, isto sugere uma necessidade de descer a essas experiências específicas para ampliar o conhecimento já adquirido através do olhar macroanalítico que se empregou até aqui.

⁸ Em oposição, “para a maioria dos adultos, entretanto, havia algo de amedrontador em relação à música”. Cf. FRIEDLANDER, Paul. “Os Roqueiros Clássicos – a primeira geração: eu quero é rock and roll”. In: **Rock And Roll: uma História Social**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002, p. 46.

⁹ De acordo com Peter Wicke, apenas as cinco maiores companhias e/ou gravadoras do mundo capitalista à época lucravam cerca de setenta (70) por cento do valor mencionado. CBS, RCA e Warner (dos EUA), Thorn-EMI (do Reino Unido) e PolyGram (empresa conjunta dos Países Baixos e da Alemanha Ocidental), juntas, tinham ao menos sete entre cada dez publicações fonográficas lançadas na década de 1970. Bandas e artistas solo eram a ponta do *iceberg* que compunha toda a indústria que os cercava. E esta necessitava fabricar ídolos e celebridades para estimular o crescimento do mercado; artistas como David Bowie eram distribuídos pela RCA, por exemplo; a banda Led Zeppelin gravava pela Atlantic Records, subsidiária da Warner, o mesmo para a Asylum Records que distribuía a banda Eagles; os produtos de Paul McCartney eram distribuídos pela EMI; tudo o que Elton John vendia nos EUA tinha o selo da MCA Records que era parte do grupo PolyGram; isto para mencionar alguns dos nomes mais rentáveis daquela década. Mas os próprios artistas também se tornavam empresários: os Rolling Stones lançaram uma gravadora homônima à banda em 1970 e Elton John lançou a Rocket Records em 1973 continuando uma tradição criada durante a década anterior com Frank Sinatra e a Reprise Records (1960), Ray Charles e a Tangerine Records (1962), além dos Beatles com a Apple Records e Frank Zappa com a Bizarre Records, ambas do ano de 1968. Sobre os dados citados: WICKE, Peter. “We’re Only In It For The Money: the rock business”. In: **Rock Music: culture, aesthetics and sociology**. Cambridge, CAM, UK: Cambridge University Press, 1993, p. 118.

¹⁰ “A manifestação particular é compreendida como uma manifestação do interior, entendida como uma simples expressão da natureza interior; esse interior é evidenciado, no exemplo dessa manifestação, como uma força central que se apresenta em si, declarando sua natureza, como sendo um todo sem diferença, como também o é cada um de seus efeitos e manifestações periféricas”. Cf. DROYSEN, Johann Gustav. “O Mé-todo Histórico”. In: **Manual de Teoria da História**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009, p. 39.

Para fins de facilitação da análise a cargo do autor e entendimento por parte do/a leitor/a, divido este tópico em seis subpartes de acordo com o que chamo de ‘momentos de manifestação artístico-musical’ sobre a fama e a celebridade nas produções de música popular de língua inglesa entre o período de 1958 a 1976, a fim de abarcar características históricas dessa questão, no recorte citado, a partir de três faixas musicais por momento. As escolhas se deram pela influência de cada uma ou pela profundidade com que abordam o tema. Ademais, analisam-se fonogramas de David Bowie e Elton John a partir de 1970-1971, biênio em que ambos foram apresentados como astros do *pop/rock* e, neste capítulo em específico, nenhuma faixa dos dois álbuns centrais da Tese será analisada. Justifica-se esta não utilização, pois intenta-se debater o fenômeno de um modo mais amplo sem, no entanto, perder de vista o foco do trabalho – Bowie e John. Os dois discos em questão serão os protagonistas do debate a partir do terceiro capítulo.

Eis, portanto, os seis momentos sugeridos para o exercício:

- a) o momento em que a fama é associada ao *alcance de fortuna* (1958-1960);
- b) aquele que percebe como o *sucesso interfere na vida privada* (1961-1965);
- c) aquele que *toma consciência de que a experiência célebre é tortuosa* mesmo que seus/suas protagonistas ainda a desejem (1966-1969);
- d) o que trata o *caminho para a fama como uma ‘trajetória difícil’* e explicita suas adversidades (1970-1971);
- e) o que vê no fenômeno da celebridade a *produção de idolatria* (1972-1974);
- f) aquele que evidencia as *desilusões com a fama* (1975-1976).

Que todos sejam observados e avaliados a partir de agora.

1.1 Primeiro Momento (1958-1960): sobre ‘fama e fortuna’

Para os três primeiros momentos analisados (que não contam com fonogramas de David Bowie ou Elton John) foram escolhidos duas faixas que indicam os porquês de cada etapa ser definida de determinada maneira e de acordo com os respectivos subtítulos que acompanham os subtópicos do capítulo. Para os três momentos ulteriores são três faixas. Neste primeiro, em que o foco recai sobre como a percepção da fama estava resumida à busca por enriquecimento, foram selecionadas composições de dois artistas vinculados à chamada ‘primeira geração do *rock*’ (ou o *rock ‘n’ roll* cinquentista), quais sejam:

Ano	Faixa	Artista	Composição
1958	“Johnny B. Goode”	Chuck Berry	Chuck Berry
1960	“Fame And Fortune”	Elvis Presley	Fred Wise & Ben Weisman

Como os dois fonogramas utilizados não foram os únicos que trataram do tema no triênio 1958-1960, vale registrar a menção a outros três que igualmente o fizeram:

Ano	Faixa	Artista	Composição
1959	“Fool’s Hall Of Fame”	Pat Boone	Aaron Schroeder & Wally Gold
1960	“Bye Bye Johnny”	Chuck Berry	Chuck Berry
1960	“(I’d Be) A Legend In My Time”	Don Gibson	Don Gibson

Antes de iniciar as análises efetivamente, antecipo que durante o desenrolar deste exercício recebem atenção mais minuciosa apenas as faixas pertencentes às obras de David Bowie e Elton John – as demais recebem leituras, digamos, “menos dedicadas”. Isto não significa minimizar as contribuições históricas das demais; ao contrário, elas são bastante relevantes para a elucidação do problema aqui em debate. Acontece que opto por detalhar e esmiuçar os aspectos referentes àquelas publicadas por ambos em função de se seguir o fio condutor desta Tese; afinal, são os dois cantores-compositores que dão os tons desta pesquisa. De todo modo, a presença aqui de artistas como The Beatles, The Byrds, Buffalo Springfield, Phil Ochs ou Nick Drake serve para sentir como a fama foi vista pela música popular de língua inglesa pré-1970 durante a transição entre as metamorfoses da fama no século XX.

Estabelecidos tais parâmetros, é válido dizer que “Johnny B. Goode” é a primeira, ao menos no alvorecer do *rock*, no que se refere à utilização da fama numa condição de motivo definidor para uma gênese artístico-musical. Trocando em miúdos, é o primeiro clássico desse gênero a pensar de fato no assunto, mesmo que não cite os termos fama ou sucesso. Seu fonograma, lançado como *single* a 31 de março de 1958, demonstra que no final daquela década a ideia de ganho financeiro e enriquecimento através do *pop/rock* era uma esperança distante, restrita e pouco palpável.

As dificuldades e expectativas eram bem maiores se o sujeito fosse negro como o era Chuck Berry; por mais que adviesse da classe média da cidade de St. Louis, no estado do Missouri, naquela época “o rádio e a televisão mostravam o homem negro tal como o mundo branco o preferia – fiel, obediente e prestativo servidor do patrão branco. Os negros

circulavam na traseira dos ônibus, a maioria dos Estados não lhes dava direito de voto”¹¹. Mesmo que estadunidenses de classe média fossem incitados a acreditar na prosperidade e no desenvolvimento capitalista e tecnológico do país, no seu *american way of life*, certos espaços de convivência (escolas, hotéis, lanchonetes, bebedouros públicos, casas de shows e cinemas, além das partes dianteiras dos veículos destinados ao transporte público, que eram reservados às pessoas brancas) eram diariamente negados a pessoas simplesmente por sua cor de pele; e isso não era diferente para Berry.

Esta, porém, não era exatamente mais a realidade para o cantor entre 1955 e 1958, ano de lançamento da faixa em destaque, isto porque àquela altura ele já havia acumulado alguns *singles* de sucesso como “Maybellene”, “Roll Over Beethoven”, “School Day” e “Rock And Roll Music” que o asseguravam certo prestígio e faziam com que ganhasse a ‘concessão’ de frequentar locais que pessoas negras ‘ordinárias’ não conseguiriam. Ainda que já fosse possível observar melhoras sociais nas condições de vida dos afro-americanos estadunidenses desde 1948 com a política semiconciliatória do *Fair Deal* (ou Trato Justo), é inegável que a desigualdade de condições e a falta de acesso a bens de consumo eram as tônicas para a vida das pessoas negras¹².

“Johnny B. Goode” apresenta a história de uma personagem que sai do interior da Louisiana, próximo a New Orleans, e busca melhores condições de vida na estrada com um violão: Berry poetiza a “história de um jovem guitarrista da Louisiana que sai de casa em busca do sucesso”¹³. O ‘garoto do campo’ (*country boy*) precisa ultrapassar as ‘barreiras da pobreza’ e a falta de qualquer ensino formal, pois ele ‘nunca aprendeu a ler ou escrever muito bem’, mas possui a capacidade de manusear e de tocar aquele instrumento ‘como se sempre soubesse’¹⁴; de tão pobre, carregava o violão num saco de juta – daquele em que se colocam grãos como o café ou fibras como o algodão –, sentava sob a sombra de uma árvore e defronte a uma ferrovia para que os maquinistas e todos que estivessem a bordo desses trens o vissem por lá e pudessem admirar o quão bem “aquele garotinho do campo

¹¹ BRANDÃO, Antônio Carlos & DUARTE, Milton Fernandes. “A Guerra Fria e a Sociedade de Consumo Norte-Americana”. In: **Movimentos Culturais de Juventude**. São Paulo: Moderna, 2004, p. 22.

¹² A iniciativa do governo Harry Truman pode até ter aliviado um pouco a pobreza dessa população, mas estava longe de garanti-la as condições igualitárias e o bem-estar social devido. A trajetória de Berry aponta para isto: desde que se casou com Themetta Suggs, em 1948, ele havia exercido várias atividades na cidade natal, desde operário em montadoras de automóveis a zelador do prédio em que morava e até tocar música em bares locais para complementar a renda familiar; e foi com esta atividade que sua carreira artística teve início.

¹³ FRIEDLANDER, Paul. “Os Roqueiros Clássicos – a primeira geração: eu quero é rock and roll”. In: **Rock ‘n’ Roll: uma História Social**. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 57.

¹⁴ Como consta na letra da faixa, “*a country boy named Johnny B. Goode / Who never ever learned to read or write so well / But he could play a guitar just like a-ringin’ a bell*”. É importante atentar para o fato de a expressão “*like a-ringin’ a bell*” significar “como se fosse familiar”.

sabia tocar” (“*oh my what that little country boy could play*”)¹⁵.

Esse ambiente descrito pela faixa de Berry visa, ao seu protagonista, a superação das condições sociais impostas pela década de 1950 aos afro-americanos estadunidenses: primeiro, no campo educacional, a segregação racial em escolas era legalizada até o ano de 1954, ou seja, ainda prevalecia a doutrina ‘separada, mas igual’ (*‘separate but equal’*) estabelecida em 1896 que decidiu pela constitucionalidade da separação entre os espaços públicos para brancos e negros; no final do século XIX, a Suprema Corte do país deliberou que sua Constituição aceitava a discriminação, praticada principalmente pelos estados do Sul. A decisão, de nome *Plessy v. Ferguson*, por sinal, citava o estado da Louisiana para justificar a ‘inexistência jurídica’ de uma ‘suposta inferioridade afro-americana’¹⁶.

Houve uma astúcia do compositor de “Johnny B. Goode” ao definir aquele estado como local de nascimento de sua personagem, pois essa escolha identifica as origens de caráter social e geográfico do problema racial e, inclusive, da falta de acesso à educação e à escolaridade para as pessoas negras, já que o número de estabelecimentos de ensino era muito menor em oferta àquelas do que aos indivíduos brancos. *A Era de Ouro*, empolgada e próspera com os indicadores macroeconômicos, era a herdeira direta das desigualdades acumuladas em décadas a ela anteriores:

Nada foi mais persistente na primeira metade do século XX do que a disparidade entre o dinheiro gasto no ensino das crianças brancas e o dinheiro gasto no ensino das crianças negras. De fato, em muitos casos, a diferença aumentava à medida que o tempo passava. Em 1900, para cada dois dólares gastos no ensino dos negros no Sul, eram gastos três dólares com os brancos. Mas, em 1930, eram gastos sete dólares com os brancos para cada dois dólares gastos com os negros. Em 1935-1936, os gastos por aluno branco, em dez estados sulistas, apresentaram a média de 37,87 dólares, enquanto tais gastos por aluno negro foram, em média, de 13,09 dólares. (...). [E na] Carolina do Norte, por exemplo, onde se dispensava maior atenção sistematicamente ao ensino dos negros do que na maioria dos outros estados sulistas, mais dinheiro foi gasto em 1929-1930 nos ônibus escolares para as crianças brancas do que em novas

¹⁵ Isso na esperança de que alguém influente notasse seu talento e, quem sabe, ajudasse-o a obter fama. De tal modo, a expectativa criada em torno do sucesso é de que ele possa superar a pobreza e consiga oferecer algo bem melhor que uma “cabana de terra e madeira” (“*cabin made of earth and wood*”) à família.

¹⁶ Essa doutrina judicial debruçou-se sobre a decisão da constitucionalidade ou não de Ato deferido pela Assembleia Geral do Estado da Louisiana, aprovada em 1890, que previa a separação de pessoas brancas e aquelas ‘de cor’ nos vagões ferroviários de passageiros. Pelo documento, a melhor decisão foi permitir que tanto um grupo étnico como o outro pudesse usufruir do serviço, desde que ambos fossem ‘separados’. Como dito na decisão do Ato, “a nenhuma pessoa, ou pessoas, deve ser permitida a ocupação de assentos nas carruagens, exceto aqueles designados a ela, ou elas, de acordo com a raça a que pertencem”. No texto original, “no person or persons, shall be admitted to occupy seats in coaches, other than, the ones, assigned, to them on account of the race they belong to”. Cf. THOMAS, Brook. “*Plessy v. Ferguson*, May 18, 1896”. In: ***Plessy v. Ferguson***: a brief History with documents. Irvine, CA, USA: University Of California, 1997, p. 41.

escolas para as crianças negras¹⁷.

Johnny, a personagem de Berry, pode muito bem representar essa parcela de uma população negra desassistida e discriminada em relação aos privilégios brancos: se a sua realidade de falta de letramento pode ser explicada pelos dados apresentados por John H. Franklin & Alfred Moss Jr. referentes à primeira metade do século XX, isto sugere que, se fosse uma pessoa da carne e osso, o jovem violleiro autoditada seria resultado daquele descaso com a educação pública para negros/as na região do Delta do Mississipi. E qual modo de vida é tido como libertador dessa desigualdade social? A fama e a celebridade.

É como se vê nos desejos da mãe do protagonista, “algum dia você se tornará um homem / E você será o líder de uma Big Band¹⁸ antiga / Muitas pessoas irão vir de várias milhas de distância / Para ouvi-lo tocar sua música quando o Sol se pôr / Talvez algum dia seu nome vá aparecer nos letreiros / Dizendo ‘Johnny B. Goode hoje à noite’”¹⁹. Esta descrição intercalada entre a experiência pessoal de Chuck Berry, atingindo um patamar artístico bem sucedido, e a realidade dos sujeitos negros nos Estados Unidos de meados do século XX encontra-se intermediada tanto por uma incerteza social das oportunidades quanto pelas aspirações individuais de que dias melhores poderão vir com o *rock*²⁰, a arte musical polida a partir do R&B e do *blues* para agradar às plateias brancas das estações de rádio do dito “país das oportunidades”.

Berry era natural do Missouri, um dos dezessete (17) estados do país que possuíam

¹⁷ FRANKLIN, John Hope & MOSS JUNIOR, Alfred A. “Dois Mundos Raciais”. In: **Da Escravidão à Liberdade: a História do negro americano**. Rio de Janeiro: Editora Nórdica, 1989, p. 380.

¹⁸ O termo “Big Band” é oriundo da música negra da primeira metade do século XX, especialmente do *jazz*, e, como o próprio nome diz, é uma ‘Grande Banda’ composta geralmente por três trompetes, três trombones, quatro palhetas, piano, baixo, guitarra e bateria seguindo o modelo da Orquestra de Duke Ellington, tal como Eric Hobsbawm explica na obra *História Social do Jazz*: esse “uso sistemático dos saxofones e o aumento do número de integrantes das bandas implicaram mudanças musicais fundamentais, quanto mais não fora, apenas porque é impossível se obter uma polifonia coletiva do velho estilo, improvisada ou não, com dez instrumentos melódicos. (...) Em uma palavra, essa ascensão das grandes orquestras coloca o problema do estilo instrumental, do arranjo e da composição. Como esses problemas não foram resolvidos de maneira universal, fica difícil enquadrar as *big bands* em estilos e escolas” delimitadas. Cf. HOBBSAWM, Eric J. “Blues e Jazz Orquestral”. In: **História Social do Jazz**. São Paulo: Paz e Terra, 2009, p. 141.

¹⁹ Na letra original, “*His mother told him ‘someday you will be a man / And you will be the leader of a Big old Band / Many people coming from miles around / To hear you play your music when the sun go down / Maybe someday your name will be in lights / Saying ‘Johnny B. Goode tonight’*”.

²⁰ Não deve ter sido só mera coincidência o fato de o *rock ‘n’ roll* ter emergido em 1954, mesmo ano em que a Suprema Corte dos Estados Unidos julgou a inconstitucionalidade das divisões raciais entre estudantes brancos e negros, revendo a decisão de 1896 ao menos no quesito do acesso à educação; não que o *rock* tenha influenciado os juízes a estipularem essa sentença, mas a simultaneidade entre os dois acontecimentos sugere que o caso *Brown v. Board Of Education Of Topeka*, que determinou a mudança de entendimento, era um desdobramento da gradativa relevância social e cultural da qual a juventude passava a partir da década de 1950, tal como visto sobre a ‘revolução cultural de fins do século XX’. Havia um ambiente contextual propício a alguns princípios de mudança em relação ao racismo e à segregação – ao menos do ponto de vista institucional – e os votos unânimes (9-0) da Corte eram um indicativo para isso.

Leis explícitas de separação educacional por raça, dentre as demais segregações similares que eram tratadas como legais. Eram as referidas unidades da federação, do chamado “Sul Profundo”, e “cujos governadores haviam ameaçado abolir as escolas públicas em vez de permitirem que as crianças brancas e negras frequentassem as mesmas escolas”²¹, que se prestavam a representar uma tentativa explícita de manutenção do sistema segregacionista atrasado com regras e costumes opressivos, discriminatórios e humilhantes para pessoas negras. A oposição ao *rock*, no início dos anos 1950, representava essa cultura racista²². Não foi uma coincidência, portanto, que Berry, por precaução, temendo que a faixa não fosse tocada nas estações de rádio, trocou na letra a frase ‘garoto de cor’ (*colored boy*) por ‘garoto do campo’ (*country boy*) quando ocorreu a gravação do fonograma em 1958²³.

Nota-se, por fim, que a busca pela fama, na faixa, está relacionada indiretamente com o ‘cair na estrada’ para explorar outros lugares que não o interior da Louisiana e as proximidades de New Orleans: há aqui um elemento, mesmo que implícito, de influência da geração *beatnik*, mais especificamente da obra *On The Road* (ou *Na Estrada*) de Jack Kerouac²⁴. Tal geração representava uma ode à crítica ao regramento tradicionalista e ao conformismo com os comportamentos estabelecidos: por dizer a Johnny que “vá” (“go”) 45 vezes em um fonograma de apenas dois minutos e quarenta e um segundos, há de se supor que a vida ‘lá fora’, com fama e sucesso, é tudo aquilo que o ‘eu-lírico’ (o próprio cantor/compositor) espera de Johnny B. Goode.

A segunda faixa analisada neste momento inicial é “Fame And Fortune”, lançada

²¹ FRANKLIN, John Hope & MOSS JUNIOR, Alfred A. “Dois Mundos Raciais”. In: **Da Escravidão à Liberdade: a História do negro americano**. Rio de Janeiro: Editora Nórdica, 1989, p. 387.

²² Em grande medida, essa “oposição dos adultos ao rock também refletia o racismo inerente da época. Como perceberam, corretamente, que o rock era fundamentalmente negro na origem e na natureza, a maioria dos pais brancos o julgava irracional e animalesco”. Tratado como imoral e pecaminoso, o gênero musical, não à toa, foi recebido como fruto de ‘irresponsabilidade’ jovem e da ‘obscenidade’ sexual negra porque seu fundamento social estava em desacordo com a ‘moralidade’ gerontocrática cristã e conservadora dos EUA. Cf. FRIEDLANDER, Paul. “Os Roqueiros Clássicos – a primeira geração: eu quero é rock and roll”. In: **Rock ‘n’ Roll: uma História Social**. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 47.

²³ ROLLING STONE. “Chuck Berry, ‘Johnny B. Goode’”. **500 Greatest Songs Of All Time: Rolling Stone’s definitive list of 500 greatest songs of all time**. Edição de 07 de abril de 2011. Além da questão racial abordada por aquela composição, a obra de Berry como um todo trata de temas sociais que estavam em voga na época, em especial inquietações existenciais da juventude que iam desde trabalho, ensino e família até o consumo, a vontade sexual e o gosto por veículos ‘deslocados’ como a motocicleta e o carro esportivo.

²⁴ A incitação a uma vida ‘regrada’ por viagens, alucinógenos, bebidas alcoólicas e liberdade – incluindo o sexo livre – não apenas foi motivo de textos da geração *beatnik*, mas fez parte de um grupo de manifestos libertários contrários ao moralismo das tradições judaico-cristãs ou ao conservadorismo social e político. Já o livro *On The Road* foi lançado em 1957, um ano antes da faixa de Berry, o que sugere a possibilidade de influência da obra, ainda que pequena, em “Johnny B. Goode”. De todo modo, “se *beat*, por extensão, significava fluência, improviso, ausência de normas preestabelecidas na vida e na arte. Significava também a busca de um envolvimento profundo que traz música, balanço, liberdade e prazer, na procura da realidade marginal das minorias raciais e culturais no interior da sociedade norte-americana”. Cf. BRANDÃO, Antônio Carlos & DUARTE, Milton Fernandes. “A Cultura Jovem dos Anos 1950”. In: **Movimentos Culturais de Juventude**. São Paulo: Moderna, 2004, p. 33.

por Elvis Presley como lado B (*B-side*) para o *single* de *Stuck On You*. Como o título já deixa bem claro, tal tema aborda a relação existente entre a fama e o acúmulo de fortuna numa época em que poucos podiam fazê-lo enveredando pelo mundo do *pop/rock*. Uma pergunta fica no ar: como isto foi feito por Wise e Weisman, dois dos compositores que abasteciam a obra do “rei do *rock*”? A resposta foi dada logo no segundo verso da letra – ela é constituída por apenas duas estrofes que asseveram certo vazio existencial presente em ambas as manifestações do renome citadas por lá.

Diferente do motivo artístico de Chuck Berry – que se utilizou de uma personagem verossimilhante à sua própria experiência de vida para suscitar problemas coletivos e/ou sociais –, aqui o coletivo transforma-se em pastiche sentimentalista que serve para saciar um desejo individual: se o narrador da história tem a mulher que ama nos braços e sabe que ela o ama, isto é o que “traz a fama e a fortuna ao seu caminho” (“*brings fame and fortune my way*”); para esta maneira de ver o fenômeno, são irrelevantes os ganhos sociais com a celebridade desde que o amor se concretize entre duas pessoas que se enamoram.

Mesmo que tenha sido um garoto pobre de Mississipi e tenha vivido na infância as limitações que tal condição social proporciona, há pelo menos duas razões para Presley cantar os versos presentes naquela composição sem grandes contestações: primeira, ele já era rico e famoso o suficiente em 1960 para escarnecer dessas benesses de sua condição; segunda, e esta a mais importante, havia a permanência do modelo de “amor romântico” idealizado através das estrelas de cinema que se fazia imperativo nas letras de faixas como “Fame And Fortune” na passagem dos anos 1950 para os 1960. A promessa de felicidade na vida a dois é uma influência do *happy end* (‘final feliz’) cinematográfico herdada pela música popular desde o início do século XX²⁵. Assim, raríssimos são os filmes em que a

²⁵ Tal herança é fruto do imaginário construído pela cultura de massas da primeira metade do século XX (que, neste recorte temporal, teve seu ápice nas décadas de 1930 e 1940) para o qual “o *happy end* é a felicidade dos heróis simpáticos, adquirida de modo quase providencial, depois das provas que, normalmente, deveriam conduzir a um fracasso ou uma saída trágica”. Rompendo com a tradição milenar da tragédia – na qual o herói ou a heroína ou ambos adquirem um status de grandiosidade ao passarem por situações as mais tortuosas e/ou perderem suas vidas –, o imaginário em questão transforma a ação martirizante através do sacrifício pessoal altruísta presente no paradigma cultural citado em um novo signo de recompensa, felicidade e amor eternos. Para além da Tragédia helênica, essa “fórmula” do desfecho artístico no tocante a protagonistas épicos pode ser vista no Renascimento como um todo, desde o Drama inglês shakespeariano ou elisabetano até o “Século de Ouro” espanhol (1492 a 1681) e a Tragédia clássica francesa. Pode ainda ser encontrada nos romances naturalistas, melodramáticos e/ou populares do século XIX, de Émile Zola e Honoré de Balzac a Stendhal e Alphonse Daudet, de Gustave Flaubert e Thomas Hardy a Eça de Queiroz, Eugène Sue, Ponson du Terrail e as irmãs Emily, Charlotte e Anne Brontë. “Na universal e milenar tradição, o herói, redentor ou mártir, ou ainda redentor e mártir, fica sobre si, às vezes até a morte, a infelicidade e o sofrimento. Ele expia as faltas do outro, o pecado original de sua família, e apazigua, com seu sacrifício, a maldição ou a cólera do destino. A grande tradição precisa não só de castigo dos maus, mas do sacrifício dos inocentes, dos puros, dos generosos”. Cf. MORIN, Edgar. “Simpatia e *Happy End*”. **Cultura de Massas no Século XX**: neurose. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997, pp. 92-93.

personagem principal morre e/ou é derrotada (pelo menos no cinema hollywoodiano) e este princípio foi transportado para outras artes de alcance massivo, incluindo a música popular de alcance massivo.

No caso aqui em pauta, tais versos cantados por Presley desdenham da fama e da fortuna e encontram na perenidade do bem-estar a dois o alento para lidar com a sensação frívola provocada pela exposição pública próspera: “quem liga para a fama e a fortuna / elas são apenas coisas passageiras / mas o toque dos seus lábios nos meus / faz-me sentir como um rei” (“*who cares for fame and fortune / they’re only passing things / but the touch of your lips on mine / makes me feel like a king*”). Essa mensagem é a de que o sucesso é incapaz de garantir satisfação permanente enquanto o ato de amar alguém, ao contrário, é caminho para a ‘plenitude’²⁶.

Balada *pop* tradicional com ares de Nat King Cole, “Fame And Fortune” endossa o núcleo afetivo do imaginário capitaneado pelo signo do *happy end*: o grande paradoxo que se estabelece nesse momento de transição de uma metamorfose da celebridade e da fama para a outra é que quanto mais a cultura de massas busca se aproximar da vida real, mais ela acaba por criar ânsias de consumo fundamentadas em projeções irreais e míticas que fazem com que sonhos de pessoas ‘comuns’ sejam ‘guiados’ pelas imagens públicas midiaticizadas e espetacularizadas dos sujeitos célebres.

O transplante do *happy end* cinematográfico para outras esferas artísticas implicou num intensificado apego de identificação com as personas públicas celebrizadas. Ao passo que elas “se aproximam da humanidade quotidiana, que nela imergem, que se impõem seus problemas psicológicos, são cada vez menos oficiantes de um mistério sagrado para se tornarem os *alter ego* do espectador”²⁷. A ascensão das sociedades policulturais e sua concomitante ‘revolução de fins do século XX’ provocaram uma crise e uma ‘agonia do *happy end*’; de certo modo, a própria cultura de massas passou a questionar tais padrões estabelecidos de amor, casal, casamento, felicidade, entre outros, que tão bem se articulam a esse projeto moderno de satisfação. Se fama e fortuna não caem bem com o estereótipo

²⁶ Tal imaginário busca a satisfação dos desejos egóicos e promete, com isso, certa sensação de ‘felicidade eternizada’. E é no amor romântico que ele encontra terreno fértil: como cantou Presley na citada “Fame And Fortune”, “o seu tipo de amor é um tesouro que mantenho / é muito maior do que a prata ou o ouro” (“*your kind of love is a treasure I hold / it’s so much greater than silver or gold*”) – ou seja, nesta idealização a fortuna material é vista como ‘enganosa’ e ‘fútil’ enquanto os sentimentos abstratos que envolvem paixão entre casais são considerados ‘reconfortantes’ por trazerem ‘segurança afetiva’ aos envolvidos. Nem alhos, nem bugalhos, uma vez que a riqueza decorrente da celebridade nem sempre é tão vã quanto se supõe – o próprio Presley é uma prova disto – e algumas relações amorosas são tudo menos sinônimos de estabilidade e solidez.

²⁷ MORIN, Edgar. “Simpatia e *Happy End*”. **Cultura de Massas no Século XX**: neurose. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997, p. 93 (grifo do autor).

do amor romântico contente, por outro lado, são elementos que se encaixam de um modo inarredável nesse mundo gestado na transição da primeira para a segunda metamorfose da fama no século passado. A quebra de paradigmas torna-se morada confortável para as celebridades contemporâneas.

Uma última questão deste subtópico tem a ver com o fato de o enredo de “Fame And Fortune” denunciar o quanto este momento 1958-1960 encontra-se muito arraigado ao cinema como parâmetro para a celebração; isto porque o próprio Presley, até 1960, havia estrelado seis filmes²⁸ e esta exposição artística multifacetada (cantor e ator) gerou a propulsão ao nível de celebridade que o intérprete alcançou. Não é por mero acaso que ele cante uma faixa como aquela, já que foi necessário à sua carreira cativar fãs com versos sutis tais como “eu sei que não tenho nada / se você decidir ir embora” (“*I know I have nothing / If you should go away*”), isto em função do já citado *happy end* associado ao amor que se quer romântico e para ele próprio se estabelecer entre a juventude que alçava esta nova proposta de paradigma comportamental ao pórtico do mundo ocidental²⁹.

Decerto, composições como as que foram analisadas demonstram de que maneiras o nascente *rock ‘n’ roll* da década de 1950 tomava uma consciência, ainda que tímida, do fenômeno que ajudava a modificar a partir de então. E algum aumento da relevância da fama no cerne da música popular de alcance massivo de língua inglesa, nesse sentido, é visto já a partir do momento histórico que segue.

1.2 Segundo Momento (1961-1965): *sobre o sucesso e a vida privada*

Neste segundo momento, o foco recai sobre o discernimento de que a obtenção do sucesso já é uma realidade tangível no *rock* e de que esta interfere na vida privada a ponto de exigir ‘sacrifícios’ daqueles/as que se aventuram pelas rotas ao êxito comercial. Há, a esta altura, forte diálogo com o *country* que, naquele início de década, respirava os novos

²⁸ São seis os longas-metragens: *Love Me Tender* (1956), *Loving You* (1957), *Jailhouse Rock* (1957), *King Creole* (1958), *G.I. Blues & Flaming Star* (ambos de 1960). O “rei do *rock*” ainda precisava do cinema para se firmar uma celebridade; tal necessidade decaiu gradativamente à medida que se chegou aos anos 1970.

²⁹ Com a ‘revolução cultural’ tomando forma e as problematizações cada vez mais constantes, tal modelo formulaico hollywoodiano tropeça e “é no núcleo do *star system* que estoura subitamente a crise mais radical, que se faz soçobrar definitivamente a mitologia da euforia e traz à tona o problema profundo da civilização”. Esse primeiro momento, portanto, ainda está deveras ligado à cinematografia e ao sistema que dela emana, seja na prática (como nas participações de Presley em filmes), seja na criatividade artística (como com a personagem de Johnny B. Goode, que sai do “Sul profundo” para se aventurar entre a atmosfera filmica do “Oeste dourado”). Cf. MORIN, Edgar. “A Tragédia de Marilyn”. In: **As Estrelas**: mito e sedução no cinema. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989, p. 130.

ares jovens com fusões policulturais e quebras das tradições através do *rockabilly*³⁰, de modo concomitante aos primórdios do *rock 'n' roll*. Eis, portanto, as duas faixas listadas para a análise:

Ano	Faixa	Artista	Composição
1963	“Act Naturally”	Buck Owens & The Buckaroos	Johnny Russell & Voni Morrison
1965	“Drive My Car”	The Beatles	Paul McCartney & John Lennon

Dentre as duas, a primeira é o principal eixo de ligação entre artistas de orientação estética e de produções musicais distintas porque, além da versão original de Owens, a cantora estadunidense de *country* Loretta Lynn e o quarteto britânico de *rock* The Beatles a regravaram e a lançaram, em suas respectivas versões, nos anos de 1963 e 1965, ou seja, no mesmo momento histórico em questão. Como ocorreu com o triênio 1958-1960, esses não foram os únicos fonogramas que trataram do tema, o que me faz efetuar a menção a outros quatro que poderiam muito bem estar em seu lugar:

Ano	Faixa	Artista	Composição
1961	“Little Star”	Chuck Berry	Chuck Berry
1961	“Go-Go-Go”	Chuck Berry	Chuck Berry
1962	“Success”	Loretta Lynn	Johnny Mullins
1962	“Teenage Idol”	Rick Nelson	Jack Lewis

Iniciando por “Act Naturally”, é interessante como tal composição foi lançada por um artista *country*, regravada por uma cantora vinculada ao gênero musical citado e pela banda de *pop/rock* mais famosa do mundo – e os três lançamentos ocorreram no mesmo momento aqui estudado, entre 1961-1965. Buck Owens a lançou como single em 11 de março de 1963; Loretta Lynn disponibilizou sua versão no álbum *Loretta Lynn Sings*, de 09 de dezembro do mesmo ano; já os Beatles a lançaram em 06 de agosto de 1965 para a trilha sonora do filme *Help!*, estrelado pela própria banda e dirigido por Richard Lester.

A faixa lida com a fama de modo entusiasmado, especialmente se comparada ao

³⁰ “Inicialmente, uma fusão entre **black music** e **country music** do sul dos Estados Unidos, antecipando e sobrepondo-se ao **rock 'n' roll**, que atingiu seu sucesso em meados dos anos de 1950. Inspirado no **blues** e baseado no **bluegrass**, o rockabilly foi definido pelo expoente Carl Perkins como ‘blues com pulsação country’. Geralmente muito mais associado aos homens, entre seus principais representantes estão Perkins, Gene Vincent, Eddie Cochran e Elvis Presley (na fase da Sun). (...). Posteriormente, o rockabilly foi levado adiante por Roy Orbison e o Everly Brothers, no final dos anos de 1950, e por restauradores como o Stray Cats nos anos de 1980. O rockabilly influenciou o trabalho de muitos grupos do rock ‘n’ roll, inclusive os Beatles no início da carreira”. Cf. SHUKER, Roy. “Rockabilly”. In: **Vocabulário de Música Pop**. São Paulo: Hedra, 1999, p. 246 (grifos do autor).

que se via no momento anterior (1958-1960); diferente de “Fame And Fortune”, a faixa de Elvis Presley – que tem uma ‘visão pessimista’ do sucesso – a composição de Johnny Russell oferece leitura ‘confiante e otimista’ da escalada à notoriedade artística; e ambas parecem dois lados do mesmo fenômeno, pois proporcionam experiências de audição e de interpretação de mundo adversas sobre um ponto em comum. E foi pela popularidade da versão de Buck Owens que Loretta Lynn a regravou³¹; pelo visto, a faixa e os enunciados de sua letra obtiveram aprovação de uma parcela do público estadunidense, ao menos o do *country* tradicional, pelo fato de tanto a versão de Owens quanto o álbum de Lynn terem alcançado bons desempenhos nas paradas do gênero na *Billboard* e na *Cash Box*.

Por pouco, no entanto, o grande elo que interliga Buck Owens, Loretta Lynn e os Beatles não aconteceu; é que Owens não se viu satisfeito com a composição assim que ela lhe foi apresentada e pretendia descartar sua gravação por não considerá-la impactante o suficiente para ser lançada como *single*; o tema parecia-lhe irrelevante a tal ponto de não valer a aposta, pois sua carreira ainda não estava consolidada e precisava favorecer-se de um lançamento de sucesso: o cantor, portanto, não queria correr o risco de cantar acerca de um ‘eu lírico’ que desejava ser ‘posto para atuar em filmes’ para que dele fizessem uma ‘grande estrela’ – tal desejo faz-se visto nos versos iniciais “*they’re gonna put me in the movies / they’re gonna make a big star out of me*”. Este receio, repito, característico dos dois momentos de manifestação artístico-musical sobre a celebridade até agora expostos, justifica-se pelo fato de a fama ainda não ser vista como um lugar glamoroso na música popular como um todo, com raras exceções como Frank Sinatra, Edith Piaf, Ray Charles, Hank Williams, Billie Holiday ou a primeira geração de roqueiros nos anos 1950³².

Percebe-se, no entanto, que a celebrificação obtida através de uma carreira voltada

³¹ A versão original de “Act Naturally”, na voz de Buck Owens, alcançou o primeiro lugar das paradas de sucesso *Country & Western* da *Billboard* em 1963. A própria Loretta Lynn já havia frequentado as mesmas listas, um ano antes, com “Success” ao ocupar a sexta posição nas vendas em 01 de setembro de 1962. A escolha dela de regravar a faixa de Owens representou uma tentativa estratégica de atração de público para sua então carreira iniciante, o que visou maior visibilidade entre o público citado. Cf. BILLBOARD Music Week. “Hot C & W Sides”. Edição de setembro de 1962, p. 14 & BILLBOARD Newspaper. “Hot Country Singles”. Edição de 15 de junho 1963, p. 18.

³² O guitarrista Don Rich foi quem convenceu Owens a gravar “Act Naturally” e isto ocorreu na data de 12 de fevereiro de 1963, com o lançamento do compacto ocorrendo cerca de um mês após; para a surpresa de todos os envolvidos, a faixa chegou ao primeiro lugar das paradas *country*, como já dito. Curioso é o fato de uma composição que clama que “o filme vai me tornar uma grande estrela” (“*the movie’s gonna make a big star*”) ter sido a primeira de vinte e uma (21) faixas de Owen que alcançaram tal posição nas paradas de sucesso mencionadas, ou seja, com um fonograma que atribui ao Cinema a capacidade para a produção de celebridades, o musicista conseguiu embarcar na condução ao sucesso. De todo modo, o desempenho comercial bem sucedido, somado ao de “Success”, marcou a existência de pelo menos duas faixas *country* nas listas da *Billboard*, em período inferior a um ano, que trataram da fama ou de suas questões sociais. Tal presença mostra como o tema começava a se espalhar entre outros gêneros que não o *pop/rock* e como ele apontava para um alcance cultural em maior escala.

à música ainda não se justificava como efetivo motivo lírico naquele momento; o Cinema ainda era o lugar privilegiado para as projeções poético-musicais do desejo de fama além de formar, naqueles instantes, o espaço artístico-comercial que, em tese, tinha capacidade para ‘fazer de alguém uma estrela’ (o refrão da faixa composta por Owens afirma repetidas vezes que é a sétima arte que tem o poder de fazê-lo e exprime, igualmente, a vontade do ‘eu lírico’ do compositor Johnny Russell de alcançar tal status célebre através do ofício de ator³³) – a experiência de vida dele, inclusive, ajuda na compreensão dos porquês daquela escolha temática³⁴.

Um elemento que difere “Act Naturally” de “Success” e do momento 1958-1960 é que nestes dois a fama ora é um vislumbre longínquo ora é a causa para a dor individual e para o impedimento de que o *happy end* se consolide no desfecho do hipotético amor de casal idealizado pelas faixas de Elvis Presley e Loretta Lynn. É interessante notar como nos dois fonogramas de Chuck Berry já existe a aspiração para o alcance da celebrificação individual, mas não é possível identificar nenhuma segurança na personagem de Johnny, ou no contexto que a envolve, de que o status célebre está garantido ou será atingido. Já na composição de Russell e Morrison, a certeza de que tal condição será consolidada faz-se uma sentença imperativa!³⁵.

A questão central que a faixa adiciona ao debate aqui em pauta recai sobre o modo como se deve resolver a tristeza em decorrência da fama, descrita, por exemplo, no verso: “nós faremos um filme sobre um homem que é triste e solitário” (“*we’ll make a film about a man that’s sad and lonely*”); se nas letras de Chuck Berry o sucesso pode ser a solução para uma série de injustiças sociais, aqui serve para minimizar a dor resultante de dramas

³³ Primeiro verso do refrão: “Bem, eu lhe prometo que vou me tornar uma grande estrela” (“*well, I’ll bet you I’m a-gonna be a big star*”); terceiro verso do mesmo refrão: “o filme vai me tornar uma grande estrela” (“*the movie’s gonna make me a big star*”).

³⁴ Johnny Russell foi um multiartista – cantor, ator e comediante – que começou a carreira no ano de 1958 escrevendo letras e/ou melodias para intérpretes de música *country* tais como Jim Reeves e Burl Ives, vindo a embarcar em um trabalho solo apenas no ano de 1971 quando lançou o álbum de estúdio *Mr. And Mrs. Untrue* e o single “Open Up The Door To Your Heart”; vê-se em “Act Naturally”, portanto, um compositor iniciante que projeta uma condição que ele só adquiriu quase uma década depois. Por fim, além de ter de dividir os créditos da composição com Voni Morrison, todos os lucros resultantes desse fonograma foram destinados a Owens e à gravadora Capitol, o que significa que ele tirou pouco proveito da própria criação.

³⁵ Repetidas vezes se afirma na letra que o necessário para ‘tornar-se uma grande estrela’ ou “talvez ganhar um Oscar quem sabe” (“*might win an Oscar you can’t never tell*”) é “agir naturalmente” – a expressão do título –, “pois eu consigo encenar o papel tão bem” (“*cause I can play the part so well*”). Tal ‘eu-lírico’ já sabe que será famoso se vier a atuar em filmes, ele só não consegue dar a devida dimensão do que virá a partir daí. É importante destacar que as três versões aqui mencionadas de “Act Naturally” possuem mesma letra e respeitam o sentido original da composição. As únicas alterações são encontradas na versão de Lynn, mas as mudanças se dão apenas na ordem de gênero, já que se troca o substantivo “*man*” (“homem”) por “*girl*” (“garota”) e o pronome possessivo “*his*” (“dele”) por “*her*” (“dela”); já a letra da versão do Beatles não modifica uma palavra sequer da original cantada por Owens.

individuais. Esta gradativa tomada de autoconsciência do fenômeno na vida particular é decisiva na História dos momentos aqui descritos de transição da primeira para a segunda metamorfose da fama³⁶.

Por fim, a versão dos Beatles, cantada pelo baterista Ringo Starr, faz a tecnologia de estúdio trabalhar a seu próprio favor, isto porque utiliza o recurso da dobra (*double-tracked*) na guitarra; a partir da gravação do *take* desse instrumento, tocado por George Harrison, duplica-se seu resultado na mixagem final, algo que passa a impressão de que o volume da guitarra é mais alto do que o dos demais instrumentos (violão, baixo e bateria). Isso se torna mais perceptível caso se compare a versão de estúdio com as apresentações ao vivo no *The Ed Sullivan Show* (exibida em 12 de setembro de 1965) ou a do extinto *Shea Stadium*, de Nova York, ocorrida em 15 de agosto do mesmo ano. Nestes casos, o volume da guitarra de Harrison não consegue se destacar da mesma maneira que ocorre no fonograma em relação ao contrabaixo de Paul McCartney, ao violão de John Lennon e, menos ainda, à bateria de Starr.

Tal versão da banda britânica fez parte da trilha sonora do filme *Help!*, estrelado por seus quatro membros, e foi incluída no álbum dela resultante porque, dentre todas as gravações, nenhuma havia sido cantada pelo baterista; de última hora resolveram regravar “Act Naturally” para que Starr não fosse o único do grupo a não ter a voz principal em ao menos uma faixa. Aparentemente, a falta de planejamento esteve de acordo com o clima da própria película que motivou a criação daquela trilha, já que a crítica especializada, em geral, a tratou como “colcha de retalhos feita de gracejos genéricos (...). Ninguém ficou satisfeito com o roteiro, muito menos os Beatles, que o chamaram de ‘história maluca’, um eufemismo para o que diziam em particular”³⁷. A inserção de uma composição que trata de alguém que “espera que você vá e me veja no filme” (“*well, I hope you come and see me in the movie*”) pareceu, no fim das contas, uma boa escolha; esta demonstra, inclusive, como a estratégia dos quatro de Liverpool mantinha-se arraigada à tradição de ‘ampliar’ a celebração adquirida no *rock* através do Cinema, como se esta fosse ainda necessária para assegurar tanto lucros maiores quanto maior prestígio³⁸.

³⁶ É sintomático que em “Success” e em “Fame And Fortune” a fama tende a destruir os relacionamentos e o sentimento amoroso; no caso da composição gravada por Owens, Lynn e pelos Beatles, o processo ocorre de modo inverso e constrói na mente do público ouvinte um cenário de desilusão afetiva, acompanhada pelo declínio de uma relação, que encoraja seu protagonista, tomado pela apatia, a conquistar a celebração.

³⁷ SPITZ, Bob. “Lennon e McCartney Salvam o Filme”. In: **The Beatles**: a biografia. São Paulo: Editora Lafonte, 2007, p. 544.

³⁸ Utilizado desde Elvis Presley, o artifício pode ajudar a explicar como o momento 1961-1965 e o seguinte continuavam vinculados, de algumas maneiras, às manifestações cinematográficas da primeira metamorfose da fama; o recurso, com o insistentemente citado crescimento da indústria fonográfica, será cada vez menos

“Act Naturally” é um clássico *country* e isso não foi alterado em nenhuma das três versões aqui mencionadas. A melodia, composta a partir de elementos de *western swing*, foi elaborada de acordo com o tom de uma guitarra *Fender Telecaster*, reconhecida por proporcionar um som que era considerado, à época, dentre as ramificações do *country*, o mais amplificado e ‘limpo’ possível e isto fica claro na versão original de Owens; já a de Lynn utiliza um piano bem discreto, para além dos instrumentos de corda e da bateria, e é, dentre as três, a que mais se aproxima do estilo *honky tonk*³⁹ da classe trabalhadora do Meio-Oeste estadunidense.

A segunda faixa escolhida para pensar o momento em questão é “Drive My Car”, também de autoria daquele quarteto britânico de *rock*. E ela ainda se via apegada ao ecrã e à vontade de conquistar Hollywood como prerrogativa para a fama; o grande contributo de novidade da composição de Lennon & McCartney, no entanto, é que esta talvez seja a primeira a colocar uma mulher jovem no protagonismo da busca pela celebridade. Lá no momento 1958-1960, as faixas de Berry atribuíam tal procura à personagem do musicista fictício Johnny B. Goode; Elvis Presley cantou em “Fame And Fortune” sob perspectiva masculina acerca dos infortúnios do sucesso. “Drive My Car” quebra um paradigma⁴⁰.

utilizado pelos artistas da década de 1970. Os Beatles, ao longo dos anos sessenta, por exemplo, recorreram a longas-metragens por nada menos que cinco vezes com as películas *A Hard Day's Night* (1964), *Help!* (1965), *Magical Mystery Tour* (1967), *Yellow Submarine* (1968) – uma animação – e *Let It Be* (1970), um dos pioneiros da tradução de ‘rockumentários’, documentários específicos sobre bandas de *rock*. Estes se tornaram comuns entre artistas e bandas a partir dos anos 1970 com o maior predomínio do gênero musical.

³⁹ “‘Honky-tonk’ é um termo que nos dias de hoje é utilizado para descrever um estilo de música country cuja batida, ritmo e atmosfera evocam a ambientação e o gosto da cerveja e da dança da classe trabalhadora nos clubes onde o estilo nasceu. Nem a origem tampouco o significado preciso do termo ‘honky-tonk’ tem sido suficientemente definido, embora o cantor e folclorista Oscar Brand tenha especulado que ele pode se referir aos clubes onde os pianos Tonk eram utilizados (uma marca as fabricava e comercializava no final do século XIX pela empresa William Tonk and Sons, de Nova York)”. No original, “‘Honky-tonk’ is a term that is now used to describe a style of country music whose beat, rhythm, and mood evoke the ambience and flavor of the working-class beer and dancing clubs where the style was born. Neither the origin nor the precise meaning of the term ‘honky-tonk’ have been sufficiently determined, although singer and folklorist Oscar Brand has speculated that it may have referred to clubs where Tonk pianos were used (a brand made and merchandised in the late nineteenth century by a New York firm, William Tonk and Sons)”. Por outro lado, “Western swing era um estilo de música country que alcançou seu apogeu durante a era de big band swing. Como na música das big bands, o western swing era feito para estimular a dança. De fato, o termo ‘western swing’ foi originalmente utilizado para distinguir as orquestras de dança do swing tradicional ou da música dançante daquelas bandas de dança de salão ocidental. (...). O auge do western swing ocorreu em paralelo ao das big bands (1930-1950)”. No original, “Western swing was a style of country music that reached its zenith during the era of big band swing. Like the music of the big bands, the western swing was intended for dancing. In fact, the term ‘western swing’ was originally used to distinguish the dance orchestras of traditional swing or dance music from that of western dance bands. (...). The heyday of western swing paralleled that of the big bands (1930-1950)”. Cf. MALONE, Bill C. “The Gospel Truth: Christianity and Country Music”. In: KINGSBURY, Paul (org.). **The Encyclopedia Of Country Music**: the ultimate guide to the music. New York, NY, USA: Oxford University Press Inc., 1998, p. 245. Cf. PUGH, Ronnie. “From Schoolhouses To Arenas: a History of Country Music touring”. In: KINGSBURY, *op. cit.*, p. 579.

⁴⁰ Mesmo que Loretta Lynn tenha utilizado pronomes e substantivos femininos em sua versão de “Act Naturally”, tal uso ocorreu por mera substituição do ponto de vista androcêntrico original para que a letra fosse

Isso num momento em que há grande mudança nos comportamentos femininos e um gradativo crescimento do número de mulheres que não viam erro ou culpa na prática sexual antes do casamento e/ou na ausência de um parceiro fixo. A queda na porcentagem de moças jovens que viam no intercuro sexual não previsto em matrimônio um desvio de conduta, em qualquer circunstância, foi vertiginosa entre 1963 e 1970: no Reino Unido, por exemplo, cerca de 55,8% das adultas na casa dos vinte anos achavam a obtenção de prazer com homens indevida antes de se selar qualquer união oficial. Mas por que atribuir destaque a esses dados relativos à sexualidade? Porque a garota da letra afirma seu desejo de sucesso e, logo após, efetua a despreziosa provocação ao masculino: sugere que ele ‘pode fazer alguma coisa’ com ela (“*you can do something in between*”) – com um teor de sexualização – até que se concretize o alcance de seu objetivo. Isto se mostra relevante, já que no ano de 1970 tal número porcentual caiu exponencialmente para 14,6%⁴¹.

O ‘eu lírico’ masculino tenta, com isso, argumentar que pode oferecer condições suficientes para sustentá-la e conceder-lhe boas perspectivas de vida; ela retruca que ‘isto ficou compreendido’ (“*baby, it’s understood*”) e que não a compraz o contentamento com a renda de um parceiro que lhe garanta o mínimo necessário para arcar com gastos básicos, apesar de ela ‘não ver nenhum problema nisso’ (“*working for peanuts is all very fine*”⁴²); esta jovem protagonista quer a riqueza e todas as benesses que a celebridade pode vir a lhe proporcionar.

Nada convencida da capacidade de satisfação que seu pretendente pode oferecer, ela insiste que ‘pode mostrá-lo algo muito mais divertido’ (“*but I can show you a better time*”), ou seja, sua visão é a de que não se importa com o fato de outra mulher qualquer aceitar a tradição consolidada do matrimônio, mas ela não se vê inclinada a tal ‘obrigação’. Ao invés disso, sugere que ele pode ser seu motorista particular porque ‘sim, ela vai ser uma estrela’ (“*yes, I’m gonna be a star*”). Percebe-se que a noção de certeza do estrelato

adequada à figura da cantora que a interpretou; já no caso da faixa dos Beatles de 1965, a garota retratada, após a pergunta do ‘eu lírico’ sobre o que ela desejava para a vida, diz que “quer ser famosa, uma estrela nas telas” (“*I want to be famous, a star on the screen*”). Assim, a ‘revolução cultural jovem’ encontrava-se lá bem retratada; no caso, a mulher não se contenta com a vida familiar e o ‘amor romântico’ que estabelece a ela os espaços da casa e o cuidado com um futuro marido e filhos/as resultantes de um casamento. Ela, ao invés disso, quer independência financeira, emancipação e sucesso.

⁴¹ Assim foram apresentados os dados: em 1963, para as mulheres jovens, o sexo antes do casamento era “sempre errado” para 55,8% delas, “geralmente errado” para 25,2%, “às vezes errado” para 6,6% e “nunca errado” para 2,4%; já no ano de 1970 era “sempre errado” para 14,6%, “geralmente errado” para 19,5%, “às vezes errado” para 30% e “nunca errado” para 17,7%. Naquele primeiro ano, 10% das jovens estavam indecisas quanto ao assunto; sete anos depois este número subiu para 18,2%. Cf. DAVIES, Christie. “Sexual Behaviour And Sexual Attitudes in the Permissive Society”. In: **Permissive Britain**: social change in the Sixties and Seventies. New York, NY, USA; London, LDN, UK: Pitman Publishing, 1975, p. 65.

⁴² “Work for peanuts” é uma expressão idiomática da língua inglesa que significa “trabalhar apenas para garantir o sustento básico” ou “trabalhar para ganhar pouco”.

no porvir é algo que permeia o momento 1961-1965; no caso da faixa dos Beatles houve o acréscimo da inovação de protagonismo – agora feminino. Assim, a partir da convicção da personagem de que ‘vai ser uma estrela’, caso o masculino aceite tal condição, quem sabe, ela possa se apaixonar e vir a amá-lo (“*and maybe I’ll love you*”)⁴³.

O dilema da personagem entre a independência pessoal através da busca pela fama cinematográfica e a ‘prisão’ do relacionamento amoroso cria para o fonograma da banda britânica uma condição limítrofe; nesta, todas as características da poética da celebração vistas até aqui ainda se fazem presentes, mas há agora algum início de viragem para uma ‘autoconsciência’ do estrelato no *rock* tornar-se motivo constante para a composição. A própria fama dos ‘*Fab Four*’ – tal como os quatro foram chamados – foi um dos motivos para isso; esta crescente tomada de consciência para o estrelato torna-se a tônica a partir do momento seguinte, delimitado entre os anos de 1966 e 1969.

1.3 Terceiro Momento (1966-1969): sobre a ‘autoconsciência’ do estrelato

Neste terceiro momento, o foco recai sobre as primeiras amostras de uma tomada de consciência coletiva sobre a condição do estrelato no *rock*. E isto tem muito a ver com a experiência dos Beatles, além da chamada “Invasão Britânica” de bandas no mercado dos EUA – um clima de ‘corrida ao sucesso’ movimentou grupos como Rolling Stones, The Kinks, The Yardbirds, The Moody Blues, The Who, The Animals, entre outros, com o intuito de conquistar o público estadunidense e isto foi muito proeminente entre 1964 e 1966, o que coincidiu com a transição do momento anterior para este⁴⁴.

⁴³ Essa proeza de “Drive My Car” foi gestada com algum sacrifício criativo; afinal, para alcançar tal tema lírico descrito foram necessárias algumas tentativas frustradas que resultaram na destreza dos versos; estes simularam um empoderamento feminino com algumas metáforas (o título, “dirija meu carro”, era bastante comum como eufemismo ao sexo, especialmente nas músicas de *blues*, o que quase nunca significou uma valorização para as mulheres). De todo modo, a faixa “ganhou vida no estúdio, decolou, com um insinuante *riff* de piano e um ritmo muito sólido, ressaltados por um baixo com influências de soul e um tema de guitarra ‘parecido com ‘Respect’, de Otis Redding’, lembrou George, o que enfatizava ainda mais a pegada básica da música”. Inserida no álbum *Rubber Soul*, ela pode ter sido inspirada no desentendimento ocorrido entre a atriz e cantora Cilla Black e seu então amante Bobby Willis, em 1964, quando a citada e os Beatles compartilhavam do mesmo empresário, Brian Epstein; isto porque ele servia de chofer para ela e a suposta proposta para que Willis se tornasse cantor a teria irritado. Tal suposição tem como principal indício uma minissérie britânica produzida pela BBC, intitulada *Cilla*, de 2014, baseada na vida e na carreira da artista; como John Lennon já havia falecido e Paul McCartney nunca se pronunciou sobre a questão, é difícil saber sobre ou endossar a afirmativa, apesar de esta fazer sentido. SPITZ, Bob. “A Consciência Cósmica”. In: **The Beatles**: a biografia. São Paulo: Editora Lafonte, 2007, p. 578-579.

⁴⁴ Ao movimentar e aquecer os interesses da indústria, o modelo de rockstar que foi reformulado logo após os sucessos daquela ‘invasão’, e em especial com a ascensão dos ‘garotos de Liverpool’, pode ser percebido com a audiência do *Ed Sullivan Show*, em 09 de fevereiro de 1964, que chegou a cerca de 73 milhões de

De modo geral, manteve-se usual nas letras a descrição de situações de vontade de busca e alcance do estrelato, mas passou a haver mudanças no que se refere às perspectivas em jogo: a circunscrição do desejo de celebração não é mais notada como resposta para problemas sociais (Chuck Berry), para dilemas amorosos privados (Elvis Presley) ou como garantia futura de consolidação de uma carreira fílmica (as três versões de “Act Naturally” ou “Drive My Car”); identifica-se, portanto, um ‘meio-termo’ entre a vontade de sucesso artístico e financeiro e alguma conscientização de que há um ambiente profissionalizante marcado por disputas, interesses e explorações da força de trabalho. Não é que este clima se desenvolveu neste momento, este já existia, mas ele virou motivo de criação artística, no *pop/rock*, a partir de então. Eis, de tal modo, as duas faixas analisadas para o momento 1966-1969:

Ano	Faixa	Artista	Composição
1967	“So You Want To Be A Rock ‘n’ Roll Star”	The Byrds	Jim McGuinn & Chris Hillman
1969	“Fruit Tree”	Nick Drake	Nick Drake

Outras oito faixas também poderiam ser utilizadas e/ou proporcionar semelhante eficácia para a análise – já se percebe um aumento na quantidade disposta em relação aos períodos anteriores –, mas elas são apenas citadas:

Ano	Faixa	Artista	Composição
1966	“Celeste”	Donovan	Donovan
1967	“Broken Arrow”	Buffalo Springfield	Neil Young
1967	“The Dark Side Of Fame”	Waylon Jennings	Stephen Percy Harris
1967	“Star Collector”	The Monkees	Gerry Goffin & Carole King
1967	“A Child’s Claim To Fame”	Buffalo Springfield	Richie Furay
1969	“Lodi”	Creedence Clearwater Revival	John Forgety
1969	“Groupie (Superstar)”	Delaney & Bonnie	Leon Russell, Delaney Bramlett & Bonnie Bramlett
1969	“Mr. Crow And Sir Norman”	The Idle Race	Jeff Lyne

Há ainda uma rica obra musical, considerada uma das primeiras *óperas-rock*, que trata das questões voltadas à fabricação do estrelato: refiro-me ao álbum *Tommy*, da banda

telespectadores; deste modo, “no dia seguinte os jornais e revistas estavam recheados de história sobre os Beatles e a apresentação seguinte no Sullivan, no dia 16 de fevereiro, foi assistida por um número ainda maior de telespectadores. (...). A conquista dos corações e mentes da juventude americana foi facilitada pela perda do carismático presidente John F. Kennedy. (...). A personalidade dos Beatles, seu bom humor e as músicas animadas e voltadas para o amor ofereceriam uma distração positiva para a tristeza”. A partir dos anos 1966-1969 houve a compreensão mais apurada por parte do/as artistas de como funciona a experiência da fama em relação às indústrias do entretenimento. Cf. FRIEDLANDER, Paul. “Beatles: o salto definitivo”. In: **Rock And Roll: uma História Social**. Rio de Janeiro: Record, 2002, pp. 127-128.

The Who, lançado em 23 de maio de 1969⁴⁵. De modo semelhante às faixas meramente mencionadas, fica o registro de que o disco em questão poderia muito bem ser utilizado e possibilitar elucubrações relevantes sobre o momento 1966-1969, mesmo que o autor tenha escolhido composições dos Byrds, do Buffalo Springfield e de Nick Drake.

“So You Want To Be A Rock ‘n’ Roll Star”, que dá título a este capítulo, talvez seja a mais emblemática do momento analisado; isto porque a ideia original de McGuinn e Hillman, pensada em dezembro de 1966, visava representar com certa ironia e rispidez a fórmula de pré-fabricação de grupos musicais, por parte das gravadoras, a exemplo do The Monkees, quando executivos escolhiam, na maioria das vezes, quatro rapazes de “boa aparência” para formarem um conjunto ao molde dos Beatles no intuito de replicar o sucesso alcançado por estes e, quem sabe, rivalizar nas vendas e paradas de sucesso com sua inspiração britânica⁴⁶.

O título do fonograma dos Byrds – que pode tanto ser uma pergunta quanto uma afirmação reflexiva sobre a vontade de estrelato no *pop/rock* (ante a omissão do símbolo de interrogação na frase) – filosofa sobre o tipo de circunstância que a indústria passava a estabelecer como parâmetro para investimento em carreiras musicais. “Então você quer ser uma estrela do rock and roll?”, esta é a grande pergunta lançada; se for, “venda a sua alma à gravadora” (“*sell your soul to the company*”), obtém-se como resposta. Eis aqui a autoconsciência do fenômeno sendo aferida de modo explícito.

Os Monkees, em razão das determinações comerciais da Colgems Records, foram apelidados de os “Pre-Fab Four” (*Fab Four* fabricados, em referência direta aos Beatles). Esta ‘qualidade’ foi abordada pela letra da faixa dos Byrds como descrição das exigências que eram feitas para uma ascensão à fama de *rockstar*: cortes de cabelos deveriam seguir o *beatle cut*, curto volumoso com a franja penteada para a direita e com costeletas longas

⁴⁵ O referido álbum inspirou o filme musical homônimo, de 1975, estrelado por alguns nomes importantes do *rock* (Eric Clapton, Arthur Brown, Tina Turner e a própria banda The Who), entre eles Elton John. Foi dirigido por Ken Russell, enfatiza o estrelato como mote principal para o enredo e as filmagens. Além do álbum da banda The Who, é perfeitamente possível extrair debates sobre estrelato a partir do *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles, especialmente nas duas faixas-título ou em “Being For The Benefit Of Mr. Kite!” e “A Day In The Life”. Contudo, nenhuma delas trata diretamente de fama e celebridade em si; o que fazem é uma correlação indireta com tal tema através de seu envolvimento com o *show business*.

⁴⁶ As habilidades musicais dos candidatos não eram a característica mais importante procurada e ficavam em segundo plano em relação a outras, em especial ao ‘carisma’, à ‘beleza’ e à capacidade de atuação em frente às câmeras, vistas como essenciais para a exibição na TV. Os Monkees foram veiculados ao público através de uma *sitcom* homônima à banda, planejada como parte da estratégia de distribuição do produto do qual faziam parte. Tal seriado de comédia foi ao ar pelo canal NBC por duas temporadas (a primeira com 32 e a segunda com 26 episódios) entre 12 de setembro de 1966 e 25 de março de 1968 e tinha por enredo as situações cotidianas de quatro jovens que tentavam formar uma banda de sucesso. Tudo era tão fabricado que nos dois primeiros álbuns do quarteto (*The Monkees* e *More Of The Monkees*, de 1966 e 1967) toda a instrumentação foi gravada por musicistas de estúdio contratados previamente e as vozes dos quatro rapazes foram adicionadas na mixagem final.

(“e com seu cabelo penteado para a direita” – “*and with you hair swung right*”); modelos de roupa deveriam ser padronizados em cores e estilo e apertados para inflar a puberdade feminina (“e com suas calças bem apertadas, vai ficar tudo bem” – “*and your pants too tight, it’s gonna be all right*”)⁴⁷. Esses eram, nesse momento, os pressupostos necessários para que os artistas não perdessem de vista os frutos do sucesso (“o dinheiro, a fama e a aclamação do público” – “*the money, the fame, and the public acclaim*”) e mesmo que se esquecessem para que isso servia: torná-los estrelas do *pop/rock*.

“So You Want To Be A Rock ‘n’ Roll Star” mergulhou tanto no universo da fama que, no intuito de representar a atmosfera vivida por *rockstars*, utilizou um recurso pouco usual em 1967: o chamado *crowd effect* (‘efeito de plateia’)⁴⁸ que simula a presença de um público numa gravação em estúdio. Gary Usher, produtor dos Byrds, recorreu a trabalho feito por Andrew Loog Oldham com os Rolling Stones em 1966, mas, diferentemente de sua fonte de inspiração, ele priorizou o uso do som de jovens adolescentes e, de um modo específico, aqueles/as que assistiram a uma apresentação da banda para a qual trabalhava, evento ocorrido na cidade de Bournemouth, Inglaterra, em 15 de agosto de 1965. Se no caso de Oldham e os Stones a escolha do público foi aleatória, na oportunidade de Usher e dos Byrds o som visava retratar uma faixa-etária e uma ocasião específicas; com isto, o intuito foi traduzir a comoção daquela experiência de palco *in loco*, além de transmitir em uma cópia de vinil a adrenalina exalada pelos/as fãs de grupos como os Monkees. Todo o processo, em *overdub*⁴⁹ (em multicanais), sinalizava a pré-fabricação em estúdio que se tornou regra em anos posteriores e na segunda metamorfose da fama no século XX.

⁴⁷ O objetivo era alcançar o público urbano das grandes metrópoles, a juventude sobretudo, nesses palcos por excelência das mudanças sociais promovidas pela ‘revolução cultural’ da segunda metade do século XX já tão citada. Como diz a letra, “então é tempo de ir para o centro da cidade / onde o agente da gravadora não vai te deixar sem graça” (“*then it’s time to go downtown / where the agent man won’t let you down*”).

⁴⁸ O ‘*crowd effect*’ surgiu em 1966 no álbum *Got Live If You Want It!*, da banda The Rolling Stones, lançado em dezembro daquele ano (justamente quando McGuinn e Hillman tiveram a ideia para a faixa do Byrds). Naquele disco dos Stones, o produtor Andrew Loog Oldham selecionou dez fonogramas gravados ao vivo retirados de várias apresentações da banda e adicionou dois produzidos em estúdio que nunca haviam sido lançados. Para não ter um álbum com dez faixas retiradas de shows e apenas duas em que não se ouvia nenhum barulho de fãs, ele resolveu utilizar a técnica de *overdub* para inserir em “Fortune Teller” e “I’ve Been Loving You Too Long” a simulação da presença de espectadores/as e dar a impressão de ser aquele um disco inteiro ao vivo.

⁴⁹ A técnica de *overdub* tornou-se usual a partir da década de 1950 e revolucionou o modo como a música passou a ser feita em estúdio. Trata-se da possibilidade de realizar gravações adicionais a material que já está previamente gravado. Não mais era necessária a reunião de todos os musicistas em um mesmo local para uma sessão ocorrer: os *takes* poderiam ser captados, um a um, e reunidos posteriormente; “Les Paul foi o pioneiro do conceito de overdubbing (foi mais de som a som o modo como ele o fez) no final dos anos 40 e início dos 50 na revolucionária ‘How High The Moon’. Nessa gravação ele tocou todas as partes de guitarra e Mary Ford cantou todas as vozes. Esta técnica de gravação aparentemente simples mudaria para sempre a maneira como as gravações eram feitas. Anteriormente, os artistas gravavam ao vivo no estúdio”. No original, “Les Paul pioneered the concept of overdubbing (more like sound-on-sound the way he did it)

Por fim, “So You Want To Be A Rock ‘n’ Roll Star”⁵⁰ não rompeu com a íntima relação que a fábrica de estrelato no *pop/rock* mantinha tanto com o Cinema quanto com a TV, vide a inspiração para a faixa ser uma banda pré-fabricada e distribuída através de uma *sitcom* televisiva⁵¹. A constatação é tão verdade que quando os Monkees resolveram investir na produção de um conteúdo musical que intentasse ser considerado mais ‘sério’ e quando o quarteto quis se desvincular daquela atração audiovisual para buscar a maior ‘autonomia’ artística, o nível comercial de seus álbuns passou a declinar gradativamente⁵².

Os Monkees saldaram o preço daquele risco artístico; tal como avaliou a faixa dos Byrds, aquele foi “o preço que você pagou por sua riqueza e fama / foi tudo isso um jogo estranho?” (“*the price you paid for your riches and fame / was it all a strange game?*”). Desvincular-se de modo abrupto da televisão numa época em que ela era essencial para o estrelato e fazê-lo sem construir um atrativo musical inovador, como o fizeram os Beatles a partir do álbum *Rubber Soul*, foi uma cartada equivocada num mundo onde um deslize pode colocar tudo a perder.

Desse modo, a citada faixa dos Byrds, ao passo que constrói um lapso de crítica ao modelo da fabricação mecanizada do estrelato, não consegue enxergar além daquilo que tal momento lhe permitiu, ou seja, evidencia uma permanência de elementos da primeira metamorfose da fama no século XX, e no tocante aos modelos cinematográficos, para as produções de fetiche e desejo decorrente da celebritização no Ocidente.

Para finalizar o momento 1966-1969, trago ao debate o fonograma “Fruit Tree”, de autoria do cantor-compositor Nick Drake e lançado no álbum *Five Leaves Left*, do ano de 1969 – sua estreia no mundo da fonografia. Neste caso, a tomada de consciência que é característica do momento em questão é avaliada por alguém que estava longe de obter sucesso comercial, algo, inclusive, que nunca se concretizou na carreira de Drake; talvez

in the late Forties and early Fifties on the revolutionary ‘How High The Moon’. On that record he played all the guitar parts and Mary Ford sang all the vocals. This apparently simple recording technique would change forever the way records were to be made. Previously, artists performed live in the studio”. Les Paul viveu entre 1915 e 2009 e criou o modelo de guitarra Gibson Les Paul, bastante utilizada no *rock* dos anos 1950 e 1960. Cf. BURGESS, Richard James. “What Kind Of Producer Do You Want To Be?”. In: **The Art Of Music Production**. London, LDN, UK; New York, NY, USA: Omnibus Press, 2002, p. 02.

⁵⁰ A faixa foi lançada como *single* em 09 de janeiro de 1967 e também como parte do álbum de estúdio *Younger Than Yesterday*, lançado no sexto dia do mês seguinte.

⁵¹ A série citada foi responsável pelo fato de os dois primeiros álbuns dos Monkees terem sido número 01 nas paradas de sucesso tanto dos EUA quanto do Reino Unido – o álbum de estreia do grupo passou treze semanas no topo da *Billboard* e o segundo repetiu o feito por dezoito semanas. Cf. WHITBURN, Joel. “The Monkees”. In: **The Billboard Book Of Top 40 Albums**. New York, NY, USA: Billboard Books; Watson-Guptill Publications, 1995, p. 213.

⁵² Nos EUA, o terceiro (*Headquarters*) e o quarto (*Pisces, Aquarius, Capricorn & Jones Ltd.*) álbuns ainda chegaram ao primeiro lugar, mas passaram bem menos semanas ali (uma e cinco, respectivamente) e não conseguiram repetir o feito na Europa. A partir do quinto disco, *Head*, de 1968, tiveram que se contentar com a mera 45ª posição entre o público estadunidense e a 24ª entre o britânico.

por isso é que a mensagem transmitida fale sarcasticamente sobre ‘homens de fama’ que ‘nunca conseguem encontrar o próprio caminho’ (“*so men of fame / can never find a way*”) ‘até que o tempo deles se esgote muito antes do dia de suas mortes’ (“*til time has flown / far from their dying day*”).

Drake talvez seja o primeiro cantor-compositor a tratar das questões referentes à fama e à celebração sem ter vivenciado-as efetivamente; os/as artistas citados/as até este momento estavam em plena ascensão ao estrelato ou já eram artistas de calibre e/ou com algum reconhecimento público (Chuck Berry, Elvis Presley, Loretta Lynn, Buck Owens, The Beatles, The Byrds) enquanto o compositor de “Fruit Tree” acabara de ser lançado ao mercado e ainda era visto como uma incógnita com alcance restrito ao Reino Unido⁵³.

Drake consegue, portanto, romper com a tendência que o antecede de personalizar em primeira pessoa o protagonismo lírico sobre a fama e transformá-lo numa leitura que se propõe distante do fenômeno para poder, a partir daí, criticá-lo; nesta visão, o/a célebre pode até atingir o ápice da notoriedade (como foi o caso dos Beatles), mas, na percepção em jogo, “a vida é uma mera memória / que aconteceu há muito tempo / teatro repleto de tristeza / para um show há bastante tempo esquecido” (“*life is but a memory / happened long ago / theatre full of sadness / for a long forgotten show*”). As ilusões de grandeza – vistas no caso do Buffalo Springfield, por exemplo – não é somente recitada, mas também se torna alvo de profunda reflexão existencial e preocupação com o social. A melancolia da interpretação intimista ajuda a dramatizar mais ainda o dilema posto.

A própria época em si também foi um fator determinante para a leitura pessimista de Drake: “foi uma era em que o suicídio e a morte prematura estavam na ordem do dia. Jimi Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison e outros trouxeram certa morbidade para as falas dos músicos na época e parecia haver algo de gloriosamente romântico em unir uma busca pelo nirvana alimentada por narcóticos com o fim da existência física”⁵⁴. Não me parece

⁵³ Estudante de Literatura, Drake foi descoberto por Ashley Hutchings, baixista do Fairport Convention, enquanto tocava em casas noturnas e cafés de Londres; o contato acabou por lhe render um contrato com a Island Records. Até parece, contudo, que o cantor ironizou propositalmente o acaso que lhe remeteu a tal acordo com a gravadora; afinal, se a “fama é uma mera árvore frutífera” (“*fame is but a fruit tree*”) e pode lhe conceder benefícios sociais e financeiros, por outro lado, é “muito doentia” (“*so very unsound*”) e “pode nunca florescer” (“*it can never flourish*”) porque o que a governa é a efemeridade momentânea. Isto ganha um contorno ainda mais importante quando se leva em consideração que o fonograma aqui abordado foi gravado poucos meses após o Maio de 1968, em que anseios coletivos e sociais se sobressaíram ao egoísmo individualista incentivado pelo capitalismo.

⁵⁴ No texto original, “this was an era when suicide and early death were on the agenda. Jimi Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison and others brought a morbidity to the conversations of musicians at the time, and there seemed to be something gloriously romantic about uniting a narcotic-fuelled search for nirvana with the end of physical being”. Cf. DANN, Trevor. “Afterword”. In: **Darker Than The Deepest Sea: the search for Nick Drake**. Cambridge, MA, USA: Da Capo Press, 2006, p. 219.

mera coincidência que a vida do artista tenha sido breve: encontrado morto pela mãe em 25 de novembro de 1974, aos 26 anos, na cama do quarto que ocupava na casa dos pais, Drake teve a breve e romantizada vida do *rockstar* sem ter sido alçado à comercialidade e aos excessos que geralmente envolvem tal celebração.

Nick Drake acabou sendo uma inovação não devidamente aceita – ao menos em termos comerciais –, ao que consta, por sua resistência em tocar ao vivo e pela dificuldade admitida pelo próprio de interação com o público; isto num momento em que ele detinha condições para se tornar mais popular, já que existiam elementos favoráveis a tal em seu estilo e em sua estética. Gradativamente mais aceitos apenas após a sua morte, os álbuns que gravou, entre os anos de 1969-1972, transitavam com maior liberdade entre alguns grupos intelectuais e/ou de artistas interessados em conhecer uma nova promessa dentre os tantos ‘trovadores’ desconhecidos que se lançavam ao mercado naquele período⁵⁵.

Drake acabou sendo, como ele mesmo manifestou em versos, “esquecido enquanto você [o público] está aqui / de vez em quando lembrado / uma ruína mais que atualizada / de um estilo mais que desatualizado” (“*forgotten while you’re here / remembered for a while / a much updated ruin / from a much outdated style*”). Estes semblantes de agonia expressos pelo cantor-compositor no tocante às suas dificuldades para com os trâmites e as artimanhas do universo fonográfico encontram-se devidamente registrados desde o seu primeiro álbum; a partir de tal angústia é que elementos de autoconsciência sobre a fama emergiram e se tornaram fundamentais para quem compôs sobre a questão nos momentos históricos imediatamente posteriores.

Um dos artistas, ainda desconhecido em 1969, que se inspirou em Drake foi Elton John, principalmente em seu autointitulado álbum *Elton John* de 1970. As orquestrações de cordas, os temas introspectivos e autorreflexivos, a estética intimista; elementos que se

⁵⁵ O trabalho introspectivo à base de violão acústico e temas populares já era comum desde os anos 1950 (Joan Baez, por exemplo, tornou-se famosa a partir de 1959 seguindo essa linha), eletrificou-se com The Byrds e Bob Dylan em meados da década de 1960, o que lhe permitiu passar a fazer parte do *mainstream* fonográfico, especialmente entre 1967 e 1971, momento em que artistas e bandas vistos como ‘trovadores’ deram nova roupagem ao chamado *folk rock* – nomes tais como Donovan, Lovin’ Spoonful, The Mamas And The Papas, The Youngbloods, Cat Stevens, Leonard Cohen, James Taylor, Joni Mitchell, Carole King e Jefferson Airplane dão dimensão da pluralidade de conjuntos e violonistas que o exploraram. Já o *folk rock*, em si, é “um gênero construído em torno das estruturas da canção folk e dos temas atuais, adaptando instrumentos e técnicas associadas aos estilos folk, embora empregasse instrumentos com amplificação elétrica e algumas práticas do **rock**. O folk rock também sofreu influências do **country rock** e do **rock psicodélico** (o Grateful Dead dos primeiros tempos, Jefferson Airplane e Country Joe and the Fish). Indiscutivelmente, esse novo gênero recebeu mais atenção devido à famosa apresentação de Bob Dylan – metade acústica, metade eletrificada, no Newport Festival, em 1965, e sua posterior turnê ‘elétrica’. Essas inovações não foram bem recebidas pelos puristas do folk, como demonstrou a apresentação de Dylan”. Cf. SHUKER, Roy. “Cultura Folk, Música Folk, Folk Rock”. In: **Vocabulário de Música Pop**. São Paulo: Hedra, 1999, pp. 85-86 (grifos do autor).

fazem marcantes tanto na carreira de Drake como um todo quanto naquele segundo disco do pianista de Pinner. O que, então, fez com que o primeiro se mantivesse praticamente um desconhecido e o segundo fosse alçado à fama ainda naquele ano de 1970? Enquanto um chamou a atenção pelas apresentações ao vivo repletas de peripécias ao piano (chutes na banqueta, roupas coloridas, tocando deitado ou com outras partes do corpo que não os dedos – cotovelos, punhos e pés), o outro sequer conseguia dirigir o olhar à platéia, nem mesmo nos intervalos entre uma canção e outra; enquanto um aceitou viajar aos Estados Unidos para tocar no *Troubadour Club* (ou o ‘Clube Trovador’) de Los Angeles, por uma imposição de sua gravadora (a Dick James Music), o outro encontrava certos empecilhos para se apresentar em seu próprio país e, enquanto vivo, só teve alguma visibilidade ali⁵⁶.

O fato de Elton John ter regravado quatro faixas de Drake, e de hoje estas serem itens raros de coleção, é uma demonstração da existência de uma fama póstuma do cantor-compositor de “Fruit Tree”, haja vista o interesse do pianista em recuperar e republicar aquelas interpretações *covers* – outro fator é que Drake hoje é considerado um relevante nome da música britânica intimista e alternativa. De todo modo, as frustrações do autor de “Saturday Sun” contribuíram, em primeiro lugar, para direcionar leituras posteriores sobre o fenômeno da fama no mundo criativo do *pop/rock* e, em segundo, para entender o trágico destino de sua existência, ceifada por uma overdose de Tryptizol, medicamento antidepressivo tricíclico que possui propriedades calmantes e soníferas. São comuns os relatos de que ele lutava contra a depressão causada, dentre outros fatores, por sua falta de sucesso comercial no mercado fonográfico⁵⁷.

O caso Drake permite que pensemos como, a partir de então, o/a artista passa a ter não apenas noção do quão a fama afeta sua trajetória, o que já podia ser claramente visto

⁵⁶ Não foi apenas na ordem da influência sobre aquilo que Elton John produziu que Drake foi relevante para a carreira do pianista; este chegou a regravar quatro composições do álbum *Five Leaves Left* (“Time Has Told Me”, “Way To Blue”, “Day Is Done” e “Saturday Sun”) que serviram como *versões demo* para Joe Boyd, o produtor daquele primeiro disco de Drake, tentar compor um álbum de ‘estrelas emergentes’ para “encorajar outros artistas a gravar as canções delas”. A tentativa, apesar de ‘frutífera’, não obteve resultado esperado e acabou sendo engavetada; muito tempo depois, em 1994, as gravações foram publicadas pela primeira vez num álbum não oficial lançado pela Totonka Records a partir de uma cópia sobrevivente dentre as únicas cem (100) prensadas em 1969. Quatro anos depois, ganhariam nova publicação não autorizada, agora pela Dolphin Records, até que nos idos de 2017 aquelas versões foram publicadas pelo canal oficial do pianista na plataforma de compartilhamentos de vídeos YouTube, remasterizadas e tendo as falhas de gravação encontradas nos discos de 1994 e 1998 sido retiradas. Por fim, o álbum não oficial de 1994 foi intitulado *Elton John 1968: Nick Drake Sessions*; o de 1998 recebeu o título *Prologue* (neste ano teve sua comercialização restrita ao Japão) e foi disponibilizado mundialmente a partir de 2001. No texto original, “to encourage other artists to record their songs”. Cf. BERNARDIN, Claude & STANTON, Tom. “Saturday Sun”. In: **Rocket Man**. London, LDN, UK; Westport, CT, USA: Praeger Publishers, 1996, p. 90.

⁵⁷ “Muitos conhecidos do passado falaram sobre sua depressão e a frustração de ser um compositor e um musicista não reconhecido”. Original: “many past associates have spoken of his depression and frustration as an unrecognized musician and composer”. Cf. *Ibidem*, pp. 90-91.

desde o momento 1961-1965, mas também como passa a representar o desejo pelo alcance do estrelato no sentido determiná-lo como algo, de certo modo, tortuoso. De solução para problemas sociais (1958-1960) a horizonte de expectativa para celebração (1961-1965) até a tomada de consciência crítica do tema (1966-1969) houve um afluxo no sentido de consolidar (e até de romantizar) a experiência social do *rockstar*. Isto se potencializa no momento a seguir, entre 1970-1971, quando tudo o que é relativo à questão foi percebido, em função do crescimento vertiginoso do mercado, como fruto de uma trajetória ‘árdua’ ou ‘difícil’ para os/as postulantes à celebração.

1.4 Quarto Momento (1970-1971): sobre a ‘adversidade’ do estrelato no rock

Neste quarto momento, o foco recai sobre representações das ‘adversidades’ que a busca pelo estrelato no *rock* pode ocasionar. E isto tem muito a ver com certa inflação do mercado musical – sobretudo o estadunidense – no que se refere à quantidade de bandas e artistas que passaram a ter oportunidades de contratos com gravadoras após os sucessos comerciais de grupos como Byrds, Kinks, Moody Blues, Animals, Rolling Stones, Beach Boys e, sobretudo, dos Beatles. Este momento, inclusive, é marcado por constantes sinais de tentativa (nem sempre bem sucedida) de encontrar alguém que conseguisse notoriedade e despertasse interesse de celebração na mesma intensidade que os quatro de Liverpool.

Praticamente todas as gravadoras traçavam suas metas para alcançar este objetivo e estipulavam parâmetros para tal; e não foi diferente com a Mercury Records, adquirida pela Philips em 1969, quando contratou David Bowie da Deram (afiliada à Decca) no ano de 1968 e menos ainda com a Dick James Music quando o fez com Reg Dwight (posterior Elton John) em 1967. Neste caso em particular é que tal cobrança por um ‘novo Beatles’ foi mais acirrada e persuasiva, já que seu proprietário também era um dos fundadores da Northern Songs Ltd., criada em 1963 junto a Brian Epstein com o intuito de divulgar as primeiras faixas da banda e gerenciar a carreira do quarteto. Dick James desejava, a todo custo, repetir o feito e encontrar uma nova fonte para o aumento vertiginoso de sua conta bancária. Com a separação do grupo de Liverpool, em 10 de abril de 1970, ele apostou as próprias fichas nas carreiras de alguns artistas jovens e promissores⁵⁸.

⁵⁸ RAH Band, Danny Kirwan (do Fleetwood Mac), Argosy e Elton John foram as principais apostas da Dick James Music entre 1969-1970. A Universal iria distribuí-los nos EUA e teve maior interesse pelo Argosy. “Stephen James disse a [Lenny] Hodes [o representante da DJM naquele país] que a Universal só poderia

E essa necessidade mercadológica como um todo passa a ser percebida na própria produção artística dos envolvidos. No intervalo dos dois anos em pauta foram identificadas oito faixas que tratam diretamente sobre celebração e fama, das quais, por se tratar de um momento em que David Bowie e Elton John estão presentes, três são analisadas:

Ano	Faixa	Artista	Composição
1970	“Chords Of Fame”	Phil Ochs	Phil Ochs
1970	“The Prettiest Star”	David Bowie	David Bowie
1971	“Holiday Inn”	Elton John	Elton John & Bernie Taupin

As cinco abaixo são citadas como relevantes para o período 1970-1971, mas não são analisadas. Fica o registro de que é neste momento que surge o primeiro fonograma a conter o termo ‘celebridade’ no título, qual seja, “Celebrity Ball” da banda Plastic Penny. Não o escolhi para análise por ser a banda a menos conhecida dentre os citados.

Ano	Faixa	Artista	Composição
1970	“Celebrity Ball”	Plastic Penny	Alan Gordon & Gary Bonner
1970	“It Ain’t Easy”	Ron Davies	Ron Davies
1970	“Stage Fright”	The Band	Robbie Robertson
1971	“Goin’ Down To Mexico”	ZZ Top	Billy Gibbons, Dusty Hill & Bill Ham
1971	“Shooting Star”	Coven	Jinx Dawson & Chris Neilsen

Diante da apresentação dos fonogramas acima, faz-se necessário pontuar algumas questões, quais sejam: a) não fossem pelas bandas citadas (Plastic Penny, The Band, ZZ Top e Coven) todos aqueles que interpretam as faixas selecionadas são também os seus compositores, o que indica a grande relevância já citada da figura do cantor-compositor na indústria fonográfica de então – e sua emergência na transição da década de 1960 para a seguinte (tal como dito no momento anterior sobre os ‘trovadores’, houve uma ascensão desses sujeitos sociais ao *mainstream* justamente entre 1965-1971) –, e mesmo no caso das bandas, os autores das faixas são seus membros, o que reforça esta questão.

b) Esta é a primeira vez em que os dois artistas foco deste trabalho emergem nos seis “momentos de manifestação artístico-musical” sobre fama e celebridade discutidos neste capítulo, o que demonstra como ambos estiveram na dianteira das transformações culturais da passagem dos anos sessenta para os setenta aqui estudados e que são motivo

ficar com o Argosy se também ficasse com Elton. No final das contas, a Universal assinou com o Argosy por US\$ 10 mil e não pagou nada a Elton. O Argosy não foi a lugar nenhum. Já Elton John, por outro lado, estava prestes a se tornar um superastro global”. Cf. BUCLEY, David. “It’s A Little Bit Funny”. In: **Elton John**: a biografia. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2011, p. 89.

para a segunda metamorfose do fenômeno no século XX; c) apesar de a composição de Ron Davies ser talvez a mais importante do biênio por, dentre outras coisas, emprestar seu título à própria definição demarcada para o período (se trata de poetizações que versam sobre uma trajetória ‘difícil’ ao estrelato, a inspiração vem da expressão ‘não é fácil’ que é dada àquele fonograma), ela será analisada no terceiro capítulo pelo fato de Bowie ter lançado uma versão *cover* no álbum *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars*.

Já a faixa de Phil Ochs, lançada no *Greatest Hits*, sétimo e último álbum de estúdio da carreira de seu autor e intérprete, é parte de um LP que avalia a experiência artística de Elvis Presley, valendo-se da situação para homenageá-lo e, ao mesmo tempo, satirizar o sistema do estrelato que colocou o “rei do *rock*” em seu status social e cultural ao passo que torna tão difícil a outrem semelhante ascensão. Além de afirmar em versos que “vão roubar de você sua inocência / vão lhe pôr à venda / quanto mais você for ao encontro do sucesso / mais você vai falhar” (“*they’ll rob you of your innocence / they will put you up for sale / the more that you will find success / the more that you will fail*”), Ochs trata com desdém da maquinaria da produção da singularidade através dos meios midiáticos, e em particular da indústria fonográfica, ao contrapor seu próprio disco a outro de Presley.

No caso, solicitou-se que fosse impressa na contracapa de *Greatest Hits* a seguinte frase: “50 Phil Ochs Fans Can’t Be Wrong” (ou os “50 fãs de Phil Ochs não podem estar errados”); a inserção refere-se a um contraponto ao título da coletânea *50,000,000 Elvis Fans Can’t Be Wrong: Elvis’ Gold Records, Volume 2*, de 1959, com clara ironia ao fato de alguns terem tanto espaço no mercado e na imprensa e outros, como o próprio Ochs, tão pouco. Inclusive a foto e a imagem de capa daquele álbum *country* foram elaboradas para parodiar estilo e roupas vistos na coletânea do roqueiro de Tupelo. Assim, o cantor compositor de “Chords Of Fame” foi vestido com um terno de lamê dourado no intuito de completar a alegoria crítica ao colega de profissão mais famoso – o alfaiate de Presley, Nudie Cohn, foi contratado para fazer o trabalho parecer mais verossímil. Até o título do álbum (“maiores hits”) refere-se àquela coletânea de modo satírico, já que neste constam apenas fonogramas que eram inéditos em fevereiro de 1970. Não havia, portanto, nenhuma reunião de *hits* que justificasse esse título, o que reforça o tom crítico e irônico da obra⁵⁹.

⁵⁹ A própria trajetória de vida de Phil Ochs reforça essa interpretação, já que ele foi um cantor-compositor que transitou entre o *folk* e o *country* com alguma maestria e fez isso com temas sociais e de protesto à lá Bob Dylan; no entanto, enquanto este ampliou os horizontes musicais de sua obra, aquele persistiu e abraçou cada vez mais vividamente a linha criativa crítica e engajada da música estadunidense, o que manteve sua circularidade social restrita às pessoas que admiravam canções de protesto, aos círculos universitários e a

Em “Chords Of Fame”, Ochs clama que “Deus ajude o trovador que tenta se tornar uma estrela” (“*God help the troubadour who tries to be a star*”) não apenas porque vê que sua forma de composição não o fará alcançar a celebridade – e isto foi tão autoconsciente que o álbum em questão foi programado para ser o último de sua carreira, apesar de ter ele só 30 anos à época⁶⁰ –, mas também porque entende que a categoria de cantor-compositor havia emergido como uma das que eram mais rentáveis e geravam mais lucros tanto para a indústria fonográfica e suas corporações quanto para agentes das gravadoras.

“Então toque os acordes do amor, meu amigo, toque os acordes da dor / se você quiser manter viva sua canção / não, não, não, não toque os acordes da fama”⁶¹. Há aqui um claro recado de alinhamento ao pensamento contracultural potencializado pelo Maio de 1968: primeiro porque se busca destacar sugestão pela alteridade aos padrões socialmente estabelecidos – os acordes do amor e da dor, altruístas ou comunitários, são, para tal ‘eu lírico’ de Ochs, mais valiosos do que os do desejo de notoriedade através da modalidade burguesa capitalista de mercado competitivo e individualista; este caráter de negação do esquema maquinário e dos valores que ele gera e agrega, de um modo paradoxal, também precisa ser vendido como uma mercadoria para alcançar os alvos da mensagem que quer disseminar: precisa ser produto.

De todo modo, o cantor-compositor esteve à margem do interior da estrutura que sustenta a indústria fonográfica e criou, como tantos outros na mesma perspectiva, “laços de cumplicidade crítica entre criador e consumidor”⁶². Na mediação desses ‘laços’ há as intervenções, habitualmente exploratórias, dessa usina que transforma as artes em lucro e em mercadoria. Ochs não apenas compreendeu este procedimento como percebeu que ele se alimenta da produção de notoriedades pelas indústrias do entretenimento: “mas tudo isso se desvanece tão rapidamente como um dia ensolarado de verão” (“*but it all fades so quickly like a sunny summer day*”), isto mesmo quando os “repórteres te fazem perguntas

fãs de folk. No *Greatest Hits* que não é coletânea, por exemplo, há a faixa “Tem Cents A Coup”, que possui versos proclamadamente contrários à Guerra do Vietnã e satíricos às personagens políticas de Richard Nixon e Spiro Agnew, presidente e vice-presidente dos EUA à época do lançamento do álbum.

⁶⁰ Basta perceber tanto o fato de o *Greatest Hits* ter sido, realmente, seu último álbum de estúdio quanto o indício dado por seu disco antecessor, de 1969, que se intitulou *Rehearsals For Retirement* (que significa literalmente ‘ensaios para a aposentadoria’). Apesar de ter obtido bem mais que meros ‘50 fãs’, Ochs não era um exímio aglomerador de multidões e sabia disso. Seus pensamentos mais enfáticos sobre o assunto se encontram no fonograma aludido e dão uma noção do que era viver no limiar entre uma notoriedade de alcance limitado e a celebridade para as massas, algo que era cada vez mais comum no meio fonográfico e artístico-musical.

⁶¹ Na letra, “*so play the chords of love, my friend, play the chords of pain / if you want to keep your song / don’t, don’t, don’t, don’t play the chords of fame*”.

⁶² MEDEIROS, Paulo Tarso Cabral de. “A Contracultura em Canções de Caetano Veloso e Gilberto Gil”. In: **Mutações do Sensível**: rock, rebeldia e MPB pós-68. João Pessoa: Manufatura, 2004, p. 49.

e depreciam o que você profere” (“*reporters ask you questions, they write down what you say*”). A autoconsciência aqui é equivalente ao reconhecimento da dificuldade que deve ser um cotidiano que é submetido ao quase incessante olhar, público e espetacularizado, de outrem. Tudo simbolizado, na melodia, pelo *country* que tanto representa os EUA. Passemos agora à segunda faixa do momento 1970-1971; trata-se de “The Prettiest Star”, composta e interpretada por David Bowie e lançada em duas versões: a primeira foi realizada como *single* em 06 de março de 1970; a segunda é uma regravação do próprio Bowie para o álbum *Aladdin Sane*, vinda a público três anos depois. As diferenças entre ambas são pequenas e referem-se mais ao andamento musical do que ao tema em si; não só todo o conjunto de musicistas de estúdio foi alterado de uma versão para a outra como o pulso do ritmo foi acelerado e a instrumentalização tornou-se mais eletrificada, algo que beneficiou a guitarra na versão de 1973.

Sendo assim, parece que o guitarrista da primeira versão (Marc Bolan do T. Rex) é ‘menos virtuoso’ do que Mick Ronson, o da segunda, quando ambas são comparadas; na verdade, o que mudou foi o destaque dado ao instrumento – tímido naquela gravação inicial e mais extravagante, destacado e audível na versão de Ronson; ainda que o *riff* de guitarra se mostre um foco sonoro da faixa – em ambas as versões – os arranjos de Tony Visconti e o órgão elétrico (*Hammond Organ*) tocado por Derek Austin acabam desviando a escuta para esse foco, muito por conta da desproporcionalidade dos arranjos na versão original, algo que se encontra mais bem harmonizado na segunda⁶³.

A participação de Bolan naquela primeira versão, por sua vez, é de uma “agudeza que arranhava em contanto com a voz [bem suave de Bowie] e a seção rítmica. A natureza letárgica desta última tampouco ajudava”⁶⁴. É certo que as intenções de cada momento ajudam a explicar as diferenças musicais entre elas; na de 1970, Bowie compôs para sua então noiva Angela Barnett, dedicando-a como um pedido de casamento pelo telefone⁶⁵.

⁶³ “The Prettiest Star” versão **1970**: David Bowie (vocais e violão 12 cordas), Marc Bolan (guitarra), Tony Visconti (contrabaixo, arranjos e produção), John Cambridge (bateria), Derek Austin (órgão elétrico). “The Prettiest Star” versão **1973**: David Bowie (vocais e violão 12 cordas), Mick Ronson (guitarra e *back vocals*), Trevor Bolder (contrabaixo), Woody Woodmansey (bateria), David Sanborn (saxofone tenor), Mike Garson (piano), Warren Peace (*back vocals* e sons de palmas) e Ken Scott (produção, dividida com o próprio Bowie).

⁶⁴ DOGGETT, Peter. “As Canções de David Bowie: 1969-1980”. In: **O Homem que Vendeu o Mundo**: David Bowie e os anos 70. Curitiba: Nossa Cultura, 2014, p. 98.

⁶⁵ Pelo fato de ela ter nascido no Chipre, acredita-se que o noivo compositor tenha tentado fazer com que a melodia da faixa se aproximasse o máximo possível – ao menos fizesse lembrar – do *hasapiko varia*, um estilo de música e dança folclórica grega medieval originária da Constantinopla bizantina, como tentativa de homenageá-la em razão de seus laços culturais. Como admitiu a própria Angela Bowie, no ano de 1993 (ela adotou o sobrenome artístico do primeiro marido logo após o casamento), “ele tocou para mim a sua [então] nova canção, ‘The Prettiest Star’, e me disse que ela foi escrita para mim. E então ele me pediu para

Na releitura de 1973, com Bowie muito famoso e não mais na pretensão de conquistar a noiva, a interpretação musical foi toda voltada ao exagero da guitarra e ao uso excessivo de *back vocals* numa clara adaptação daquela composição às tendências musicais em voga com o *glam/glitter rock*, já que se tratava de um dos anos de auge desse estilo⁶⁶.

Além de os arranjos terem adquirido, na versão de 1973, uma cadência bem mais acelerada que na original, o solo de guitarra ficou maior quatro segundos e foi executado como uma extensão integrada ao *riff* base e não como algo paralelo, o que ocorre naquele primeiro caso⁶⁷. Quanto à interpretação vocal da versão mais recente, ouve-se um “estilo *doo-wop* e um piano com toques *country* [que] emprestavam à canção ares do final dos anos 60, [enquanto] o bojo da composição apresentava um quarteto de vozes masculinas que invocavam o mundo de Eduardo VII, como se toda a performance constituísse uma demonstração da natureza flexível do tempo”⁶⁸. A releitura vocal a partir do *doo-wop*, no entanto, não era uma inovação nem do *glam/glitter*, nem de Bowie: já era utilizada desde a década de 1950 e adentrou a Invasão Britânica da seguinte; também o *pop* barroco e a *surf music* de bandas como os Beach Boys ou mesmo a *soul music* se fizeram valer desta característica vocálica. De todo modo, tal gênero merece “maior reconhecimento por sua contribuição ao desenvolvimento do **rock** durante os anos de 1950 (...) [e que] apresentou

casar com ele, e eu aceitei”. No texto original, “he played me his new song, ‘The Prettiest Star’, and told me it was written for me. And then he asked me to marry him, and I accepted”. Angela Barnett passava o Natal com a família dela no Chipre enquanto David Bowie estava na Inglaterra, na ocasião. Cf. BOWIE, Angela & CARR, Patrick. “Jimi, George, And The Godfather Of Soul”. In: **Backstage Passes: life on the wild side with David Bowie**. New York, NY, USA: G. P. Putman’s Sons, 1993, p. 70.

⁶⁶ Naquela versão posterior, Mick Ronson dobrou a guitarra-base, utilizando de recurso semelhante ao que se ouve em “Act Naturally” dos Beatles (*double-tracked*), o que dá a sensação de se ouvir uma frequência mais alta em comparação ao original. Mick Ronson “adicionou uma guitarra secundária, áspera e distorcida, que começa a tocar ao final da introdução. Isto deu à versão do *Aladdin Sane* mais vigor do que a versão single, na qual a guitarra principal de Bolan foi apoiada unicamente pelo violão 12 cordas não muito bem tocado por Bowie”. No original, “Ronson tracked a scratchy, distorted secondary guitar, beginning at the end of the intro. This gave the *Aladdin Sane* take more grit than the single, where Bolan’s lead guitar was supported only by Bowie’s strummed 12-string acoustic”. Cf. O’LEARY, Chris. “The Man On The Stair, 1970 (The Man Who Sold The World)”. In: **Rebel Rebel: all the songs of David Bowie from ’64 to ’76**. Winchester, HAM, UK; Washington, D.C., USA: Zero Books, 2015, p. 135.

⁶⁷ No caso da versão do *Aladdin Sane*, em específico, é possível perceber certa justaposição entre o *riff* base de guitarra e outro de fundo, mais distorcido. Sua presença tinha por objetivo cativar um público mais jovem conquistado após o sucesso comercial de *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars*. A mudança faz sentido se pensarmos que a versão de 1970 não conseguiu vender nem mil cópias do *single* enquanto a outra foi inserida num álbum que teve milhões de exemplares vendidos no mundo. Cf. PEGG, Nicholas. “The Albums”. In: **The Complete David Bowie**. London, LDN, UK: Titan Books, 2011, p. 391.

⁶⁸ É interessante como tal adição vocal dá toda uma demonstração da releitura que o *glam/glitter rock* fez do *doo-wop*, no sentido de recorrer à utilização de *back vocals* harmoniosos e suaves, imitando, por vezes, os sons de instrumentos musicais e repetindo onomatopeias; este detalhe indica que a versão de 1973 se adequou à tendência *glam*, já que a de 1970 não possui um quarteto de vozes e as vozes de fundo que nela existem são repetições do canto do próprio Bowie. Cf. DOGGETT, Peter. “As Canções de David Bowie: 1969-1980”. In: **O Homem que Vendeu o Mundo: David Bowie e os anos 70**. Curitiba: Nossa Cultura, 2014, p. 229.

um renascimento breve e nostálgico graças à popularidade alcançada por grupos como o Manhattan Transfer e o Sha-Na-Na”⁶⁹ na década de 1970.

Quanto às diferenças existentes entre as letras das duas versões há pouca alteração entre ambas, aparentando muito mais, naquela faixa do *Aladdin Sane*, uma tentativa de adequação à releitura musical empreendida por Mick Ronson do que mesmo uma efetiva mudança previamente planejada. Há uma troca sutil no segundo verso do primeiro refrão e uma mais enfática no segundo verso do segundo refrão: o termo “*dark*” (“escuridão”) é substituído por “*past*” (“passado”) num dos casos e o verso “*you will rise too high and take us all away*” (“você vai ascender bem alto e nos levar todos com você”) é modificado para “*you and I will rise up all the way*” (“você e eu vamos ascender ao alto até o fim”) no outro. Como analisar a presença do fenômeno da fama é o principal objetivo aqui em voga, vejamos a letra de “The Prettiest Star” em 1970 (e as alterações de 1973 em parênteses):

Cold fire, you've got everything but cold fire / You will be my rest and peace child
Entediante, você é qualquer coisa menos entediante / Você vai ser a pequena que me traz paz e descanso
I moved up to take a place near you / So tired, it's the sky that makes you feel tried
Eu subi para conseguir um lugar próximo a você / Tão cansada, é o céu que lhe faz se sentir cansada
It's a trick to make you see wide / It can all but break your heart in pieces
É um truque para fazer você ver melhor / Isso pode fazer de tudo menos despedaçar seu coração

Staying back in your memory / Are the movies in the dark (past)
Ficando lá para trás em sua memória / Estão os filmes na escuridão (no passado)
How you moved is all it takes / To sing a song of when I loved / The Prettiest Star
Como você mudou é tudo o que importa / Cantar uma canção de quando eu amei / A Estrela Mais Bela

One day though it might as well be someday
Um dia embora possa muito bem ser algum dia
You will rise too high and take us all away (You and I will rise up all the way)
Você vai ascender bem alto e nos levar todos com você (Você e eu vamos ascender ao alto até o fim)
All because of what you are / The Prettiest Star
Tudo em função do que você é / A Estrela Mais Bela.

É importante focar um pouco mais na versão original porque o debate se debruça sobre o momento 1970-1971 e porque a dedicatória e o pedido de casamento, mesmo que pareçam elementos biográficos meramente informativos, desempenham papel crucial na escolha de Bowie de criar uma metáfora que equivalha o amor romântico às aspirações à fama: é que tanto o cantor-compositor quanto sua então noiva, ambos no início da carreira, viam na escalada ao sucesso um determinante para suas trajetórias naquele momento⁷⁰.

⁶⁹ Foi justamente esta nostalgia que influenciou artistas como Bowie a reformularem a noção de harmonia fechada a quatro vozes e baladas que privilegiavam temas sentimentais, algo muito frequente na década de 1970. A coisa era tão comum que até artistas considerados mais hard rock como Led Zeppelin, ZZ Top e Frank Zappa utilizaram o recurso. Cf. SHUKER, Roy. “Doo-Wop”. In: **Vocabulário de Música Pop**. São Paulo: Hedra, 1999, p. 102.

Os detalhes demonstram o direcionamento que suas trajetórias objetivavam tomar e a busca por notoriedade e influência no mundo criativo londrino dos ‘*Swinging Sixties*’ de então através de tentativas várias. Esta questão é central no relacionamento dos dois. Tal meta em comum torna-se motivo para que David considere Angela “qualquer coisa menos entediante”, ‘a pequena que o trará paz e descanso’ e, obviamente, “a estrela mais bela”. É que as circunstâncias em que eles se conheceram envolvem o interesse pela figura de Calvin Mark Lee, Doutor em Filosofia e executivo da Mercury Records: só daí é que ambos puderam despertar uma paixão mútua, ainda que esta tivesse sido nutrida a partir do compartilhamento sexual com Lee; o que ‘ficou lá para trás em sua memória’ foi o fato de eles terem construído o relacionamento a partir dos desdobramentos desta oportunidade mútua de crescimento profissional⁷¹.

E é no segundo refrão da faixa que o desejo pelo sucesso fica mais evidente: “um dia embora possa muito bem ser algum dia / você vai ascender bem alto e nos levar todos com você / tudo em função do que você é / a estrela mais bela”. A romantização da fama aqui dialoga muito bem com a vontade amorosa vantajosa para ambos e impulsionada por Calvin Lee: afinal, foi ele quem articulou as situações que pudessem colocar os dois em contato⁷² após Bowie ter terminado seu relacionamento com Hermione Farthingale – com quem dividia o trio conhecido pelo nome Feathers ao lado do guitarrista John Hutchinson.

⁷⁰ As experimentações artísticas de ambos comprovam isso: as vivências de Bowie com a mímica e com a pantomima num curso ministrado por Lindsey Kemp em 1967; sua aparição na peça *Pierrot In Turquoise* em dezembro daquele mesmo ano; a participação no curta metragem *The Image* (exibido em salas de cinema alternativas de Londres entre 1967 e 1968); ou ainda a proposta de criação, em 1969, em parceria com a Angela, do *Arts Lab*, centro de vivência cultural em Beckenham, na Inglaterra, que seguiria os moldes da *Factory* de Andy Warhol – seria a reprodução das oportunidades criativas desenvolvidas por esta ‘fábrica’ estadunidense entre o público inglês. Ela, por outro lado, procurava se tornar notável no mundo do teatro ao estudar artes no Connecticut College For Women (local de onde foi expulsa por ter tido um envolvimento amoroso com outra aluna); ainda cursou *marketing* no Kingston Polytechnic College. Cf. GIL, Marisa Adán. “David Bowie: perfil biográfico”. In: ABRAMO, Bia (org.). **David Bowie**. São Paulo: Martin Claret, 1991, p. 33; BOWIE, Angela & CARR, Patrick. “Evolution Of An Ice Man”. In: **Backstage Passes: life on the wild side with David Bowie**. New York, NY, USA: G. P. Putman’s Sons, 1993, p. 48.

⁷¹ Nas palavras de Angela Bowie, além de ela mesma já ter tido experiências sexuais com o executivo por conveniência, o próprio David Bowie era do interesse do filósofo e “intermediário cultural”; “o Calvin já tinha se envolvido com David Bowie em um sentido sexual, mas ele o queria mais: ele o queria em um aspecto comercial também. Ele o queria para assinar com a Mercury Records”. Assim foi que o cantor-compositor pôde ‘cantar uma canção de quando amou a estrela mais bela’. Relacionamento marcado pelo proveito daqueles encontros, a paixão de ambos traz pela via amorosa, um exemplo dos percalços relativos à busca pela fama: a necessidade do agrado conveniente de outrem. No texto original, “Calvin had already had David Bowie in a sexual sense, but he wanted more: he wanted him in a business sense too. He wanted to sign him to Mercury Records”. Cf. BOWIE, Angela & CARR, Patrick. “Swinging London”. In: **Backstage Passes: life on the wild side with David Bowie**. New York, NY, USA: G. P. Putman’s Sons, 1993, p. 22.

⁷² Tentando efetuar o estímulo ao despertar de qualquer paixão que dali pudesse florescer, “Calvin passaria a pensar como pôr David e eu [Angela] juntos, estreitando o círculo que ele estava construindo. Ele começou a me deixar louca, constantemente me falando sobre David e o quanto ele era bonito e fascinante”. Não que se negue aqui a existência de sentimento ‘genuíno’ entre ambos, mas este, tendo existido, tornou-se possível

O desejo mútuo do casal pela fama, unido pelo interesse em comum, revelou-se, igualmente, o Calcanhar de Aquiles para uma estabilidade naquele matrimônio: “quando Bowie alcançou o sucesso e a consagração que ele e Angela sempre desejaram, começaram a aparecer problemas no casamento. (...), apesar do autoproclamado relacionamento aberto – o que Angela mais tarde descreveria como o ‘casamento de conveniência’ –, os ciúmes começaram a mostrar suas garras”⁷³. A união dos dois seguia as propostas do casamento aberto que se tornaram bastante usuais após o Maio de 1968 e as ideias contraculturais e que obtiveram amplo alcance social, ao menos nos Estados Unidos, com o lançamento do livro *Open Marriage: a new life style for couples*, de autoria de Nena e George O’Neill.

Lançada em 1972, a obra não apenas ajudou a disseminar no imaginário coletivo⁷⁴ a noção vigente de ‘casamento aberto’ como uma escolha pela liberdade sexual para além dos dois que compõem a relação – o que fez o termo passar a ser entendido como sinônimo de sexualidade não monogâmica, especialmente no sentido ‘igualitário’ do termo, em que a mulher também poderia se relacionar em envolvimento extraconjugais. O conceito não parece ter sido muito bem entendido pelo casal Bowie, algo que resultou em uma decisão, durante a turnê estadunidense do *Aladdin Sane*, que proibiu Angela de acompanhar seu

apenas a partir da intervenção do executivo e do interesse de ambos pelo sucesso. É disso, em linhas gerais, que trata “The Prettiest Star”! O amor, no fim das contas, “é um truque para fazer você ver melhor” certos objetivos em comum e para convencer a dupla envolvida a lidar sem pudores com o fetiche pela celebridade. No original, “Calvin would start thinking about putting David and me together, tightening the circle he was making. He started working my nerves, constantly talking about David and reminding me how handsome and fascinating he was”. Cf. *Ibidem*, p. 24.

⁷³ HEATLEY, Michael & HOPKINSON, Frank. “The Prettiest Star”. In: **Músicas & Musas**: a verdadeira história por trás de 50 clássicos do pop. Belo Horizonte: Editora Gutenberg, 2011, p. 93.

⁷⁴ “Em 1967 nós começamos a explorar o casamento contemporâneo, as inovações e os novos estilos de vida que as pessoas estavam criando para as configurações urbanas e suburbanas de classe média. Nós conversamos com pessoas vivendo juntas numa variedade de disposições desde o não-casamento até o casamento em grupo. À medida que nossa pesquisa progredia, descobrimos que as pessoas estavam em busca de alternativas não apenas porque elas estavam insatisfeitas com o casamento tradicional mas também porque elas precisavam de oportunidades para se desenvolverem. Começamos a sintetizar e delinear essas qualidades e condições que pareciam mais necessárias ao crescimento para homens e mulheres que vivem juntos no mundo de hoje em dia [1972]. Ao escrever um esboço preliminar sobre o assunto em 1968, definimos esse tipo de relacionamento como *casamento aberto*”. No texto original, “in 1967 we began to explore contemporary marriage and the innovations and new life styles people were creating in urban and suburban middle-class settings. We talked to people living together in a variety of arrangements from non-marriage through group marriage. As our research progressed we found that people were seeking alternatives not only because they were dissatisfied with traditional marriage but because they needed room to grow. We began to synthesize and delineate those qualities and conditions that seemed most necessary for growth for a man and woman living together in today’s world. In writing a preliminary draft on the subject in 1968, we defined such a relationship as *open marriage*”. Cf. O’NEILL, George & O’NEILL, Nena. “Preface And Acknowledgements”. In: **Open Marriage**: a new life style for couples. New York, NY, USA: Avon Books, 1972, p. 09. A proposta também colocou no debate público um tema até então considerado tabu: o livro foi traduzido para 14 línguas, passou cerca de 40 semanas na lista de mais vendidos do *New York Times* e teve mais de 35 milhões de cópias comercializadas, o que quer dizer que havia uma demanda por tal assunto, algo que se necessitava debater. Cf. FOX, Margalit. “Nena O’Neill, 82, An Author Of ‘Open Marriage’, Is Dead”. **The New York Times**. Edição de 26 de março de 2006.

marido nas viagens a trabalho com justificativa de que ela tinha “mau comportamento”⁷⁵. Fica a impressão de que quando do lançamento da segunda versão de “The Prettiest Star”, com a fama estabelecida como realidade em seu dia a dia, Bowie já não achava a esposa mais tão ‘bela’ assim quanto em 1970.

Antes de passar à última faixa do momento 1970-1971, gostaria de mencionar que, além dos fonogramas escolhidos para compreender o tema nesse biênio, seria claramente possível utilizar a trilha sonora do musical *Jesus Christ Superstar* como porta de entrada ao debate sobre a percepção da ‘adversidade’ na trajetória rumo ao estrelato. Lançada em setembro de 1970 (antes do filme) e contando com composições de Andrew Lloyd Weber e Tim Rice, a trilha permite que se realize uma leitura metafórica do fenômeno da fama e de celebridade através da figura messiânica de Jesus Cristo⁷⁶.

Chega a hora de pensarmos sobre “Holiday Inn”, de Elton John e Bernie Taupin. Lançada em 05 de novembro de 1971, no álbum *Madman Across The Water*, ela pode se notabilizar no debate aqui feito por ser uma descrição sarcástica do mundo do *rock ‘n’ roll* na estrada, ou seja, é constatação poética de um cotidiano de constantes viagens e turnês que o mercado fonográfico passou a exigir dos/as artistas que objetivavam algum sucesso. A perspectiva, neste sentido, é toda tida a partir do olhar de bastidores de Taupin, letrista que acompanhou o pianista nas primeiras excursões deste pelos EUA. Ela descreve uma espécie de passo a passo da rotina de compromissos de turnê que se desenvolveu no *pop/rock* desde a segunda metade dos anos 1950 e que ganhou grande intensidade na passagem da década de sessenta para a seguinte⁷⁷. Eis a letra da composição:

Boston at last and the plane's touching down / Our hostess is handing the hot towels around
Boston afinal e o avião está aterrissando / Nossa recepcionista distribui as melhores toalhas do local
From a terminal gate to a black limousine / It's a ten minute ride to the Holiday Inn
Do portão de um terminal até uma limusine preta / É uma viagem de dez minutos ao Holiday Inn

Boredom's a pastime that one soon acquired / Where you get to the stage where you're not even tired
Tédio é um passatempo que logo foi adquirido / Quando você chega ao palco onde você nem está cansado
Kicking your heels till the times comes around / To pick up your bags and head out of town
Batendo perna até dar a hora marcada / Para pegar suas malas e cair fora da cidade

⁷⁵ HEATLEY, Michael & HOPKINSON, Frank. “The Prettiest Star”. In: **Músicas & Musas**: a verdadeira história por trás de 50 clássicos do pop. Belo Horizonte: Editora Gutenberg, 2011, p. 93.

⁷⁶ O assunto é visto pela obra na perspectiva de ‘trajetória adversa’, pois a superestrela religiosa precisa se provar perante o povo judeu para alcançar aceitação. Faixas como “Superstar” apontam para tal questão.

⁷⁷ Certamente, a dupla em questão foi inserida naquele universo a partir de 1970, após sua estreia nos EUA. No ano de lançamento de “Holiday Inn”, Elton John realizou 122 apresentações: no país citado e no Reino Unido, além de ter feito sua estreia no Canadá, na Suécia, em Portugal, no Japão, na Austrália e na Nova Zelândia. A considerável quantidade de shows, somada aos 47 do ano anterior, tornou-se motivo para que Bernie Taupin escrevesse versos que são tão descritivos quanto irônicos às exigências do estrelato e, por conseguinte, do lucro obtido pela indústria a partir do momento em que um sujeito adquire celebração. Cf. BODOH, David. “Elton John 1971 Concerts”. **Eltonography**: the online Elton John discography.

Slow down Joe, I'm a rock and roll man / I've twiddled my thumbs in a dozen odd bands
Vai com calma Joe, sou um homem do rock and roll / Desperdicei meu tempo numa dúzia de bandas ruins
And you ain't seen nothing till you've been / In a motel baby like the Holiday Inn
E você ainda não viu nada até se hospedar / Num hotel, baby, como o Holiday Inn

Olhando para a letra veem-se três estrofes em quarteto, cada uma delas com função específica: a primeira descreve a cena de uma chegada de avião seguida de aterrissagem na cidade de Boston, a capital de Massachusetts, da saída de um terminal de aeroporto e o deslocamento até uma unidade da rede hoteleira *Holiday Inn* enquanto uma hipotética recepcionista trabalha nos preparativos para a acolhida dos hóspedes ‘ilustres’; a segunda ironiza o tempo de espera entre a chegada à localidade especificada, a visita à cidade e as apresentações ao público, além de fazer-se necessária, logo após o término destas, a ida a um novo lugar agendado por um empresário (no caso de ambos, era a função exercida pelo escocês John Reid).

Já a terceira pensa, ainda que rapidamente, sobre a ‘trajetória difícil’ do artista de *pop/rock* que tenta a sorte em ‘uma dúzia de bandas ruins’ até alcançar a fama e se deixar seduzir por aquilo que o dinheiro pode comprar e por certos luxos e confortos fornecidos por hospedarias tais quais os encontrados nas grandes franquias do porte da *Holiday Inn*. Há, por fim, uma quarta estrofe que foi retirada daquela gravação final presente no álbum *Madman Across The Water*, mas que não deixava de ser cantada por Elton John nas suas versões ao vivo⁷⁸:

Oh I don't even know if it's Cleveland or Maine / With the buildings as big and rooms just the same
Oh eu nem mesmo sei se é Cleveland ou Maine / Com os prédios tão grandes e os quartos tão iguais
And the TV don't work and the french fries are cold / And the room service closed about an hour ago
E a TV não funciona e as batatas-fritas estão frias / E o serviço de quarto fechou acerca de uma hora atrás

Esta estrofe excluída da faixa de estúdio escancara o ‘tédio’ sentido pelo ‘eu lírico’ de Bernie Taupin ao repetidas vezes acompanhar o colega de trabalho em shows, hotéis, viagens, aparições na televisão, etc. A rotinização do estrelato rapidamente passa de um deslumbre ingênuo (‘e você ainda não viu nada até se hospedar num Holiday Inn’) para a crítica às grandes metrópoles e a burocracia na aquisição de serviços terciários, tais como o de hospedagem (‘e a TV não funciona e as batatas-fritas estão frias’), que, neste ponto de vista, torna esse tipo de experiência enfadonho. Uma demonstração disto está no texto

⁷⁸ Inclusive em versão exibida pelo canal de televisão BBC de Londres, no programa *Sounds For Saturday*, interpretação gravada em 08 de dezembro de 1971 e tornada pública apenas em 29 de abril do ano seguinte. Cf. ROSENTHAL, Elizabeth J. “The Greatest Discovery (1970-1973)”. In: **His Song**: the musical journey of Elton John. New York, NY, USA: Billboard Books, 2004, p. 45.

original da letra que continha “num hotel prisão como o Holiday Inn” (“*in a motel prison like the Holiday Inn*”) e foi alterado para a o verso que se vê na gravação por “sugestão” dos advogados da gravadora DJM, que alegavam a possibilidade de um processo legal por parte da rede hoteleira⁷⁹.

Quanto ao conteúdo da letra em si, a escolha pela cidade de Boston para iniciar a descrição da primeira estrofe é indício de que Taupin utiliza em “Holiday Inn” um artifício muito recorrente em seu trabalho como letrista, especialmente nos anos 1970: ele investe no *estranhamento* para com o urbano-moderno industrial, seja como vislumbre e desejo ou como crítica e repulsa à urbanização excessiva das cidades. Explico: pelo fato de ele ter nascido em uma fazenda entre a vila de Anwick e a cidade de Sleaford, na zona rural de Lincolnshire, na Inglaterra, e vivido infância e adolescência na fazenda Maltkiln, parte da vila de Owmbly-by-Spital, é muito comum que se encontre em suas letras, em relação à fama e a outros temas, o contraponto entre o moderno urbano e o bucólico campesino⁸⁰. O que Taupin retrata, portanto, é um mix de sentimentos ao pousar em Boston no dia 29 de outubro de 1970, ser recebido com limusines e hospedado em condições de ‘vip’ (*very important person*) quando, dois meses antes, ele e seu colega de trabalho foram alertados de que seu futuro na gravadora DJM dependia daquelas apresentações – logo após terem sido esnobados pela Universal como visto na nota de rodapé 58 deste capítulo.

A terceira estrofe, transformada em refrão no fonograma, é que mais bem capta a

⁷⁹ Sob a mesma alegação, admitiu o empresário do cantor à época, o verso excluído não pôde ser incluído na faixa oficial. O próprio fato de Elton John ter incluído-o em todas as suas versões ao vivo entre 1971-1972 demonstra sua insatisfação com a interferência dos representantes da Dick James Music; por ser, à época, um artista que ainda estava em ascensão, ele optou por acatar essa retirada daquela quarta estrofe. Cf. DECOUTO, David John. “Madman Across The Water”. In: **Captain Fantastic: Elton John in the '70s**. Chandler, AZ, USA: Triple Wood Press, 2016, p. 76.

⁸⁰ No caso em específico, o pano de fundo é seu retorno aos EUA logo após a série de nove shows (seis no *Troubadour*, em Los Angeles, um em São Francisco e dois na *Electric Factory* da cidade da Filadélfia) que apresentou Elton John àquele país e foi vista pela imprensa estadunidense especializada em música como a “chegada de um novo messias do rock”. A edição de 26 de setembro de 1970 da revista *Cash Box* reservou duas páginas completas, sob o título “Elton John Chegou” (“*Elton John Has Arrived*”), para dar destaque às principais avaliações feitas pela imprensa da época acerca daqueles nove primeiros shows nos EUA, todas elogiosas, referindo-se ao ‘novo talento do rock’, ao ‘rejuvenescimento do gênero’ ou então ao ‘maior astro destes tempos’ retiradas de diversos veículos como *Los Angeles Times*, *Los Angeles Free Press*, *Chicago Sun-Times*, *Daily Variety*, *Los Angeles Herald-Examiner*, *San Francisco Chronicle*, *San Francisco Examiner*, *Hollywood Reporter*, *Philadelphia Inquirer*, *Philadelphia Bulletin*, *Berkeley Barb*, e entre outros. A *Cash Box* tratava de nacionalizar o que se tratava, basicamente, de uma euforia entre algumas cidades da Costa Oeste do país. Não demorou a chegar ao resto do país a partir de então: em 17 de novembro do mesmo ano, “quando Elton chegou a Nova York, para onde Dick James voou a fim de parabenizar o cantor, seu sucesso já cruzava o país. (...). [Roger] Greenaway voltava para o Aeroporto Internacional de Nova York quando ouviu um anúncio na rádio local. O DJ disse: “Senhoras e senhores, há um novo messias na cidade. Seu nome é Elton John’”. “Holiday Inn” é, portanto, uma avaliação artística desta difusão de *hype*. Cf. CASH BOX. “Elton John Has Arrived”. **Cash Box Newspaper**. Edição de 26 de setembro de 1970, pp. 14-15 & BUCKLEY, David. “Um Novo Messias na Cidade”. In: **Elton John: a biografia**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2011, p. 95.

percepção em jogo: é como se Taupin estivesse falando para o lugar de onde veio que a partir de então ele se tornara “um homem do rock and roll” e para todas as pessoas que o conheciam daquela área rural de Lincolnshire que ‘ainda não tinham visto nada’, pois não sabiam como era luxuosa a vida de um *rockstar*. Este estranhamento encantado pelo luxo deveria ser complementado pela percepção de que o cenário vivido pelo artista emergente pode até ser melhor do que o da classe trabalhadora rural inglesa (Taupin trabalhava como *office-boy* e entregador de jornais nas vilas daquela região até conhecer Elton John), mas não significava *ainda* tudo aquilo que figuras como Elvis Presley ou os Beatles já viviam; de todo modo, o pedido da DJM de retirada da palavra “*prison*” e do verso mais crítico à vida dos astros de *rock* na estrada deixaram “Holiday Inn” com um tom otimista sobre tal tema. A audição da faixa oficial, portanto, faz o ouvinte perder boa parte do tom crítico original que a letra possuía.

Apesar de a letra de “Holiday Inn” dizer que há ali “um homem do rock ‘n’ roll”, não é possível ouvir nenhuma nota ou solo de guitarra em sua melodia. Isso fazia parte da estratégia do cantor-compositor na tentativa de criar um som original⁸¹ e se destacar no seio de um mercado que havia ficado tão disputado como fora o caso do fonográfico no eixo EUA / Reino Unido. Não que faltem cordas, contudo: há contrabaixo (David Glover), violão (Caleb Quaye), cítara e bandolim (Davey Johnstone); completam a seção rítmica o próprio Elton John no piano e Roger Pope na bateria⁸².

⁸¹ Com a exceção do primeiro álbum de estúdio que Elton John lançou em 1969, *Empty Sky*, entre 1970 e o ano seguinte foram lançados pelo artista três álbuns de estúdio (*Elton John*, *Tumbleweed Connection* e *Madman Across The Water*), uma trilha sonora (*Friends Soundtrack*) e um disco ao vivo (*17-11-70*). Aquele primeiro destoa dos demais por ter sido um compilado de faixas psicodélicas, pop barroco composto para cravo elétrico ou instrumentais de jazz-rock; os cinco álbuns seguintes constituíram aquilo que a imprensa da época denominou de “Elton John Sound”: “ele tem, com certeza, pegado emprestado do country, do rock, do blues, do folk e de outras influências, mas ele as misturou à sua própria maneira. As canções resultantes têm uma textura tão variada que seu trabalho desafia qualquer padrão estabelecido de classificação”. No texto original, “he has, to be sure, borrowed from country, rock, blues, folk and other influences, but he has mixed them in his own way. The resulting songs are so varied in texture that his work defies classification into any established pattern”. Cf. HILBURN, Robert. “Elton John New Rock Talent”. **Los Angeles Times**. Edição de 27 de agosto de 1970, p. 22. Tal “som de Elton John” utilizava forte orquestração conduzida por Paul Buckmaster, priorizava a harmonização do piano junto aos instrumentos clássicos de corda (violino, violoncelo e baixo acústico) e percussão, deixando o uso da guitarra elétrica em segundo ou terceiro planos – as apresentações ao vivo do período, por exemplo, restringiam-se a um trio de piano, contrabaixo e bateria, que se inteirava de tocar *rock* sem guitarras como tentativa de se diferenciar do que estava estabelecido, na época, como usual para esse gênero musical (o que pode ser identificado no disco *17-11-70* com clareza). Sobre a questão, Mike Jahn escreveu para o periódico *The New York Times* em 22 de novembro de 1970: “ele toca em um rico estilo para piano, de tipo gospel e ornamentado com excertos de Beethoven e [George] Gershwin”. No original, “he plays in a rich piano style, gospel-like and laced with strains of Beethoven and Gershwin”. Cf. JAHN, Mike. “Elton John Reveals Rich Song Talents”. **The New York Times**. Edição de 22 de novembro de 1970, p. 82.

⁸² “Holiday Inn” foi a primeira contribuição de Davey Johnstone para uma composição do pianista e marcou o início de uma colaboração que dura até o presente momento (à exceção de um breve intervalo de tempo entre 1978 e 1981 quando tocou com Alice Cooper, Stevie Nicks e Meat Loaf); a participação de Johnstone

A proposta melódica de “Holiday Inn”, que reunia elementos de música popular e erudita, era bem funcional nos EUA (onde o álbum *Madman Across The Water* vendeu milhões de cópias), mas na Inglaterra acabou revelando-se pouco usual – o mesmo álbum amargou um 41º lugar como a melhor posição nas paradas de sucesso britânicas devido ao êxito da banda T. Rex e, em menor grau de David Bowie, com o *glam/glitter rock*. E foi após o fracasso comercial daquele disco no Reino Unido e a consolidação de sua amizade com Marc Bolan (o vocalista da banda citada) que Elton John mudou suas orientações de ordem musical e estética dos seus álbuns, tornando-os mais alinhados à proposta da T. Rex e à de Bowie, algo que se firmou quando ele convocou o mesmo Davey Johnstone do bandolim e da cítara a assumir o controle da guitarra elétrica nos álbuns do pianista; outra medida neste sentido foi a de deixar de convidar vários musicistas diferentes para as sessões de gravação e estabelecer uma banda fixa com Johnstone, com o baixista Dee Murray e o baterista Nigel Olsson (estes dois últimos se apresentavam ao vivo com Elton John desde 1970).

Por fim, “Holiday Inn” é uma dentre as diversas faixas que foram proporcionadas pela década de 1970 sobre a vida na estrada e/ou os luxos das hospedarias frequentadas por *rockstars*. Seguiu tal linha temática que, já adotada em 1971 por temas como “Motel Blues”, de Loudon Wainwright III, ou “Third Week In The Chelsea”, da banda Jefferson Airplane, tinha na ‘vida roqueira’ a concretização de desejos de consumo e luxo; o que a diferenciou dessas citadas, no entanto, foi o fato de ela ter sido mais direta em relação às descrições da rotina de turnês e bastidores da fama – as citadas são ‘tímidas’ quanto a essa abordagem⁸³. A relação *pop/rock* e hotelaria nunca havia proporcionado tantas criações musicais.

As experiências de estrelato desenvolvidas, no *pop/rock*, desde a segunda metade da década de 1950 e gradativamente intensificadas na seguinte, sobretudo com os Beatles, criaram momentos de desejo (1958-1960), horizonte de expectativa (1961-1965), tomada de consciência (1966-1969) e reconhecimento das dificuldades na trajetória ao estrelato (1970-1971). A partir de 1972 e 1974, as vozes musicais não se intimidam em dizer que

é crucial para a melodia da faixa, já que o clima meio *country*, meio *folk rock* advém das suas intervenções instrumentais; a relativamente ‘longa’ coda que dura exatos um minuto e vinte segundos (num total de 04:17) é tomada pelo bandolim e pelos arranjos orquestrais de Paul Buckmaster, deixando o piano discreto e quase inaudível, mero coadjuvante entre os instrumentos tocados.

⁸³ Essa relação do mundo do *pop/rock* com hotéis de toda sorte pôde ser ouvida ao longo dos anos que se seguiram em fonogramas como “Sitting In My Hotel” (The Kinks, 1972), “Helen Wheels” (Paul McCartney & Wings, 1973), “Chelsea Hotel #2” (Leonard Cohen, 1974), “Blue Motel Room” (Joni Mitchell, 1976), “Memory Motel” (The Rolling Stones, 1976), “Hotel California” (Eagles, 1976), “The Load-Out” (Jackson Browne, 1977), entre outros.

desejam se tornar ‘ídolos’ para os/as (milhares ou milhões de) adolescentes que as ouviam.

1.5 Quinto Momento (1972-1974): sobre a afirmação da ‘idolatria’ no rock

Neste quinto momento, o foco recai sobre a produção de idolatria no universo *pop/rock*. Aqui, a fama já se apresenta como um fenômeno consolidado no que se refere à produção de estrelas, ao alicerçamento de uma indústria e à sua difusão internacional. As tendências sociais, por sua vez, também haviam mudado, sobretudo no contexto britânico:

em 1972 quando tantos habitantes do mundo pop estavam mudando – vestindo-se com mais glamour e usando batom, pó de arroz e maquiagem –, a promoção da música popular também estava prestes a sofrer uma mudança dramática. Por intermédio do progresso na mídia e na televisão, o pop passou a ser ouvido, visto e comprado em vários outros locais diferentes do mundo em relação aos anos anteriores. O advento do rádio transistor e da fita cassete levou a música a ser ouvida tanto no carro e no local de trabalho quanto em casa. Os avanços na tecnologia dos estúdios de gravação, especialmente a popularização dos gravadores de 16 e de 32 canais, também permitiu que obras musicais como a de Elton [John] (sofisticadas e com elevado custo de produção) florescessem no rádio FM e nos aparelhos de som domésticos de alta fidelidade. (...). Na primeira metade dos anos 1970, o programa de televisão britânica *Top Of The Pops* era regularmente assistido por mais de 16 milhões de telespectadores. Esse número correspondia a mais de 1/4 da população britânica, todos ouvindo as mesmas músicas toda quinta – uma proporção impressionante até para os padrões atuais. Os compactos chegavam a vender mais de 250 mil cópias sem sequer chegarem ao quinto lugar das paradas⁸⁴.

Todo este cenário tornava favorável a produção de artistas e bandas de *pop/rock* que aspiravam à condição de celebridade: não é à toa que este é o momento com a maior concentração de faixas que abordam o tema dentre todos os seis averiguados neste capítulo e é também neste que foram lançados os dois álbuns-chave da Tese (*The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars & Goodbye Yellow Brick Road*); para se ter ideia, além dos dois, foram encontrados outro álbum (*Everybody's In Show-Biz*, lançado pelo The Kinks em 1972 – que é onde se encontra “Sitting In MY Hotel”, citada no tópico anterior) e mais vinte e dois (22) fonogramas que discorrem diretamente sobre o fenômeno e o fazem recorrendo a ambientes temáticos *pós-fama*, ou seja, é a primeira vez em que as

⁸⁴ “Os DJs da Radio One eram quase superastros, quase tão populares quanto os artistas que divulgavam, e às vezes mais ainda. Ao elenco de estrelas que dominaram a era do glam rock – Bolan, Bowie, Roxy Music, Elton, Alice Cooper, Slade, Sweet, Wizard etc. – juntavam-se no imaginário público Jimmy Savile, Noel Edmonds, Tony Blackburn e o autodenominado ‘*hairy cornflake*’ [grão de milho cabeludo] Dave Lee Travis”. Cf. BUCKLEY, David. “A Cat Named Hercules”. In: **Elton John**: a biografia. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2011, p. 115.

compreensões sobre a questão são elaboradas para apresentar aquilo que acontece após o sujeito adquirir celebração ou, ao menos, tentá-la e quase alcançá-la.

Percebe-se certo clima de ‘segurança social’ de que o estrelato será consolidado – isto quando as faixas não apontam impressões obtidas com uma vivência própria a partir da experiência da notoriedade. Até quando os cenários cantados não se referem a cenas exitosas, os versos costumam se preocupar com a demonstração de ocorrências advindas do fracasso e da falta de sucesso após a plena tentativa de obtê-lo. Em pouco mais de uma década, portanto, relações sociais que não eram tão presentes passam a predominar entre a criação musical ‘roqueira’. Eis, então, as composições escolhidas para a análise, de três artistas distintos que estão relacionados, de um modo ou de outro, ao *glam/glitter rock*:

Ano	Faixa	Artista	Composição
1973	“I’m Going To Be A Teenage Idol”	Elton John	Elton John & Bernie Taupin
1973	“Cracked Actor”	David Bowie	David Bowie
1973	“The Last Of The Teenage Idols”	The Sensational Alex Harvey Band	Alex Harvey, Hugh McKenna & Zal Cleminson

Quanto às outras vinte (20) faixas, quatro (04) delas abordam as dificuldades do caminho ao sucesso e a falta de triunfo nas tentativas de celebração que descrevem:

Ano	Faixa	Artista	Composição
1972	“Fool’s Hall Of Fame”	Foghat	Dave Peverett
1972	“Midnight Plane To Houston”	Jimmy Weatherly	Jimmy Weatherly
1972	“Midnight Train To Georgia”	Cissy Houston	Jimmy Weatherly
1973	“Midnight Train To Georgia”	Gladys Knight & The Pips	Jimmy Weatherly

As dezesseis (16) demais lidam com a fama e a celebridade de modo direto, com percepções positivas do ser bem sucedido/a e do desejar a fama, ainda que se encontrem nelas os mais variados tipos de crítica ou reflexão sobre o tema⁸⁵:

Ano	Faixa	Artista	Composição
1972	“Garden Party”	Rick Nelson & The Stone Canyon Band	Rick Nelson
1972	“The Cover Of ‘Rolling Stone’”	Dr. Hook & The Medicine Show	Shel Silverstein
1973	“Money”	Pink Floyd	Roger Waters
1973	“Down On Music Row”	Dolly Parton	Dolly Parton
1973	“Star Star”	The Rolling Stones	Mick Jagger & Keith Richards
1973	“Keep Yourself Alive”	Queen	Brian May
1973	“Star”	Stealers Wheel	Joe Egan

⁸⁵ A banda Procol Harum lançou “The Idol”, em 1974, mas esta se refere à iconodulia e não à fama.

1974	“Stars”	Janis Ian	Janis Ian
1974	“Precious Star”	T. Rex	Marc Bolan
1974	“James Dean”	Eagles	Don Henley, Glenn Frey, John David Souther & Jackson Browne
1974	“For The Turnstiles”	Neil Young	Neil Young
1974	“On The Beach”	Neil Young	Neil Young
1974	“Sick City”	Elton John	Elton John & Bernie Taupin
1974	“It’s Only Rock ‘n’ Roll (But I Like It)”	The Rolling Stones	Mick Jagger & Keith Richards
1974	“The Entertainer”	Billy Joel	Billy Joel
1974	“Sergeant Fury”	The Sensational Alex Harvey Band	Alex Harvey, Hugh McKenna & David Batchelor

Iniciando por Elton John, é necessário deixar claro que para compreender a faixa escolhida faz-se preciso considerar o contexto imediatamente anterior a seu lançamento: “I’m Going To Be A Teenage Idol” foi composta durante as gravações do álbum *Honky Château*, mas foi provisoriamente descartada e só veio a ser publicada no seguinte, *Don’t Shoot Me, I’m Only The Piano Player*. O fonograma é fruto da amizade nutrida por John com o vocalista da banda T. Rex desde o ano de 1971 – a composição foi declaradamente inspirada por e dedicada a Marc Bolan. É aí que questões mais amplas em relação àquele momento se estabelecem: uma interpretação poética acerca do frenesi causado no Reino Unido entre 1971-1973 é ofertada pela faixa no que se refere a toda a atenção dada pela imprensa britânica especializada em música à mudança de patamar comercial vivida pela então Tyrannosaurus Rex e a seu desempenho nas paradas de sucesso⁸⁶. Isto ocorreu em função da abreviação de seu nome e da guinada nas orientações musicais e estéticas de sua imagem pública, pois, entre 1967, o ano em que foi fundado, e 1970, o grupo tratava-se, na verdade, de uma dupla de *folk* e *rock psicodélico*⁸⁷.

A adoção do nome T. Rex, ocorrida por sugestão do produtor Tony Visconti, foi uma cartada para conquistar um público mais ‘popular’ (*pop*) e tornar mais fácil e usual a memorização da alcunha pelo público. Tais mudanças foram aceitas por Marc Bolan e à medida que seu sucesso comercial crescia na Inglaterra, ele dava declarações com maior

⁸⁶ O referido frenesi não afetou os EUA, país no qual o T. Rex só teve a faixa “Bang A Gong (Get It On)” entre o Top 10 da *Billboard* e apenas o álbum *The Slider* entre o Top 20 (sendo a posição 17 a sua melhor). Na Inglaterra a coisa foi diferente: entre 1971 e 1973 foram três álbuns números 01 (*Electric Warrior* e as coletâneas *Bolan Boogie* e *Prophets, Seers & Sages / My People Were Fair*) e quatro *singles* no topo (“Hot Love”, “Get It On”, “Telegram Sam” e “Metal Guru”), somados a seis no Top 10, com quatro deles tendo alcançado o segundo lugar. Cf. MCALEER, Dave. “Chart File”. In: **The All Music Book Of Hit Albums**. San Francisco, CA, USA: Miller Freeman Books, 1995, pp. 93-127; MCALEER, Dave. “Chart File”. In: **The Book Of Hit Singles**. San Francisco, CA, USA: Miller Freeman Books, 1999, pp. 138-169.

⁸⁷ Na Tyrannosaurus Rex predominava ora um som acústico inspirado pelo Bob Dylan dos primeiros discos até o *Bringing It All Back Home*, pelo cantor Donovan e por bandas sessentistas como Lindisfarne, Flying Burrito Brothers e The Loving Spoonful, ora uma gradativa ‘eletrificação blues’, neste caso a partir do ano de 1969 e do álbum *Unicorn*, que se apoiava no que Dylan produziu após o *Highway 61 Revisited*, de 1965, e em grupos como The Byrds, Fairport Convention, The Grateful Dead e Pentangle.

frequência à imprensa acerca de seu desejo de se tornar um “ídolo adolescente”. É sobre essas manifestações que “I’m Going To Be A Teenage Idol” se debruça. Vejamo-la:

Well, there’s slim times when my words won’t rhyme
Bem, há tempos difíceis em que minhas palavras não rimam
And the hills I face are a long hard climb
E as colinas que encaro são de uma difícil e longa escalada
I just sit cross legged with my old guitar
Eu simplesmente sento cruzando as pernas com meu velho violão
Ooh, it kind of makes me feel like a rock and roll star
Ooh, isto meio que me faz sentir como uma estrela do rock and roll

Well, it makes me laugh, Lord it makes me cry / And I think for once, let me just get high
Bem, isto me faz sorrir, Deus isto me faz chorar / E eu penso por uma vez, deixe-me só fichar chapado
Let me get electric put a silk suit on / Turn my old guitar into a tommy gun
Deixe eu me eletrificar ao vestir um terno de seda / Transformar meu velho violão numa submetralhadora

And root-toot-shoot myself to fame / Every kid alive gonna know my name
Atirar-me para a fama e nela me enraizar⁸⁸ / Cada adolescente vivo vai saber meu nome
An overnight phenomenon like there’s never been / A motivated supersonic king of the scene
Um fenômeno do dia para a noite como nunca existiu / Um rei supersônico motivado da cena⁸⁹

I’ll be a teenage idol, just give me a break
Eu serei um ídolo adolescente, apenas me deseje sorte
I’m gonna be a teenage idol no matter how long it takes
Eu vou ser um ídolo adolescente não importa o quanto demore a acontecer
You can’t image what it means to me / I’m gonna grab myself a place in history
Você não consegue imaginar o que isso significa para mim / Eu vou cravar o meu lugar na história
A teenage idol that’s what I’m gonna be
Um ídolo adolescente é o que eu vou ser

Well, life is short and the world is rough / And if you’re gonna boogie, boy, you got to be tough
Bem, a vida é curta e o mundo é rude / E se você vai tocar boogie, garoto, você tem que ser forte
Nobody knows if I’m dead or alive / I just drink myself to sleep each night
Ninguém sabe se eu estou morto ou vivo / Eu só me embriago para conseguir dormir toda noite

And so I pray to the teenage god of rock / If I make it big let me stay on top
Então eu rogo ao deus adolescente do rock / Que se eu me tornar famoso ele me deixe ficar no topo
You got cut me loose from this one-room dive
Você vai me libertar dessa viagem que me aprisiona dentro de um quarto
Put me on the ladder, keep this boy alive
Coloque-me para subir a escada, mantenha este garoto vivo

A primeira coisa que se evidencia aqui é o uso, na primeira pessoa do singular, do

⁸⁸ O verso “*And root-toot-shoot myself to fame*” recebeu a tradução apresentada porque ‘root-toot-shoot’ é uma expressão idiomática pouco usual que pode significar ‘foco-almejo-atiro’; como ‘root’ significa ‘raiz’ ou ‘enraizar’, faz sentido, quando se trata de um si mesmo (*myself*), que a tradução esteja daquele modo. Assim, a intenção geral da frase é afirmar que a protagonista ‘se concentra no desejo pessoal de fama’.

⁸⁹ Além de a T. Rex ter sido a banda mais bem sucedida no Reino Unido entre 1971-1972, o que justifica o fato de Marc Bolan ser associado à figura de um “rei”, Bernie Taupin o chamou de um “rei supersônico motivado” fazendo uma alusão tanto ao fato de a imprensa inglesa ter tentado definir a produção musical de Bolan como um “Cosmic Rock” (“rock cósmico”) – vide capa da *Melody Maker* de 06 de março de 1971 – quanto à faixa “Supersonic Rocket Ship”, da banda The Kinks, lançada em 1972 e que trata do estrelato no *rock* como uma ‘viagem num foguete supersônico’. Cf. *Melody Maker*. “Bolan Booms With Cosmic Rock!”. **Melody Maker**. Edição de 06 de março de 1971, página frontal de capa.

equivalente em inglês ao futuro do presente do tempo indicativo na língua portuguesa (o futuro simples com *will* ou *going to* na língua inglesa); o fato é que, na letra, os versos são sempre cantados no *por vir*, mas tratam de uma experiência já concebida (no passado) de fama através do que havia sido vivido por Marc Bolan e o T. Rex. O futuro é a chave e o recurso que Taupin encontra para coletivizar tal consciência do estrelato, mesmo que se diga “eu” ao invés de “nós”. Como isto é feito? Com a inserção do ouvinte na narrativa, pois qualquer um que ouve pode se identificar com o desejo da personagem protagonista.

Tal como ocorre em “Holiday Inn”, cada estrofe possui uma ‘função específica’: a primeira apresenta a personagem inspirada em Bolan que se notabiliza por combinar em versos ‘palavras que não rimam’ na tentativa de escalar as ‘longas e difíceis colinas’ da jornada ao sucesso e que, para se distinguir da concorrência árdua, passou a se apresentar nos palcos sentada com as pernas cruzadas tocando violão, um ato simples que a fazia se sentir uma “estrela do *rock and roll*”⁹⁰; a segunda vasculha um sentimento de insegurança (aparentemente manifesto pelo vocalista que a motivou) naquele processo de mudança que ‘a fez sorrir e a fez chorar’ – atenuado e enfrentado com a ajuda do uso de alucinógenos –, mas que passou a significar sucesso a partir do momento em que ela ‘vestiu um terno colorido de seda e eletrificou seu velho violão’, transformando-o numa guitarra que mais parecia alguma submetralhadora⁹¹.

A terceira estrofe, tornada primeiro refrão, é afirmação de que é preciso mergulhar neste universo e nele ‘se enraizar’ para que, uma vez no jogo, o sujeito envolvido perceba que ‘cada adolescente vivo sabe seu nome’, algo que denuncia o alcance desse fenômeno nas *sociedades policulturais* da época por conseguir conceder celebração a um sujeito do dia para a noite ‘como nunca se havia visto’; a quarta, o segundo refrão, estabelece que há ali um ‘ídolo adolescente’ prestes a emergir, bastando ao mesmo apenas uma dose de sorte para que se concretize sua vontade, ainda que demore a ocorrer, porque tudo o que

⁹⁰ “A transformação relativamente rápida de trovador hippie que tocava com as pernas cruzadas para um ídolo pop arrogante o estava forçando, então, a abandonar muitas das convicções de sua vida anterior”; o antes ativista de causas progressistas passou a incorporar a persona do *rockstar* excêntrico e bajulado. No original, “Marc’s relatively rapid transformation from cross-legged hippie troubadour into a swaggering pop idol was now forcing him to abandon many of these certainties of his previous life”. Cf. PAYTRESS, Mark. “Let It Rock”. In: **Marc Bolan**. London, LDN, UK: Omnibus Press, 2009, pp. 228-229.

⁹¹ A metáfora da guitarra que mais aparenta ser uma metralhadora é retirada diretamente da capa do álbum *Electric Warrior*, do próprio T. Rex, lançado em 24 de setembro de 1971; nela, Bolan empunha a guitarra como se fosse um soldado segurando uma arma pronto para o combate (daí o termo ‘*tommy gun*’ na letra da faixa de Elton John), enquanto simula a pose de um virtuoso ‘herói da guitarra’. “June Bolan [a esposa dele] teve a idéia inicial, Kieron ‘Spud’ Murphy tirou a fotografia e Aubrey Powell, designer da Hipgnosis, moldou o que talvez seja a primeira imagem icônica dos anos 1970”. No texto original, “June Bolan had the initial idea, Kieron ‘Spud’ Murphy took the photograph and Hipgnosis designer Aubrey Powell fashioned what was perhaps the first iconic image of the Seventies”. Cf. *Ibidem*, p. 254.

a protagonista almeja é tão simplesmente ‘cravar seu lugar na história’ – não imaginando o/a ouvinte o quanto aquilo ‘significa para ela’.

A quinta estrofe pondera que a busca pela fama é ‘breve e rude’, precisando que haja força e destreza para se alcançar objetivos pessoais através da arte musical (no caso o *pop/rock*) e as dificuldades impostas levam a pessoa à necessidade de se encontrar alívio em bebidas alcoólicas para que se suporte suas intempéries; por último, a sexta esclarece como foi possível a Taupin coletivizar a experiência do estrelato, mesmo quando a poética fala em primeira pessoa, já que revela o fato de todo o cenário ter sido descrito por um/a adolescente que precisa ‘se libertar dessa viagem que o/a aprisiona dentro do quarto’ (seja a família, as tradições ou a sociedade em geral), solicitando a alguém que o/a ajude a ‘subir a escada’ ao sucesso – enfim, trata-se de fã do T. Rex que prega “ao deus adolescente do rock” para que o ‘deixe ficar no topo’ caso ele consiga alcançar o patamar do ídolo⁹².

Mencionou-se a virada estética e musical da qual a T. Rex se valeu para sair de um lugar de grupo de referência para a contracultura britânica e se tornar sensação *teen* entre 1971 e 1972; tal guinada está representada nos seguintes versos: “bem, a vida é curta e o mundo é rude / e se você vai tocar boogie, garoto, você tem que ser forte”. A primeira questão é o reconhecimento de que, na segunda metamorfose da fama, fonográfica, houve a adesão à “cultura de falso êxtase, visto que as paixões que gera derivam de autenticidade encenada, e não de formas genuínas de reconhecimento e pertencimento”⁹³. A década de 1970 deu continuidade à ‘revolução cultural jovem’ e a questionamentos contraculturais às tradições estabelecidas, mas seu *ethos* primava mais por se vencer a rudeza da vida e se encarar os problemas sociais a partir da perspectiva individualista e não de acordo com as veredas coletivas.

⁹² O ‘eu lírico’ jovem que roga ao ‘deus do rock’ (Marc Bolan) representa um público responsável pelo já citado frenesi causado pelo T. Rex no Reino Unido e que foi definido por BP Fallon como a ‘T. Rextasy’, o primeiro sentimento de ‘êxtase coletivo’ provocado por uma banda no país desde a ascensão dos Beatles em 1963; Fallon era o então relações públicas do grupo (e de outros como Led Zeppelin e Thin Lizzy ou de cantores como Ian Dury) e declarou à imprensa inglesa o termo que foi replicado em especial pelo crítico e escritor Michael Watts por várias edições da revista *Melody Maker* entre os meses de maio e dezembro de 1971. Tal estratégia de divulgação cumpriu bem o papel exercido pelos “intermediários culturais” com a figura do/a relações públicas e no tocante a certa capitalização do desejo demonstrada no coletivo através de elementos de conexão entre ídolo e seu grupo de fãs; ao propor um termo que assemelhava Bolan e sua trupe ao que fora vivido pelo quarteto de Liverpool na década anterior, Fallon construiu a cadeia de *hype* que, com certeza, contribuiu para selar aquela imagem de um ‘ídolo adolescente’ vivida pelo vocalista da T. Rex, poetizada por Bernie Taupin e cantada por Elton John em “I’m Going To Be A Teenage Idol”. Cf. JONES, Lesley-Ann. “Marc Bolan’s Life And Times”. In: **Ride A White Swan: the lives and death of Marc Bolan**. London, LDN, UK: Hodder & Stoughton, 2012, p. 336.

⁹³ “O culto da distração, portanto, é ao mesmo tempo um meio de ocultar a falta de sentido da vida moderna e de reforçar o poder da cultura de bens de consumo”. Cf. ROJEK, Chris. “Celebridade e Estetização”. In: **Celebridade**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008, p. 100.

Informal e antinômico, o modo como os anos 1970 encararam aquele processo de transmutação dos hábitos e costumes acabou privilegiando as necessidades e os prazeres dos sujeitos em contrariedade à uniformidade e à coesão das relações em grupo⁹⁴; o que a indústria fonográfica conseguiu ampliar foi a margem de dinheiro e de investimento na produção de enlevo coletivo através de promessas vazias de conquista social por parte dos indivíduos através do estrelato. Se “a vida é curta e o mundo é rude”, foi essa indústria do *pop/rock* que transformou o desejo por fama numa solução possível para a resolução de problemas da juventude numa época marcada por desemprego, tensões sociais e, no caso dos EUA, pelo desgaste político causado pela Guerra do Vietnã; esta ‘solução’ encontrava-se, portanto, numa hipervalorização do sujeito que se tornasse bem sucedido com as artes ditas comerciais.

A segunda questão tem a ver com a guinada musical: do *folk* psicodélico para o uso repetitivo da progressão harmônica do *blues de doze compassos (twelve-bar blues)*⁹⁵, ainda que essa utilização tivesse pouco a ver com o “ruído bruto do lado sul de Chicago, ou mesmo com a guinada séria ao boom do blues britânico”⁹⁶; a soma disto com a forte influência do estilo percussivo do *boogie-woogie*⁹⁷ (e muito em função das habilidades do percussionista Mickey Finn) compôs o conjunto de fonogramas da banda T. Rex entre

⁹⁴ “A cultura jovem tronou-se a matriz da revolução cultural no sentido mais amplo de uma revolução nos modos e costumes, nos meios de gozar o lazer e nas artes comerciais, que formavam cada vez mais a atmosfera respirada por homens e mulheres urbanos. Duas de suas características são portanto relevantes. Foi ao mesmo tempo informal e antinômica, sobretudo em questões de conduta pessoal. Todo mundo tinha de ‘estar na sua’, com o mínimo de restrição externa, embora na prática a pressão dos pares e a moda impusessem tanta uniformidade quanto antes, pelo menos dentro dos grupos de pares e subculturas”. Cf. HOBBSAWM, Eric J. “Revolução Cultural”. In: **Era dos Extremos: o breve século XX [1914-1991]**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 323.

⁹⁵ Na progressão *twelve-bar blues*, “a sucessão de acordes é rudimentar. A melodia, no entanto, é única. Eu deveria dizer elementos melódicos ao invés de melodia, já que não há melodia fixa no blues. Estes elementos melódicos únicos são o terceiro bemol e o sétimo bemol da escala diatônica, conhecidos como ‘notas blues’”. No original, “the chord succession is rudimentary. The melody, however, is unique. I should say melodic elements instead of melody, since there is no fixed melody in the blues. These unique melodic elements are the flatted third and flatted seventh of the diatonic scale, known as ‘blue notes’”. Cf. FORTE, Allen. “The Development Of Diminutions In American Jazz”. **Journal Of Jazz Studies**. Newark, NJ, USA: Número 01, volume 07, 2011, p. 11.

⁹⁶ No original, “crude grit of Chicago’s South Side, or even with the earnest twiddling of the British blues boom”. Cf. HOSKYNS, Barney. “In: Strange Changes”. In: **Glam!**. New York, NY, USA: Pocket Books, 1998, p. 04.

⁹⁷ Trata-se de um “estilo percussivo e rítmico dos pianistas negros. Surgiu entre meados e final dos anos de 1920 e floresceu na década seguinte. Às vezes é chamado de ‘a mão esquerda de Deus’, pois a mão esquerda do pianista toca repetidos padrões de notas baixas, enquanto a direita toca acordes melódicos curtos (**riffs**). O estilo baseia-se na progressão do **blues**, mas com improvisos. Boogie deriva de bogey, significando espírito, enquanto woogie é o nome das peças de madeira que prendem os trilhos das ferrovias. Muitos dos pianistas negros associados ao estilo viajavam de trem de uma cidade a outra cidade, tocando em festas nas quais os convidados contribuíam com comidas e bebidas e ajudavam a pagar a despesa. O boogie-woogie influenciou muito o desenvolvimento do **rockabilly** e o **rock ‘n’ roll** inicial, nos anos de 1950. Cf. SHUKER, Roy. “Boogie-Woogie”. In: **Vocabulário de Música Pop**. São Paulo: Hedra, 1999, pp. 40-41 (grifos do autor).

o *Electric Warrior* e o *Dandy In The Underworld*, de 1977. Tal uso da *twelve-bar blues* tornou-se estratégico, visto que era propósito do vocalista lançar faixas que enveredassem por tal caminho, pois se tratava de recurso popular, no Reino Unido, entre 1970-1971⁹⁸.

“I’m Going To Be A Teenage Idol”, na condição de sátira e homenagem, contudo, não recorreu ao *twelve-bar blues* ou ao *boogie-woogie* como fundamento de sua melodia, preferindo ser reinterpretação do *New Orleans blues*, que, por sua vez, já era derivado do *dixieland* (considerado o ‘jazz tradicional’⁹⁹) e da música caribenha dos anos 1950; sua principal inovação foi primar pelo conjunto de piano com instrumentos de sopro marcado pelo improvisado do grupo polifônico¹⁰⁰. A sessão de metais foi conduzida por combinações distintas de *staccatos* duplos e triplos, mantendo um andamento ‘descontraído’ de acordo com as batidas fechadas de Nigel Olsson na bateria; tal melodia varia entre progressões mais rápidas (nos versos), mais lentas (no segundo refrão) e intermediárias (no primeiro refrão). A exceção se dá com o último verso do segundo refrão – e justamente quando se afirma “um ídolo adolescente é o que eu vou ser” –, verso que destoa do resto, acelera e se torna o clímax de toda a composição.

A ironia em torno de tudo isso é a seguinte: em 21 de abril de 1970, no Pop Proms Festival, John e as bandas Heavy Jelly e Pretty Things foram os artistas de abertura para o show da Tyrannosaurus Rex no Roundhouse de Londres; antes mesmo dessa apresentação, o pianista dava entrevistas alegando o quanto achava superficial certa ‘pretensão hippie’ do grupo, sugerindo que este deveria considerar uma mudança de perspectiva¹⁰¹. O T. Rex tornou-se o grupo de *pop/rock* mais comercial no Reino Unido a partir do momento que a citada ‘pretensão’ foi deixada de lado. Foi apenas a partir dessa mudança de ares que a

⁹⁸ Mesmo que Marc Bolan afirmasse que não havia nenhuma faixa de grande sucesso que se aproveitasse de tal progressão desde o lançamento de “Hi Heel Sneakers”, composta por Tommy Tucker em 1963, mas lançada apenas no ano seguinte, o cantor “Dave Edmunds (‘I Hear You Knocking’) e [a banda] Mungo Jerry (‘Baby Jump’) já tinham chegado ao topo das paradas britânicas nos primeiros dois meses de 1971 com as digressões similares da fórmula 12-bar”, o que leva a crer que, ao menos no biênio citado, o *blues* de doze compassos estava em alta, o que garantiu ao T. Rex dois números 01 (com “Hot Love” e “Get It On”), além de outros dois *singles* números 02 (“Ride A White Swan” e “Jeepster”) nas listas das paradas de sucesso inglesas em um intervalo de menos de um ano. No original, “Dave Edmunds (‘I Hear You Knocking’) and Mungo Jerry (‘Baby Jump’) had already topped the British charts in the first two months of 1971 with similar digressions on the 12-bar formula”. Cf. PAYTRESS, Mark. “Let It Rock”. In: **Marc Bolan**. London, LDN, UK: Omnibus Press, 2009, p. 102.

⁹⁹ “O *trad, Dixieland* ou qualquer que seja o seu nome, o mais antigo dos estilos de jazz, aquele que, graças à nostalgia dos amantes de classe média branca, cada vez mais de meia-idade, melhor resistiu aos ataques do rock, mas também o que, (...) nada criou de valor musical, não sentiu os novos ventos soprando em suas velas”. Cf. HOBBSAWM, Eric J. “Introdução à Edição de 1989”. In: **História Social do Jazz**. São Paulo: Paz e Terra, 2009, pp. 25-26.

¹⁰⁰ No caso da faixa de Elton John, além do piano, destacam-se dois saxofones (tocados por Alain Hatot e Jean-Louis Chautemps), um trombone (por Jacques Bolognesi), além de um trompete (por Ivan Jullien).

¹⁰¹ NORMAN, Philip. ““Can You Help Me? How Do I Acquire Taste?””. In: **Sir Elton**. New York, NY, USA: Carroll & Graf Publishers, 2000, p. 191.

banda ascendeu ao estrelato¹⁰².

Se a faixa de Elton John e Taupin explora a experiência de estrelato num ambiente pós-fama, utilizando-se de um artista/banda que acabara de ascender à condição célebre, “Cracked Actor”, de David Bowie, parte do mesmo pressuposto alterando, no entanto, o motivo que a sustenta ao utilizar um ator de cinema de meia idade decadente. Se a faixa do pianista anuncia uma celebridade no porvir tomando como modelo uma estrela real do *rock* – e, por tabela, do mundo fonográfico –, a de Bowie denuncia, no devir, como podem se portar as pessoas que estão há muito tempo gozando de celebrização, questão esta que é poetizada a partir de uma estrela hipotética do cinema.

Este encontro comparativo entre os dois fonogramas mostra-se uma oportunidade de compreensão para a segunda metamorfose da fama no século XX: se uma prenuncia as emergências da celebritização fonográfica, a outra denuncia existir alguma decadência no modelo anterior, o cinematográfico. Conflito que se demonstra geracional, pois enquanto a personagem protagonista de “I’m Going To Be A Teenage Idol” deseja se transformar num ídolo adolescente do *rock*, estando ela mesma na adolescência, a de “Cracked Actor” já teve seu tempo de glória em Hollywood e agora, com cinquenta anos, leva o tempo a abusar da sede sexual que ainda lhe resta:

I’ve come on a few years from my Hollywood Highs
Eu já venho de alguns anos dos meus Altos em Hollywood
The best of the last, the cleanest star they ever had
O melhor do passado, a estrela mais perfeita que já existiu

I’m stiff on my legend, the films that I made
Mantenho-me firme em minha lenda, nos filmes que eu fiz
Forget that I’m fifty, ‘cause you just got paid
Esqueça que eu tenho cinquenta anos, porque você já recebeu seu pagamento

Crack, baby, crack, show me you’re real / Smack, baby, smack, is that all that you feel
Requebre, baby, requebre, me mostre que você é real / Beije, baby, beije, é tudo isso aí que você sente

Suck, baby, suck, give me your head
Chupe, baby, chupe, me dê sua cabeça
Before you start professing that you’re knocking me dead
Antes que você saia professando por aí que me deixa exausto até a morte
Oh, stay, please stay... please stay
Oh, fique, por favor fique... por favor fique

You caught yourself a trick down on Sunset and Vine / But since he pinned you baby, you’re a porcupine
Você se deu conta de te buscarem na Sunset and Vine / Já que ele te sujeitou baby, você é quem coleta paus

¹⁰² A amizade entre Marc Bolan e Elton John resultou na participação do pianista, ao lado de Ringo Starr, no rockumentário *Born To Boogie*, tocando versões para “Tutti-Frutti”, de Little Richard, e “Children Of The Revolution”, então recém-composição de Bolan. Logo após a participação cinematográfica de John, Bernie Taupin teve a ideia de escrever a letra de “I’m Going To Be A Teenage Idol”, condensando aquilo que a banda londrina havia vivido na estelar ascensão célebre entre 1971 e 1973.

You sold me illusions for a sack full of checks
Você me vendeu ilusões por uma bolsa cheia de cheques
You've made a bad connection 'cause I just want your sex
Você me fez ver que trepo muito mal porque eu só quero sexo com você

Oh hey, uh, stay for a day, oh yeah / Don't you dare, oh yeah, yeah, yeah, yeah... Oh yeah!
Oh ei, uh, fique por um dia, oh é / Não se atreva, oh é, é, é... Oh é!

A temática de “Cracked Actor” é o quê de ‘promiscuidade’ ofertada pela condição de fama e celebridade vivenciada por atores/atrizes de Hollywood, vida esta que, ociosa, gira em torno das *parties* (festividades); “essa vida, mítica para o espectador que trabalha e pena, é aqui real: encontros, prazeres, flertes, brincadeiras, fantasias, bailes de máscaras, jogos sociais: *Come as you are* (jogo que consiste em ir a festa exatamente como se está vestido no embaraçoso momento do convite)”¹⁰³. A primeira estrofe da letra já deixa isso bastante evidente: o ator, egocêntrico, já teve vários “altos” na carreira e foi outrora “o melhor do passado, a estrela mais perfeita que já existiu”.

Chamo atenção para a utilização do termo “*highs*” logo no verso inaugural: trata-se do primeiro de diversos trocadilhos presentes na letra que envolvem experiências sexuais e/ou com drogas alucinógenas; neste caso o que está em jogo de palavras é a comparação de “*heights*” (“estar nas alturas”) com “*be high*” ou estar sob algum efeito de substâncias entorpecentes. Isto, por si só, demonstra a prática das *parties* como um modo de vida das estrelas, indicando como Bowie conseguiu exercer sagaz observação da prática ao fazer sua primeira turnê pelos EUA entre setembro e dezembro de 1972, período que coincidiu com as gravações do álbum *Aladdin Sane*, onde “Cracked Actor” foi lançada. Os “altos” das estrelas muitas vezes coincidem/coincidem com “altas viagens” narcóticas¹⁰⁴.

Outro ponto relevante da faixa em questão é a representação social que o astro de cinema exerce como dialética da própria personalidade entre a sobriedade demonstrada em público e os excessos liberados em âmbito privado. Neste sentido, “mantenho-me firme em minha lenda, nos filmes que eu fiz” é um verso que abrange o duplo comportamento que é vivenciado pelos atores dessa Hollywood vista por Bowie: aparece nele o segundo

¹⁰³ “A vida material das estrelas é um empenho da imagem cinematográfica, voltada a festas, prazeres, amor. A estrela é totalmente contaminada pela sua imagem, e é forçada a levar uma vida cinematográfica”. Cf. MORIN, Edgar. “Deuses e Deusas”. In: **As Estrelas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989, pp. 41-42.

¹⁰⁴ “Cracked Actor é oriunda da visita de David a Hollywood onde ele viu a decadência da cidade babilônia, onde os heróis aparentemente heterossexuais da sétima arte ficavam batendo perna beijando adolescentes teenyboppers e cheirando todos os tipos de pós brancos [cocaína]”. No original, “Cracked Actor came out of David’s Hollywood visit where he saw the decadence of the babylon city where the ostensibly straight heroes of the silver screen were running around making out with teenage teenyboppers and doing all manner of white powders”. Cf. HOGGARD, Stuart. “Ziggy Played Guitar”. In: **David Bowie**. London, LDN, UK: Book Sales Limited, Omnibus Press, 1980, p. 40.

trocadilho sexual da letra quando se diz “*I’m stiff on*” (ou “eu me mantenho firme”) que nada mais é que a dupla possibilidade interpretativa relativa tanto à posição social célebre do astro quanto ao órgão sexual masculino ereto¹⁰⁵.

E é aí que acontecem os dois refrãos e a descrição um tanto detalhada de uma cena de sexo oral entre o ator, que possui todo o controle e as ordens do ato, e a pessoa que é receptora de suas determinações e executa o passo a passo do que lhe é dito. Não há um consenso sobre o gênero de quem se submete àqueles mandos, o que parece uma intenção do compositor, visto que houve toda uma construção de *hype* por ele próprio exercida com a declaração de que era ‘gay’ ao mesmo Michael Watts, da *Melody Maker*, que difundiu o termo ‘T. Rextasy’ em 1971. Watts resumiu a declaração de Bowie a seguir:

David não tem muito tempo para a Libertação Gay [um movimento social LGBT iniciado nas revoltas de Stonewall, Nova York, em 1969], entretanto. Esse é um movimento específico que ele não quer liderar. Ele despreza todas essas qualificações tribais. Ele gostou do Flower Power [contracultural], mas é a individualidade que ele realmente está tentando preservar. O paradoxo é que ele ainda mantém o que descreve como ‘um bom relacionamento’ com a esposa. E seu filho bebê, Zowie. Ele supõe se identificar com o que as pessoas chamam de bissexual¹⁰⁶.

Percebe-se, por este trecho do texto publicado em 1972, que a ambiguidade sexual aparentava ser um artifício positivo de *hype* para a imagem do cantor; se ele não dispunha de tempo para Libertação Gay ou para nenhum movimento social específico, parece-me que seu objetivo repousava na tentativa de tratar do assunto apenas através de sua obra e das aparições midiáticas tais como na imprensa, na rádio ou na televisão. É certo que, no início da década de 1970, a associação direta de um/a artista a algum movimento social que contestasse padrões sociais estabelecidos poderia resultar em prejuízos à carreira.

¹⁰⁵ É tanto a beleza fabricada pela equipe técnica, convertida em sucesso financeiro e privilégios, quanto o vigor erótico sustentado na excitação de um ato prestes a ser realizado. À contraparte envolvida (seja um público ou a pessoa presente no ato) resta apenas ‘esquecer que o ator já tem cinquenta anos’ e, para o caso dos/as expectadores/as, manter na memória o seu “rostro-máscara”; agora, para a pessoa que está à beira de satisfazer tais desejos, resta a conformidade de ter recebido seu pagamento e contentar-se em realizar tais vontades. Sobre o “rostro-máscara”: “a estrela de cinema é estrela de cinema porque foi possível transformar os atores em objetos manipulados pelos técnicos do filme, e porque foi possível dotar um rosto-máscara, muitas vezes já portador de todos os prestígios notáveis da beleza, de riquezas subjetivas. A estrela de cinema é estrela de cinema porque o sistema técnico do filme desenvolve e estimula uma projeção-identificação que culmina em divinização, precisamente quando se fixa naquilo que o homem conhece de mais comovente no mundo: um rosto humano bonito”. Cf. MORIN, Edgar. “A Estrela e o Ator”. In: **As Estrelas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989, p. 94.

¹⁰⁶ No original, “David doesn’t have much time for Gay Liberation, however. That’s a particular movement he doesn’t want to lead. He despises all these tribal qualifications. Flower Power he enjoyed, but it’s individuality that he’s really trying to preserve. The paradox is that he still has what he describes as ‘a good relationship’ with his wife. And his baby son, Zowie. He supposes he’s what people call bisexual”. Cf. WATTS, Michael. “Oh, You Pretty Thing”. **Melody Maker**. Edição de 22 de janeiro de 1972, p. 10.

Quanto a Bowie ter utilizado a ambivalência sexual como *hype*, isto também teve repercussões positivas no momento em que ele enlaçou o braço esquerdo sobre os ombros do guitarrista Mick Ronson e dividiu com este o microfone durante sua apresentação da faixa “Starman” no programa *Top Of The Pops* para a BBC de Londres em 06 de julho de 1972. “O momento em que Bowie passou o braço em volta do desajeitado guitarrista Mick Ronson (...) pode parecer algo comum para os padrões atuais, mas no contexto da época era um pedacinho de história, uma manifestação de carinho entre homens: o momento em que a música popular travestiu-se”¹⁰⁷. Nestes sutis gestos na TV ou em declarações mais diretas em jornais e/ou revistas ou ainda em algumas de suas composições – poderia citar “Queen Bitch” (*Hunky Dory*) – é que o cantor-compositor foi expandindo seu público ao passo que alimentava a imaginação juvenil de seus/suas ouvintes mais cativos/as. É isto, além de certa celebrização cinematográfica, que explica a criação de “Cracked Actor”.

Como já dito, não há consenso sobre o gênero da pessoa que se sujeitou ao ator de cinquenta anos. Há quem acredite que o fonograma era um resultado das observações do cantor-compositor sobre Hollywood e o mundo suburbano da Los Angeles da década de 1970¹⁰⁸. Há quem sustente tal perspectiva generalista que identifica Bowie como flâneur a observar os/as desajustados/as do grande centro urbano cinematográfico¹⁰⁹. Há também quem só considere a versão feminina das possibilidades de gênero como válida dentre as probabilidades especuladas¹¹⁰.

¹⁰⁷ “Dali em diante, o fato de um homem usar maquiagem não mais indicava necessariamente que ele era efeminado ou travesti”. Cf. BUCKLEY, David. “2011, p. 116.

¹⁰⁸ Jerry Hopkins acreditava que a faixa tratava de “vigaristas, fugitivos e prostitutas que ali [na Hollywood Boulevard] vagueavam, e os heróis e as vedetes ocasionais da tela silenciosa [cinema mudo]”. No original, “here con men, runaways, and prostitutes roamed, and occasional silent screen heroes and starlets”. Cf. HOPKINS, Jerry. “Aladdin Sane”. In: **Bowie**. New York, NY, USA: Macmillan Publishing, 1985, p. 94.

¹⁰⁹ “Garotas pré-adolescentes vestidas como Shirley Temple ou dominatrixes metaqualonas de fácil acesso, ou pessoas injetando heroína nos banheiros. Bowie disse não saber diferenciar prostitutas e ninfetas das garotas ricas e candidatas a vedetes que andavam na zona”. Shirley Temple foi famosa atriz de Hollywood entre as décadas de 1930-1950; dominatrix é termo utilizado para definir a mulher que exerce o papel de dominação nas práticas sexuais de BDSM; já a palavra metaqualona, vulgarmente conhecida como *Quaalude* nos EUA, define um tipo de sedativo muito usado como droga recreativa entre as décadas de 1960-1970. No original, “barely-teenage girls in Shirley Temple and dominatrix outfits, popping Quaaludes; people shooting heroin in the bathrooms. Bowie said he couldn’t tell the prostitutes and runaways apart from the slumming rich girls and would-be starlets”. Cf. O’LEARY, Chris. “Ziggy In Nixonland, 1972-1973 (*Aladdin Sane*)”. In: **Rebel Rebel**. Winchester, HAM, UK; Washington, D.C., USA: Zero Books, 2015, p. 263.

¹¹⁰ “Nessa canção, três camadas de prostituição colidiam em Sunset Strip, Hollywood: oferecer dinheiro por sexo; oferecer sexo por drogas; idolatria por fama. (...). O astro cinquentão (o leitor pode inserir o nome que quiser) que protagoniza ‘Cracked Actor’ era ‘duro no mito’: ereto, velho, praticamente morto. Desprezava a prostituta, e a prostituta o desprezava”. Cf. DOGGETT, Peter. “As Canções de David Bowie: 1969-1980”. In: **O Homem que Vendeu o Mundo**: David Bowie e os anos 70. Curitiba: Nossa Cultura, 2014, p. 231. Paolo Hewitt também acredita que a faixa é um “retrato desprezível de Hollywood: um astro desprestigiado praticando relações com uma jovem acompanhante, Bowie descrevendo o tipo de sexo sem sentimento que presumidamente passava a acontecer ao ser redor”. No original, “sleazy snapshot of Hollywood: a fading star making it with a young call girl, Bowie describing the kind of loveless sex that was presumably hap-

Leituras que se justificam a partir do verso “você se deu conta de te buscarem na Sunset and Vine”: para entendê-lo é preciso contextualizar o próprio espaço geográfico citado pela letra, pois *Sunset and Vine* é o famoso cruzamento entre a Sunset Boulevard e a Vine Street que passou de um centro de glamour da cidade, além de concentração das principais estações de rádio (a *Radio Row*), entre as décadas de 1940 e 1960 para relativa decadência e concentração de ruínas nos anos 1970 e 1980¹¹¹.

Em raras oportunidades uma versão masculina é cogitada para assumir o papel da personagem daquela faixa, talvez por puro preconceito ou por uma associação direta e equivocada da prostituição ao feminino. De todo modo, a glosa escrita por Ben Gerson em 1973 deixou bastante explícito que “a homossexualidade de ‘Cracked Actor’ não é, como em qualquer outro lugar, inovadora e afirmativa, mas ao invés disso é decadente e doentia”¹¹². Tal tipo de leitura faz sentido numa época marcada pelas reivindicações do movimento difundido a partir de Stonewall; contudo, em função da lógica de *hype* apresentada acima, acredito que a intenção do cantor foi deixar o sujeito submisso às perversões do astro decaído, e quem quer que seja, livre de definição de gênero¹¹³.

A alegoria de “Cracked Actor” simboliza tanto a maneira como Bowie vê a figura de meia idade ante a pessoa jovem sexualmente submetida – o pervertido corrompido pelo dinheiro e a figura jovial que se entrega ao prazer – quanto um processo de mudança do espaço urbano em Hollywood. A soma dessas simbologias reforça a perspectiva de uma queda da influência do cinema e a tomada do protagonismo da celebritização por parte da indústria fonográfica, o que vem a ser o grande pilar da segunda metamorfose da fama no século XX. Mesmo que de modo figurativo, há uma correlação direta com a realidade da transmutação, observada nos versos que enfatizam a figura do ator.

pening all around him”. Cf. HEWITT, Paolo. “Aladdin Sane”. In: **Bowie**: album by album. London, LDN, UK: Palazzo Editions, Ltd.; Carlton Books Ltd., 2016, p. 64.

¹¹¹ “À medida que a cultura de consumo de drogas deu uma guinada em direção à cocaína e à heroína e o rock ‘n’ roll se tornou um negócio corporativo, a Strip das décadas de 70 e 80 faria a Strip de meados dos anos 60 parecer um país das maravilhas”. No texto original, “as drug culture took a turn toward cocaine and heroin, and rock ‘n’ roll became corporate, the Strip of the ‘70s and ‘80s would make the Strip of the mid-‘60s look like a wonderland romp”. Cf. MEARES, Hadley. “Rebellion And Rock ‘n’ Roll: the Sunset Strip in the ‘60s”. **Curbed**: Los Angeles. Edição de 07 de março de 2019.

¹¹² No original, “the homosexuality of ‘Cracked Actor’ is not, as elsewhere, groundbreaking and affirmative, but rather decadent and sick”. Cf. GERSON, Ben. “Aladdin Sane”. In: GUTMAN, David & THOMSON, Elizabeth (orgs.). **The Bowie Companion**. Cambridge, CAM, UK: Mcmillan General Books, 1995, p. 103.

¹¹³ Nem mesmo a utilização do termo “*porcupine*”, em um sentido pejorativo, não significa tratar-se de uma mulher – inclusive, a imediata correlação deste termo com o feminino pode configurar misoginia. Isto porque a palavra tem sentido dúbio: na norma culta, denomina as diversas espécies de porco-espinho. Em sentido sexual, no entanto, refere-se a quem realiza sexo oral em vários homens ao mesmo tempo, e numa posição de joelhos, tendo à frente vários órgãos fálcos quanto um porco-espinho possui de pelos no corpo. Esta hipérbole era muito recorrente nas áreas de prostituição da Sunset And Vine nos anos 1970.

Outra conexão com o que ocorreu no mundo real está na semelhança da abordagem da letra de “Cracked Actor” com o tema do filme *Último Tango em Paris* (*Last Tango In Paris*), lançado entre outubro e dezembro de 1972 (novamente, coincidindo com o período de gravações de *Aladdin Sane*) nos EUA e em vários países da Europa. Na película, um homem estadunidense de meia idade, em estado de luto por sua falecida esposa, conhece inesperadamente uma jovem parisiense em um apartamento do qual eles compartilham o interesse de alugar; o senhor em questão, interpretado por Marlon Brando, efetua o aluguel após a dupla iniciar um relacionamento sexual no local, sem que revelassem os respectivos nomes um ao outro: o envolvimento se prolonga ao manter esta premissa, mesmo com as ressalvas da moça, interpretada pela atriz francesa Maria Schneider¹¹⁴.

O fato é que a pessoa de meia-idade devassa, em ambos os casos, é inegavelmente masculina; assim, definidas tais distinções, “é provável que não tenha sido coincidência o fato de que a diferença entre as idades da prostituta e do cliente, nessa canção, espelhava exatamente a diferença entre as idades de Marlon Brando e de Maria Schneider no conto cinematográfico de obsessão erótica”¹¹⁵. A provável alusão de “Cracked Actor” ao filme de Bertolucci parece reforçar a defesa de que a sexualidade funciona, nessa faixa, como gatilho para observar um tipo de estrelato que está em decadência (mais velho, viciado nos prazeres, cheio de caprichos), mesmo que continue “firme”, e outro modelo que está em sua plena forma (jovem, cheio de desejo, vívido ou buscando dinheiro – justo por vender “ilusões por uma bolsa cheia de cheques”). As diferenças entre ambos são visíveis, mas eles se conectam por estarem envolvidos num mesmo ato, a celebritização; enquanto isso, as personagens se enlaçam através do sexo.

O último fonograma do momento 1972-1974 é “The Last Of The Teenage Idols”, da escocesa The Sensational Alex Harvey Band (TSAHB), lançado no álbum *Next...* e que veio a tornado público em novembro de 1973. Com a letra do vocalista Alex Harvey e a melodia de Hugh McKenna (piano e órgão) e Zal Cleminson (guitarra), o tema da faixa é inspirado na mescla de elementos reais vividos por Harvey com a crítica ao fenômeno da celebritização e aos bastidores que o alimentam, especialmente ao ‘caça talentos’ ou aos concursos que promovem a tentativa de criação de novos ídolos com apelo midiático.

¹¹⁴ No filme, o caso continua a ocorrer até se converter em uma cena de estupro. Pensava-se que a cena era meramente simulada até que em 2016 veio à tona o fato de que Brando e o diretor do longa-metragem, o cineasta italiano Bernardo Bertolucci, combinaram aquela gravação e executaram o ato de modo efetivo e sem o menor consentimento de Schneider; utilizaram a desculpa de que queriam extrair daquela cena um maior nível de ‘convencimento’ e de ‘realidade’ possível. A naturalização do poder masculino de controle sobre o ato erótico se expressa de modo criminoso em *Último Tango em Paris* e como sátira em Bowie.

¹¹⁵ DOGGETT, Peter. “As Canções de David Bowie: 1969-1980”. In: **O Homem que Vendeu o Mundo: David Bowie e os anos 70**. Curitiba: Nossa Cultura, 2014, pp. 231-232.

Analisar a trajetória do vocalista pode ajudar a compreender como o período entre 1958-1970 configurou-se como transição entre as duas metamorfoses da fama no século XX: Harvey deu início à carreira durante a ascensão do *pop/rock* na década de 1950, mas só conseguiu obter o primeiro êxito comercial em 1972 quando a TSAHB lançou o disco *Framed*¹¹⁶. A perseverança de Harvey, além de tocante, serve para explicar como o desejo de obtenção de fama pela música tornava-se cada vez mais uma tônica das já tão citadas sociedades policulturais.

A primeira tentativa de Harvey de alcançar sucesso se deu em 1957 quando ele e sua então banda de *skiffle*¹¹⁷ participaram de um concurso de talentos que visava encontrar o candidato a ‘versão escocesa’ de Tommy Steele, que é reconhecidamente visto como o primeiro artista a angariar sucesso através do *rock* na Inglaterra – isto naquele mesmo ano do concurso, quando alcançou o topo das paradas britânicas com “Singing The Blues”¹¹⁸.

Não só Harvey participou da disputa como foi o vencedor da acirrada competição e o prêmio, além da divulgação da imagem do “mais novo ídolo adolescente escocês”¹¹⁹. O jornal responsável pelo concurso publicou matéria em 28 de abril de 1957 anunciando que “garoto sem um lar fixo ganha a chance do estrelato”¹²⁰. Fato é que, mesmo na capital Glasgow, a frase “o Tommy Steele escocês” só fazia sentido para um público interessado em música local ou para adolescentes que se encantaram com o *rock ‘n’ roll* importado dos EUA. A letra da faixa de 1973 apresenta a consciência crítica e social sobre a ocasião que talvez ainda não existisse quando os fatos ocorreram, ou seja, ela encara com sobriedade

¹¹⁶ Até então, Harvey havia passado quinze (15) anos numa longa caminhada que render quatro álbuns (três solo e um com a His Soul Band) e uma dúzia de *singles* que foram fracassos de vendas. Só com a TSAHB é que as coisas começaram a mudar.

¹¹⁷ “**Gênero** musical que emergiu do jazz na Grã-Bretanha no início dos anos de 1950. (...) Possuía uma seção rítmica simples (contrabaixo e washboard rústicos), acrescida de banjo e violões. O artista mais bem sucedido foi Lonnie Donnegan, que recorreu ao **blues** e ao folk norte-americanos, particularmente a obra de Woody Guthrie e Leadbelly (por exemplo, ‘Rock Hardin’ Line’). No início dos anos de 1960, o skiffle evoluiu e agregou-se aos grupos **beat** e instrumentais (o Shadows), que utilizavam instrumentos musicais elétricos. O skiffle funcionou como um teste para os grupos beat, como o Quarrymen, de John Lennon”. Cf. SHUKER, Roy. “Skiffle”. In: **Vocabulário de Música Pop**. São Paulo: Hedra, 1999, p. 258. (grifos do autor). A banda de Harvey se chamava Kansas City Skiffle Group e chegou a ficar conhecida como Kansas City Counts, numa tentativa de mostrar que era um conjunto que trazia à Escócia ‘coisas da América’. Cf. KIELTY, Martin. “Scotland’s Tommy Steele”. In: **SAHB Story**. Castle Douglas, DGY, UK: Neil Wilson Publishing, 2013, p. 11.

¹¹⁸ A vontade das gravadoras de suprir o mercado de nomes que produzissem versões locais da novidade estadunidense era tamanha que não bastavam as versões inglesas de Bill Haley ou Elvis Presley (que eram Steele e Cliff Richard): era preciso encontrar semelhantes nos demais países do Reino e o periódico *Sunday Mail* tomou a iniciativa na Escócia no mês de abril de 1957, reunindo cerca de 600 candidatos ao certame. Cf. HUGHES, Rob. “The Last Of The Teenage Idols: the story behind Alex Harvey’s insane masterpiece”. **Louder Sound: Classic Rock**. Edição de 18 de março de 2016.

¹¹⁹ MELODY Maker. “The Alex Harvey File”. **Melody Maker**. Edição de 08 de junho de 1974, p. 24.

¹²⁰ No original, “back streets kid wins stardom chance”. Cf. GIBSON, David. “He Is Scotland’s Tommy Steele! Back streets kid wins stardom chance”. **Sunday Mail**. Edição de 28 de abril de 1957, p. 19.

um evento que foi vivido como se, de fato, tivesse representado algum salto na carreira do artista. Sua primeira estrofe é basilar neste sentido porque atribui a criação de expectativa em torno de Harvey: o “você” da poética é todo aquele que trabalha para as indústrias do entretenimento quem tem no dinheiro e no lucro a qualquer custo uma ética de vida. Tal estrofe mostra como a produção da fama está relacionada à ação de outrem:

You can call me the sheik of tomorrow, sleeping on the burning sand
Você pode me chamar de o sheik do amanhã, que dorme na areia escaldante
You can call me the king of the cowboys, 'cause everybody shakes my hand
Você pode me chamar de o rei dos cowboys, porque todo mundo aperta minha mão
You can call me the soft-shoe banana, you can peel away my skin
Você pode me chamar de o banana da soft-shoe¹²¹, você pode descascar minha pele
You can call me The Last Of The Teenage Idols
Você pode me chamar de O Último dos Ídolos Adolescentes
You can hang me in the morning, sell my ball and chain
Você pode me enforcar de manhã, vender minha bola de ferro e corrente
You can send me in the ocean and I'll swim back home again
Você pode me jogar em alto mar e eu vou nadar de volta para casa mais uma vez
You can make love to my secretary / You can steal my money too
Você pode fazer amor com minha secretária / Você pode roubar meu dinheiro também
You can call me the last of the Big Time Spenders...
Você pode me chamar de o último dos Grandes Gastadores...¹²²

Todos os intentos da composição giram em torno da paródia ao estrelato a partir do momento em que Harvey se dá conta, após uma década e meia de entrega a este meio e de poucos frutos colhidos, de que sua trajetória esteve repleta de promessas de sucesso comercial e financeiro ao passo que nenhuma delas havia resultado em grande exposição fora da Escócia. Ainda que tenha conseguido participar, entre 1967 e 1971, do elenco da versão britânica para o musical *Hair: The American Tribal Love-Rock Musical*, lançado na Broadway em 1967, o artista encontrava-se pouco satisfeito com os desempenhos e os rumos que sua carreira tomava¹²³.

Apesar de ter conseguido fazer uma turnê pela Alemanha na primeira metade da década de 1960, a repercussão não foi a esperada e não resultou num impulso para seus trabalhos. Portanto, se o prometeram ser o ‘sheik do amanhã’, ele continuava dormindo na ‘areia escaldante’; se ele parece um ‘rei dos cowboys’, por tocar música estadunidense,

¹²¹ Nome de dança e sapateado popular no *vaudeville*, realizada com sapatos de sola macia, de onde vem o nome a ela dado, *soft-shoe* ou “sapato leve”.

¹²² Há naquele verso uma referência à faixa “Big Spender”, composta por Cy Coleman e por Doroth Fields, interpretada originalmente por Peggy Lee em 1966.

¹²³ Quando a peça estreou no West End de Londres, em 1968, sua maior realização continuava sendo essa vitória no concurso de 1957; a possibilidade de tocar pelo Reino Unido como grupo de abertura para outras bandas garantia seu sustento financeiro e um ensaio fotográfico com o próprio Tommy Steele inglês parecia um prêmio de consolação a ele, mera ‘versão escocesa’ do roqueiro.

enquanto todos ‘apertam sua mão’, na verdade ele se sente pressionado a dar resultado e, por não consegui-lo, chega a cogitar ‘ser enforcado’ (descartado pelas gravadoras através das quais lançou fonogramas – Fontana, Polydor e Decca) e de ‘ter a sua bola de ferro e corrente vendidas’ (metáfora para a tentativa de substituição que seria empreendida caso ele fosse demitido). Todas essas metáforas são leituras que admitem, por um lado, grande vontade de conquista dessa condição de ‘ídolo adolescente’, mas, por outro, deixam claro existir a consciência das limitações a que ele foi submetido e as dificuldades encontradas durante 1957 e 1972, o “mais longo estágio já vivido por alguém na história do *rock*”¹²⁴.

Nenhum verso, entretanto, descreve melhor a insistência de Harvey do que este, a seguir: “você pode me jogar em alto mar e eu vou nadar de volta para casa mais uma vez”; tal obstinação apresenta um indício de que entre as décadas de 1950 e 1960 o alcance da fama, nos moldes de sua segunda metamorfose no século XX, dependia mais intensamente de condições externas à indústria fonográfica e à própria música. Tais circunstâncias são de ordem econômico-geográfica – leia-se, alcançar público nos EUA –, de centralidade do mercado (pelo fato de ser oriundo da Escócia e não conseguir se mudar para Londres, por exemplo, Harvey não teve como se propagar com maior visibilidade até 1972), e ainda de exposição em mídias cinematográficas e/ou televisivas (plataformas de difusão da imagem nas quais o artista teve pouco ou nenhum espaço)¹²⁵.

Para além do indício encontrado na trajetória de Alex Harvey, as três circunstâncias citadas se exemplificam a partir de outros casos mais exitosos na História da fonografia: a) quanto ao fator econômico-geográfico, em primeiro lugar, é bastante sintomático que os astros e as estrelas do *rock* das décadas de 1950 e 1960, em particular britânicos/as, que não puderam formar grande público nos EUA não conseguiram o mesmo patamar de fama e de celebração de outros/as que se projetaram a partir dos anos setenta.

Dadas as devidas proporções, o ato de comparar os sucessos de Tommy Steele e Cliff Richard, os dois roqueiros britânicos mais populares até aquela ascensão espantosa dos Beatles, com David Bowie e a banda Queen é obter alguma medida dessa mudança: nenhum dos quatro conseguiu um desempenho comercial predominante nos EUA. Assim, o auge artístico dos dois primeiros, anterior à Invasão Britânica de 1963/1964, por si só

¹²⁴ “Alex Harvey já brincou que seu estágio foi o mais longo em toda a história do rock ‘n’ roll”. No texto original, “Alex Harvey often joked that his was the longest internship in the entire history of rock ‘n’ roll”. Cf. HUGHES, Rob. “The Last Of The Teenage Idols: the story behind Alex Harvey’s insane masterpiece”. **Louder Sound: Classic Rock**. Edição de 18 de março de 2016.

¹²⁵ Isso não quer dizer que aqueles fatores não fossem importantes a partir dos anos 1970 – pelo contrário, continuavam relevantes –, o que muda é a dependência dos/as artistas em relação àquelas condições e as interferências destas na produção de *rockstars*: ambas diminuem com o crescimento do protagonismo dos astros e das estrelas de *pop/rock* e de sua indústria.

não foi capaz de criar terreno para ambos em solo estadunidense; já os períodos de pico dos outros dois, ocorridos em meados dos anos 1970 e a partir daí, criaram apenas alguns momentos esporádicos de espetacular repercussão do outro lado do Atlântico (em 1974-1976 e 1983 para Bowie e entre 1975-1980 para o Queen¹²⁶).

b) Quanto à centralidade do mercado fonográfico, até o final da década de 1960 o foco estava concentrado no eixo EUA – Inglaterra, o que dificultava ou impedia projeções internacionais de artistas de *pop/rock* advindos de áreas externas a esse núcleo. Foi com o crescimento da indústria musical a partir dos anos 1970 que houve tanto uma expansão do fornecimento de *rockstars* quanto uma ampliação da diversidade nacional de suas origens. É apenas a partir do ano de 1970 que bandas e artistas como Scorpions, Tangerine Dream e Kraftwerk (Alemanha); AC/DC, Geordie, Skyhooks e Supernaut (Austrália); Stiff Little Fingers, U2 e The Pogues (Irlanda), dentre outros, vão obter alguma ou muita aclamação internacional. Alex Harvey e sua trupe se beneficiaram deste fator, já que mesmo no Reino Unido imperava o predomínio inglês e o que era produzido na capital Londres e no círculo industrial de cidades aos seus arredores falava mais alto em relação a Escócia, Irlanda do Norte e País de Gales¹²⁷.

c) Por fim, quanto à exposição em mídias audiovisuais, é certo que se Harvey não obteve o mesmo êxito que Tommy Steele, mesmo tendo sido revelado como sua ‘versão escocesa’, isto se dá, dentre outros fatores, pela inexistência de exibições de sua imagem

¹²⁶ Não parece apenas coincidência o fato de Steele e Richard serem bem menos lembrados e celebrados do que os demais citados, já que nenhum de seus álbuns teve qualquer grande sucesso de vendas nos EUA. Parece haver uma relação necessária entre o impacto cultural do sujeito célebre e sua capacidade de ser consumido pelo mercado neoliberal de língua inglesa na América do Norte. Já David Bowie só teve duas faixas (“Fame” e “Let’s Dance”, de 1975 e 1983) e um álbum (*Blackstar*, de 2016) que chegaram ao número 01 da *Billboard*. No caso do Queen apenas “Crazy Little Thing Called Love” (1979) e “Another One Bites The Dust” (1980), além do álbum *The Game* (1980), conseguiram chegar ao topo daquelas paradas. No Top 10, por sua vez, Bowie teve os álbuns *Diamond Dogs* (1974), *Young Americans* (1975), *Station To Station* (1976), *Let’s Dance* (1983) e *The Next Day* (2013), além do álbum ao vivo *David Live* (1974) e da coletânea *Changesonebowie* (1976). Entre os 10 mais, o Queen teve *A Night At The Opera* (1975), *A Day At The Races* (1976), *News Of The World* (1977) e *Jazz* (1978), além das coletâneas *Classic Queen* (1992) e *The Platinum Collection* (2000). Entre álbuns número 01 e Top 10 nos EUA, portanto, Bowie teve 08 e o Queen 07. Um pouco distante de números como os de Elton John (23), Beatles (31) e Rolling Stones (37), comparando-os com outros artistas britânicos a eles contemporâneos. No Reino Unido e pela Europa, contudo, ambos possuem desempenhos comerciais e números de vendas muito mais expressivos.

¹²⁷ Isso ajuda a explicar porque a investida artística da TSAHB só rendeu a Harvey um único *hit* no Top 10 das paradas britânicas, em 1975, aos 40 anos de idade e 18 anos após ganhar aquele concurso de 1957. Foi o *cover* de “Delilah”, composta por Barry Mason e Les Reed no ano de 1967 e lançada por Tom Jones, que lhe garantiu tal *hit*, versão ao vivo presente no álbum *Live* de setembro de 1975 e que foi disponibilizada como *single* em 18 de julho do mesmo ano. Assim, foi quando houve a virada setentista da metamorfose da fama que o grupo se destacou; contudo, isso não quer dizer que já não existissem artistas de sucesso e de grande renome fora do eixo mercadológico citado, ao contrário. Donovan (Escócia), Tom Jones (País de Gales) e Van Morrison (Irlanda do Norte) são amostras de aquisição de notoriedade internacional pré-1970. Porém, são exemplos esporádicos se comparados à quantidade de artistas de origem exógena aos EUA e à Inglaterra, no *pop/rock*, famosos a partir de então.

em películas e programas de televisão. Enquanto Steele apareceu em nada menos que 10 filmes entre 1957 e 1969, Harvey não apareceu em nenhum. Por outro lado, e a partir de 1972, a popularidade de Steele (praticamente inexistente nos EUA e enorme em todo o Reino Unido) começa a ruir enquanto a da TSAHB passa a crescer, algo que aponta para a diminuição da influência do cinema na produção do estrelato no *rock* e reafirma o poder de difusão do *rockstar* através da TV neste processo – todos os quatro filmes que contam com Steele na década de 1970 foram veiculados como produções especiais televisivas¹²⁸ à medida que Harvey e sua banda passaram a ser notados quando tiveram as suas imagens exibidas por programas como *Old Grey Whistle Test*, *Top Of The Pops* e *Don Kirshner's Rock Concert*.

“The Last Of The Teenage Idols” é uma síntese musical dessa trajetória de Harvey: pensada, do ponto de vista musical, como um percurso – e uma síntese – de boa parte dos gêneros mais populares desde a década de 1950 até o momento em que foi composta; não à toa possui, no total, sete minutos e quinze segundos divididos em três partes. Destas, a inicial é uma balada conduzida pelo piano de Hugh McKenna que toma os dois primeiros minutos e meio (02:33) – os demais instrumentos da seção rítmica passam a acompanhar a voz e as teclas a partir de um minuto e quatorze segundos – e serve para apresentar ao/à ouvinte aquela estrofe apresentada páginas atrás; o segundo trecho, o maior, dura quatro minutos e dois segundos (dos 01:14 aos 05:16) e conta com um *hard riff*, semelhante ao que era feito por bandas como Black Sabbath, Coven ou Lucifer's Friend, que acompanha a “célula rítmica” num andamento mais rápido, seguido por uma seção de metais (*brass section*) como se tivesse sido pensada para uma Big Band de *jazz*, e se complementa com um solo de guitarra inspirado no *rock* de vanguarda¹²⁹ (*avant-garde*).

Por fim, a terceira parte tem a duração de um minuto e cinquenta e oito segundos (dos 05:17 até o *fade-out*) e, neste segmento, os *backing vocals* da banda como um todo repetem as onomatopéias “Sha la la la... Sha la la la woo... ohhh” numa clara imitação do

¹²⁸ *Twelfth Night* (1970), *Tommy Steele In Search Of Charlie Chaplin* (1971), *The Yeomen Of The Guard* (1978) e *Quincy's Quest* (1979). O argumento ganha força quando se percebe que todos os 10 filmes que foram produzidos com a participação do cantor entre 1957 e 1969 foram lançados para o cinema: se para Steele, as produções televisivas eram uma tentativa de adequar sua imagem ao tempos que emergiam e de manter a sua celebração ativa – ainda que em menor grau em relação às duas décadas anteriores –, para Harvey as aparições diversas em televisores representaram uma oportunidade para o alcance da esperada notoriedade no âmbito da indústria fonográfica, ainda que de modo tardio.

¹²⁹ “A obra de diversos artistas da música popular foi considerada de vanguarda ou experimental; embora seu sucesso comercial tenha sido pequeno, muitas vezes possuem uma legião de fiéis seguidores. (...) No final da década de 1960, a experimentação musical fez parte do trabalho do The Velvet Underground – associado a Andy Warhol e ao movimento artístico da vanguarda nova-iorquina – e também do de Frank Zappa e os Mothers Of Invention”. Cf. SHUKER, Roy. “Vanguarda; Experimental”. In: **Vocabulário de Música Pop**. São Paulo: Hedra, 1999, p. 284.

doo-wop da década de 1950 enquanto um ressentido Harvey canta “Eu fui o vencedor da competição do Ídolo Adolescente / E eu sabia, em meu coração, que nunca iríamos nos separar / Eu fui o vencedor da competição do Ídolo Adolescente / E eu sabia...” reiteradas vezes durante o terço final do fonograma¹³⁰. O tom irônico com que o vocalista declama tais frases revela suas mágoas com a indústria e a ironia de conquistar efetiva celebração apenas aos 37 anos, a contar de 1972, em um gênero musical – o *rock* – que primava pela vitalidade da adolescência e da juventude.

Após avaliar cinco dos momentos históricos da passagem de uma metamorfose a outra da fama no século XX, e que se estenderam entre 1958 e 1974, é chegada a hora de considerar o último momento proposto, quando se evidenciaram certas desilusões com a fama logo após o que considero ser o triênio mais entusiasta com o fenômeno (entre 1972-1974). Dito isto, o biênio 1975-1976 parece ter perdido um pouco de seu encanto e das empolgações anteriores e se voltado a uma crítica desiludida com os rumos que o *pop/rock* e a produção de astros e estrelas haviam tomado. As poéticas a partir daí dão uma guinada muito brusca da euforia ao desengano. É o que se vê com maiores detalhes a seguir.

1.6 Sexto Momento (1975-1976): sobre certa desilusão com o estrelato no rock

No sexto e último momento analisado por este capítulo, o foco recai sobre um quê de desilusão com o *star system* e a indústria fonográfica de meados da década de 1970. Aqui se vê uma tendência a alertar o público sobre o ato de se tornar um (e em raras vezes uma) *rockstar* e que a vida naquele mundo estava muito aquém de toda a glamorização perpetrada pelas páginas de jornais e revistas, pelas ondas do rádio e/ou pelas imagens dos televisores. Apesar de este universo possibilitar uma pretensa – e nem sempre conclusiva – aquisição de riqueza, percebe-se como há neste momento a necessidade de dizer ao ‘mundo real’, especialmente a seus jovens, que “não se iluda” com tanta espetacularização da fama como um modo de vida. Mesmo os artistas considerados *mainstream* percebem tal dilema e isto tem muito a ver com a visibilidade e a emergência adquiridos pelo *punk rock* no período:

O propósito do punk era ofender, magoar os sentimentos das pessoas, e deixar geralmente todas as emoções abertas, como uma ferida. Esta era uma reação consciente aos anos 1970 e era, talvez, uma reflexão mais honesta sobre isto

¹³⁰ Na letra original, “I was the winner of the Teenage Idol competition / And I knew in my heart we would never part / I was the winner of the Teenage Idol competition / And I knew...”.

do que qualquer outro tipo de música na época. Em meados dos anos 1970, o mundo parecia estar caindo aos pedaços. Desastres econômicos, sequestros, terrorismo e guerra iminente estavam todos à disposição. Estes, combinados com uma tecnologia fora de controle e a incapacidade individual para mudar os eventos, causaram grande raiva e frustração. Algumas pessoas buscaram refúgio na nostalgia (Sha-Na-Na e grandes bandas) enquanto outras viram no punk rock uma maneira de expressar a si mesmas¹³¹.

Esse contexto de meados da década de 1970, justamente entre 1975-1976, tornou possível a maior produção de fonogramas que focassem na crítica, quase sempre de modo desencantado e melancólico, ao que se vivia no estrelato no *pop/rock*. A tendência neste momento, portanto, recaiu sobre a advertência de que a fama não deveria ser tratada com base no entusiasmo que predominou no período anterior. Ainda que entre 1972-1974 seja possível encontrar produções poético-musicais com postura crítica quanto à celebração (os casos dos dois álbuns-chave desta Tese, de Janis Ian, de Neil Young ou do Queen, por exemplo), o que prevaleceu foi um ambiente otimista e afirmativo para o fenômeno e uma expressiva quantidade de artistas que se dispuseram a compreendê-lo, poetizá-lo e/ou musicalizá-lo. No biênio que segue, tal compreensão tomou nova forma ao recuperar as noções da ‘trajetória difícil’ enfatizadas entre 1970-1971 e agora aliadas à condição *pós-fama* do estrelato no *pop/rock*. Há um quê de ressaca neste novo cenário que eleva o tom de aviso a quem deseja viver a celebritização como modo de vida.

E essa foi a maneira como a temática continuou atrativa, pois foram encontradas dezesseis (16) faixas que tratam diretamente da questão, além de dois álbuns conceituais dedicados ao tema: o primeiro é *The Kinks Present a Soap Opera*, da banda The Kinks, e o segundo é *Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy*, de Elton John, ambos de 1975 e coincidentemente do mês de maio. Quanto aos fonogramas, eis os três escolhidos para análise:

Ano	Faixa	Artista	Composição
1975	“It’s A Long Way To The Top (If You Wanna Rock ‘n’ Roll)”	AC/DC	Angus Young, Malcolm Young & Bon Scott
1976	“Claim To Fame”	Lou Reed	Lou Reed
1976	“Idol”	Elton John	Elton John & Bernie Taupin

¹³¹ No texto original, “the purpose of punk was to shock, to hurt people’s feelings, and generally to lay all emotions open, like a wound. This was a conscious reaction to the 1970s, and it was perhaps a more honest reflection of it than any other kind of music at that time. In the mid-1970s, the world seemed to be falling apart. Economic disasters, hijacking, terrorism, and imminent war were all at hand. These, combined with runaway technology and the lack of individual control over events, caused great anger and frustration. Some people sought refuge in nostalgia (Sha-Na-Na and big bands), whereas others expressed themselves through punk rock. Cf. BROWN, Charles Thomas. “Punk And New Wave”. In: **The Rock And Roll Story**. Bergen, NJ, USA: Prentice-Hall Inc., 1983, p. 171.

A seguir, as treze (13) faixas mencionadas como relevantes para o momento:

Ano	Faixa	Artista	Composição
1975	“Shooting Star”	Bad Company	Paul Rodgers
1975	“Success Story”	The Who	John Entwistle
1975	“Johnny B. Blues” ¹³²	Chuck Berry	Chuck Berry
1975	“Miss Tara”	Johnny Cash	Johnny Cash
1975	“Shining Star”	Earth, Wind & Fire	Charles Stepney, Verdine White & Maurice White
1975	“Fame” ¹³³	David Bowie	David Bowie, John Lennon & Carlos Alomar
1975	“She’s A Star”	Barry Manilow	Enoch Anderson & Barry Manilow
1975	“Lookin’ Out For Number One”	Bachman-Turner Overdrive	Randy Bachman
1976	“Collision Course”	Mott	Pete Overend
1976	“Irene Wilde”	Ian Hunter	Ian Hunter
1976	“Do You Love Me”	Kiss	Bob Ezrin, Kim Fowley & Paul Stanley
1976	“If I Never Sing Another Song”	Shirley Bassey	Donald Black & Udo Juergens
1976	“Snow Queen”	Elton John & Kiki Dee	Elton John, Davey Johnstone, Kiki Dee, David Nutter & Bernie Taupin

Iniciando as análises pelo AC/DC, o próprio título da faixa proposta explica bem o tom de advertência a partir de uma experiência pós-fama; mesmo que o grupo ainda não tivesse o status que adquiriu alguns anos depois, até o lançamento de “It’s A Long Way To The Top” – na virada de 1975 para o ano seguinte – a sua influência já era sentida na Austrália e na Nova Zelândia¹³⁴. Seu álbum de estreia (a versão australiana original para *High Voltage*¹³⁵) chegou a alcançar o 14º lugar nas paradas de sucesso de seu país natal. É o processo de alcance deste primeiro sucesso de que trata o fonograma, evidenciando a ‘trajetória difícil’ do ‘eu lírico’ durante a caminhada ao sucesso.

A lógica aqui é semelhante à de “Holiday Inn” com uma pequena diferença: lá na letra de 1971 há certo vislumbre e encantamento com o ritmo de apresentações e com os

¹³² No total, Chuck Berry criou seis (06) composições para o universo da personagem de Johnny B. Goode: além da mais famosa e autointitulada de 1958, há “Bye Bye Johnny” (1960) e “Go-Go-Go” (1961) – estas três já mencionadas por este capítulo –, “Concerto In B. Goode” (um instrumental com duração de 18:44 que dá nome ao álbum em que foi lançado em 1969), “Johnny B. Blues” (de 1975, mas disponibilizada ao público apenas em 2010) e “Lady B. Goode” (2017, pouco antes da morte de Berry).

¹³³ A faixa de Bowie não é analisada agora porque há um espaço reservado a ela para o terceiro capítulo.

¹³⁴ Não é à toa que o grupo é visto como o pioneiro na difusão internacional das bandas australianas que enveredaram pelo *pop/rock*, ainda que outros conjuntos famosos tenham emergido no mesmo período – a exemplo de Geordie, Skyhooks, etc.

¹³⁵ Os dois primeiros álbuns da banda foram lançados apenas no seu país natal. *High Voltage*, no dia 17 de fevereiro de 1975, e *T. N. T.*, este em 01 de dezembro do mesmo ano. O primeiro lançamento externo do grupo foi um terceiro disco, intitulado *High Voltage*, que contava com uma miscelânea de faixas dos dois primeiros álbuns, isto já em 14 de maio de 1976, como tentativa de alçá-lo aos mercados estadunidense e europeu. A estratégia num primeiro momento só funcionou na França (7º lugar nas paradas), mas foi o suficiente para abrir as portas para os demais países e a banda acumular bons resultados comerciais entre *Dirty Deeds Done Dirt Cheap* (1976) e *Back In Black* (1980), sendo este último o seu estouro internacional.

luxos que tal nova realidade célebre pode gerar; já aqui, “hotel, pousada fazem você ter a vontade de chorar” (“*hotel, motel make you wanna cry*”). Se a perspectiva de Taupin é a de ‘orgulho’ por seu protagonista ser um “homem do *rock ‘n’ roll*”, na de Bon Scott (que é o letrista dessa faixa do AC/DC) há o aviso: “se você quer ser uma estrela do palco e das telas / tome cuidado, isto é severo e perverso” (“*if you wanna be a star of stage and screen / look out, it’s rough and mean*”). Ambos os casos conhecem as muitas dificuldades para o alcance da fama, mas só o segundo está calejado o suficiente para lidar melhor com tal assunto e poder falar com mais sobriedade sobre a questão.

Scott, por sinal, é peça chave para compreender a proposta de “It’s A Long Way To The Top”: “a ideia veio de uma frase no caderno de Bon que George [Young] tinha lido. ‘Estava escrito apenas isso. Ele não tinha escrito nenhuma letra para ela, só o título’. (...), a letra era uma entrada no diário – a história de como era ser parte de uma banda”¹³⁶ que retratava as tentativas de seu letrista, antes e durante sua jornada com o AC/DC, de atingir algum sucesso artístico e comercial. Isto porque Scott já atuava, desde o ano de 1966, em grupos musicais com alguma visibilidade na Austrália: sua primeira tentativa com o The Spektors, em que atuou como baterista e vocalista ocasional, não rendeu nada além de tentativas mal sucedidas de gravar um álbum¹³⁷.

Outra tentativa de Scott de alcançar o estrelato ocorreu quando ele se reuniu com o grupo de *rock* progressivo Fraternity; e novos problemas com o consumo excessivo de drogas ilícitas fizeram com que um contrato com a MCA não fosse sacramentado porque a gravadora ficou receosa com o comportamento dos integrantes. A saída encontrada foi mover-se para a cidade de Adelaide e firmar contrato com a Sweet Peach¹³⁸: tal qual no caso da participação do vocalista nos Valentines, houve certa divulgação da sua imagem e influência de seus trabalhos no território australiano, além do lançamento de meia dúzia

¹³⁶ WALL, Mick. “Nada de Banda Boazinha”. In: **AC/DC: a biografia**. São Paulo: Globo, 2014, p. 119.

¹³⁷ Em 1967, mudanças na formação desse grupo e a inserção de novos membros – como o jornalista e vocalista Vince Lovegrove – criam uma segunda banda chamada The Valentines que, aí sim, conseguiu a gravação de *singles* e EP’s, alguns com relativo sucesso no mercado nacional a exemplo das faixas “Every Day I Have To Cry” e “Juliette”. Ainda que moderada, esta repercussão já gerava exposição midiática e, por isso, seus musicistas apareceram na “capa da [revista] *Go-Set* e no rádio durante todo o inverno. Mas o bom humor que os Valentines mostravam, pelo menos em público, estava a ponto de terminar de maneira amarga. Em setembro [de 1970], eles foram presos por posse de maconha”. A ocasião, até hoje controversa, foi vista pela banda como uma armação para prejudicá-la; qualquer que tenha sido a verdade, o fato é que a união existente entre os integrantes se desfaleceu e eles encerraram as atividades em conjunto a partir daí. Cf. Idem. “Um Velho Incrível”. In: *op. cit.*, p. 61.

¹³⁸ Selo independente daquela localidade que teve como estratégia de divulgação, em parceria com Hamish Henry, anunciar o Fraternity como uma das atrações principais do Myponga Pop Festival, de 1971, ao lado de artistas internacionais como Black Sabbath, Syrius (banda húngara) e Cat Stevens (que cancelou a sua participação de última hora). A ideia do selo Sweet Peach era direcionar o radar da indústria fonográfica mundial para a Austrália e seu público de *pop/rock*, o que serviria, inclusive, para divulgar as bandas que o grupo comercial gerenciava. Cf. Idem.

de *singles* e dois álbuns de estúdio entre 1971 e 1972 (*Livestock* e *Flaming Galah*)¹³⁹.

Novamente, contudo, o experimento do Fraternity, apesar de ter sido uma reunião de músicos talentosos, não proporcionou os números e a comercialidade esperados, algo que ajuda a compreender o sentido que o vocalista quis atribuir à trajetória de um *rockstar* lá naquela faixa do AC/DC de 1975: “dirigindo rodovia abaixo / indo para um show / paro em todos os acostamentos / para tocar rock ‘n’ roll” (“*ridin’ down the highway / goin’ to a show / stop in all the byways / playin’ rock ‘n’ roll*”). De um modo distinto e com menor tempo de espera para dar resultado, a experiência de Scott teve ares de semelhança com a de Alex Harvey, inclusive por motivos similares: os mesmos três fatores que dificultaram a vida do escocês interferiram na do australiano, isto porque nenhuma das três bandas foi capaz de vencer as barreiras econômico-geográficas, os limites da centralidade do mercado fonográfico e a falta de exposição em mídias audiovisuais.

Não foi bem o caso do AC/DC: foi a partir da estratégia de lançamento da versão internacional de *High Voltage* que a banda irrompe mercados externos e cria público fora da Austrália, superando os dois primeiros fatores; com a aparição da banda no programa televisivo *Countdown* e a gravação de um vídeo promocional para “It’s A Long Way To The Top” é que esta faixa alcança o Top 10 das paradas de sucesso australianas, tornando-se o primeiro *hit* do grupo – dava-se início à superação do terceiro fator, o audiovisual. É irônico que tal primeiro êxito tenha ocorrido através de uma composição que afirma como seu ‘eu lírico’ foi “ficando velho / ficando grisalho / sendo enganado / mal pago / sendo vendido / de segunda mão” e que “é assim que funciona / tocar em uma banda”¹⁴⁰. É mais irônico ainda que a banda tenha alcançado o status de celebridade mundial após a morte de Scott em 1980, a chegada de seu substituto (Brian Johnson) e o lançamento do álbum *Back In Black*. E o referido status só veio quando da conquista do mercado dos EUA.

De todo modo, a principal diferença entre aquela faixa da TSAHB e a do AC/DC

¹³⁹ Antes de se mudar para Adelaide, Scott ficou por um curto período em Sydney, “onde tocou um tempo com outra banda popular na região, The Clefs, de Levi Smith. The Clefs existia desde meados dos anos 1960, e suas raízes estavam em gente que gostava de soul e R&B, uma banda popular ao vivo que tinha se tornado quase uma franquia, com dezenas de diferentes cantores e músicos passando por suas formações quando ela participava de turnês de um ano nos melhores pontos de Sydney, como Whisky A Go Go, King’s Cross e Chequers. Bon [Scott] tinha ficado amigo do baixista deles, Bruce Howe, saindo com ele sempre que a banda The Clefs vinha a Melbourne. Quando o núcleo da última formação da banda, em um eco da recente saída do vocalista dos Valentines, anunciou que estavam frustrados com a falta de avanços em sua carreira – gravavam alguns singles de certo sucesso local, mas a ênfase era em divertir o pessoal a partir do palco, não de suas brilhantes vitrolas –, Bon ficou olhando, com inveja, enquanto Bruce Howe, junto com o guitarrista Mick Jurd, o tecladista John Bisset e o baterista Tony Buettel (logo substituído por John Freeman) montaram uma nova formação, que se chamaria Fraternity”. Cf. WALL, Mick. “Um Velho Incrível”. In: **AC/DC**: a biografia. São Paulo: Globo, 2014, pp. 63-64.

¹⁴⁰ Na letra original, “*gettin’ old / gettin’ grey / gettin’ ripped off / under-paid / gettin’ sold / second hand / that’s how it goes / playin’ in a band*”.

é que na primeira, apesar da crítica e da abordagem irônica do fenômeno, não há nenhuma preocupação em avisar ao/à ouvinte que há qualquer risco naquela jornada – ao contrário, Harvey canta: “eu tenho que continuar / eu não posso ficar parado / eu tenho que ir para o topo da colina” (“*I gotta keep going / I can’t keep still / I gotta get to the top of the hill*”). Já no caso de Scott há uma angústia pairando toda a letra e que talvez se manifeste mais claramente nos versos “eu digo a vocês amigos / isso é mais difícil do que parece” (“*I tell you folks / it’s harder than it looks*”). Este desconforto parece estar, em termos musicais, representado pelo solo de gaita de fole presente na faixa: quando da sugestão de adição do instrumento, por parte de George Young, ao bem executado

turbilhão de guitarras e bateria – uma idéia que teve quando Bon contou que costumava tocar numa banda de gaita escocesa, sem saber que ele tocava bateria, e não gaita – o vocalista, sempre louco para agradar, simplesmente agarrou a gaita e começou a soprar como se sua vida dependesse daquilo”¹⁴¹.

A escolha pela gaita de fole sugere a vontade desesperada de conseguir qualquer elemento musical de diferenciação para o grupo – o que, na verdade, acabou dando certo – e não parece exagero sugerir que represente as angústias descritas pela letra de “It’s A Long Way To The Top (If You Wanna Rock ‘n’ Roll)” de alguma maneira.

Após o AC/DC, chega a vez de Lou Reed e da faixa “Claim To Fame”. Lançada no álbum *Rock And Roll Heart*, em outubro de 1976, trata-se de um dos oito fonogramas do disco, num total de doze (12), que possuem menos de três minutos, o que sugere claro alinhamento à perspectiva do *punk rock* vigente naquele momento, de composições mais ligeiras que fazem uso de poucas notas musicais e de uma ‘cruza’ melódica que sugere maior assertividade nas mensagens que querem ser transmitidas; na verdade, Reed é uma das referências mais utilizadas por aquele estilo, especialmente em sua atuação na banda The Velvet Underground, na Factory de Andy Warhol e na vida artística suburbana nova-iorquina desde meados da década anterior.

Fato é que o ano de 1975 trouxe consigo um leque considerável de mudanças para o mundo fonográfico em que a espetacularização do *rockstar*, predominante no momento anterior, perde um pouco de sua força e o público de língua inglesa – ao menos aquele do eixo EUA / Reino Unido – abraça propostas mais diretas e “autênticas” do que se tinha visto nos anos imediatamente anteriores. “Lou Reed estava hiperconsciente da mudança.

¹⁴¹ Ao vivo, “tornou-se uma das coisas que a multidão sempre adorava, mas ela estava sempre fora de tom, e Bon ficava sem fôlego. Ela soava terrível algumas noites”. Cf. WALL, Mick. “Nada de Banda Boazinha”. In: **AC/DC: a biografia**. São Paulo: Globo, 2014, pp. 119-120.

Na verdade, não houve uma banda ou artista solo que tenha se beneficiado tanto do punk quanto o Velvet Underground e, em particular, Lou Reed”¹⁴². Foi com tal visão do cenário do momento que Reed lançou os álbuns *Metal Machine Music* (álbum duplo instrumental) e *Coney Island Baby*, ambos de 1975, além do álbum que contém “Claim To Fame”, o já citado *Rock And Roll Heart*.

Reed, que abraçou a estética *glam/glitter rock* por apenas três álbuns de estúdio (a considerada obra-prima *Transformer*, *Berlin* e *Sally Can't Dance*, lançados um por ano entre 1972 e 1974), não conseguiu aproveitar devidamente dos usufrutos financeiros dessa fase¹⁴³ por problemas contratuais e de relacionamento com a RCA, sua gravadora, com a qual ele gravou e lançou seus seis primeiros álbuns solo de inéditas, encerrando o vínculo quando da disponibilização de *Coney Island Baby* ao público. A partir daí, ele firmou um contrato com Clive Davis e a Arista, gravadora recém-criada, com promessa de liberdade artística e maior percentual de lucros das vendas de discos.

Apesar de ter bons números nas listas de paradas de sucesso iniciados a partir dos produtos fonográficos de *Transformer* (o álbum e *singles*), Reed “devia à RCA, segundo relatos, algo na casa de 700 mil dólares. Percebendo que nunca ganharia dinheiro enquanto continuasse com a gravadora, decidiu procurar outra empresa fonográfica”¹⁴⁴. Além de já ser amigo de Davis há certo tempo, foi esse tipo de promessa que atraiu Reed àquela nova companhia; afinal, suas dificuldades financeiras apenas aumentavam à medida que seus

¹⁴² “Foi apenas em janeiro de 1976, com o lançamento da revista *Punk*, de John Holmstrom, em Nova York, reunindo a música diferente dos grupos punk e exibindo-os como se fossem grandes astros, que o punk pôde ser visto como um movimento. Holmstrom colocou Lou na capa do primeiro número da *Punk*. Para ele, o espírito independente de Reed, seu entusiasmo e dedicação à paixão faziam dele o punk supremo. ‘Se você fizesse uma linha do tempo pro rock and roll, Lou estaria lá em todas as décadas’, apontou ele. ‘Desde o doo-wop até o rock de garagem, passando pelo psicodélico, pelo glitter, o disco, o punk rock e, mais tarde, chegando ao rock alternativo e o sóbrio’”. É interessante notar como na década de 1970, mesmo no caso do *punk* – tão combativo e reativo –, precisava-se do fator mídia-imprensa para se ganhar visibilidade, alcance social e ares de estrelato. Não apenas esta é uma característica das sociedades policulturais como se trata de um elemento da segunda metamorfose da fama que atinge as mais variadas propostas artísticas, desde as mais alternativas às consideradas mais comerciais ou *mainstream*. Cf. BOCKRIS, Victor. “O Mestre da Insolência Psicopata”. In: **Transformer**: a história completa de Lou Reed. São Paulo: Aleph, 2016, pp. 278-279.

¹⁴³ Vale lembrar que dos seus cinco álbuns de estúdio com o Velvet Underground, apenas quatro entraram nas paradas de sucesso e em posições, digamos, modestas: a posição 129 foi a melhor alcançada e por seu clássico de estreia, o *The Velvet Underground & Nico*. Na primeira metade da década de 1970, ele viu seu *Transformer* chegar ao topo das paradas na França, *Berlin* alcançar o sétimo lugar no Reino Unido e *Sally Can't Dance* ao décimo nos EUA. Um salto significativo na comercialidade se comparado ao desempenho de sua banda anterior à carreira solo.

¹⁴⁴ “Lou tinha tão pouco dinheiro na época que quase nunca tinha dez dólares no bolso. Ele frequentava palestras sobre os filmes de Warhol por Ondine [nome artístico do ator Robert Olivo] para buscar conexões com o speed [*Speed Art Museum*]. Parte de seu problema, ele disse, era sua honestidade nascente. (...) No outono, Lou e a banda se preparavam para voltar à estrada naquilo que ele descreveu como ‘a feroz selva chamada América. (...)’. Com drogas fervendo no fogão, Lou ensaiou para a turnê de *Rock And Roll Heart*. Infelizmente, a receita logo acabou e ele se viu em uma posição precária outra vez”. Cf. BOCKRIS, Victor. “Os Anos Nervosos”. In: *op. cit.*, pp. 272-275.

discos eram cada vez mais vendidos e os empresários da gravadora anterior interferiram com certa constância em suas composições entre 1972-1975. A soma desses dois fatores foi uma das motivadoras para a criação de “Claim To Fame”, explicando o porquê de sua adesão a uma poética da advertência sobre a questão.

O desapontamento com a RCA levou Reed a escrever: “sem espaço, sem aluguel, o dinheiro acabou, foi tudo gasto / agora me fale sobre sua pretensão à fama / agora, e não é que alguns têm a pretensão à fama” (“*no space, no rent, the money’s gone, it’s all been spent / now tell me ‘bout your claim to fame / now, ain’t that some claim to fame*”). As intenções do cantor encontram alguma similitude com a preocupação de Bon Scott: avisar ao público que toda a glamorização em torno de sua imagem não passa de uma fachada que esconde o cotidiano que o cerca¹⁴⁵. Tal cenário desfavorável foi mais que suficiente para inspirar o compositor a equivaler aquela vida que levava com a troca de um beijo rápido por pouco dinheiro: “os lábios molhados, agora secos, prontos para aquela velha esmola” (“*wet lips, dry now, ready for that old hand-out*”).

A leitura descontente e amarga para com a celebração fez com que o ex-vocalista do Velvet Underground optasse por dois direcionamentos em “Claim To Fame” e também por praticamente todo o álbum do qual a faixa faz parte: primeiro, uma fusão de *jazz-rock*, com uma tendência mais jazzística, que parecia mais um grito de empoderamento em que pese sua vontade de ter total controle sobre a obra, levando-o a acumular várias funções, desde canto, piano e guitarra à própria produção do disco; segundo, uma presença quase inaudível do Reed guitarrista contribuiu muito para a fusão mencionada, o que concedeu um espaço bem maior ao saxofone de Marty Fogel e à bateria de Michael Suchorsky, os dois instrumentos mais destacados ao menos naquela composição¹⁴⁶.

Na faixa em si o cantor repete o título por nada menos que dezesseis vezes, o que indica ser “a pretensão à fama” ali abordada uma leitura provocativa acerca de todos os fatores que envolveram aquela produção, desde a necessidade pessoal de Reed em fazer

¹⁴⁵ Naquela época, os problemas de Lou Reed não se limitavam à falta de dinheiro, pois seu apoio aberto à Liberação Gay, as personagens *drag queens* das faixas do *Coney Island Baby* e o seu relacionamento com a mulher transexual Rachel Humphreys geraram reações conservadoras contra o cantor, que viu o álbum *Rock And Roll Heart* vender pouco e sua parceira ser vítima de um assalto seguido de espancamento em dezembro de 1976 por motivos homofóbicos. Cf. BOCKRIS, Victor. “Os Anos Nervosos”. In: **Transformer**: a história completa de Lou Reed. São Paulo: Aleph, 2016, pp. 270-277.

¹⁴⁶ Resta saber se foi o acúmulo de funções que limitou o uso dos sons distorcidos ou se foi uma estratégia com planejamento artístico embasado na tentativa de provocar seu público e a crítica; o fato é que nenhum destes dois grupos parece ter ficado muito satisfeito com o resultado final. Se a explicação vier do arsenal de trabalho envolvido, isto pode ter a ver com o dinheiro e o tempo reduzidos que a Arista ofereceu para a finalização do álbum; se a justificativa for por uma escolha intencional, Lou Reed pode ter tentado seguir os passos bem sucedidos dados por David Bowie em *Young Americans* (1975) e *Station To Station* (1976) e não ter sido tão feliz com seu produto final. Cf. Idem.

sua vontade conceitual prevalecer até as mudanças mercadológicas já mencionadas com a ascensão do *punk rock*; tantas repetições do título são reforçadas por um uso – e também repetido – da expressão “extra, extra” nos dois primeiros versos da estrofe-refrão como o anúncio do tratamento que Reed dá àquela pretensão, frívola em seu modo de ver. Fato é que o insucesso comercial do álbum, especialmente se comparado àqueles lançados com a RCA, desapontou mais Clive Davis e a Arista do que o próprio criador da obra, até porque ele sabia que o público *punk* tinha simpatia por seu trabalho. O ato de esnoabar a pretensa comercialidade midiática, como ocorre em “Claim To Fame”, visava alcançar esse novo público que pairava no horizonte e que o transformaria no “Sumo Sacerdote do Punk”¹⁴⁷.

Chega-se ao último fonograma analisado por este capítulo, intitulado unicamente de “Idol” e composto por Elton John e Bernie Taupin. Ele possui elementos de similitude com a faixa de Reed no tocante ao uso do *jazz* como base para a composição. A diferença, no entanto, é que enquanto o primeiro se vale de uma fusão com o *rock*, o do pianista opta por ser uma balada melancólica que mais parece com alguma versão *cover* masculina de uma música de Billie Holiday e que teve à disposição toda a tecnologia de gravação e de mixagem dos anos 1970 – algo que a cantora não teve entre as décadas de 1930 e 1950.

O nível de amargura com o qual o ‘eu lírico’ trata o tema remete a um alinhamento quase substancial da letra com a perspectiva que embasou a tendência das abordagens do período 1975-1976 sobre a fama. Ao longo dos anos supôs-se que a faixa tratava de fazer uma análise poética da vida de Elvis Presley, falecido um ano após seu lançamento e em função dos vícios e dos excessos da vida célebre no *pop/rock*; imaginou-se também que poderia ser uma avaliação da própria experiência de estrelato de Elton John logo após ele conseguir sete (07) álbuns consecutivos no primeiro lugar das paradas de sucesso dos EUA entre 1972 e 1975¹⁴⁸; cogitou-se ainda ser uma percepção generalista do fenômeno que poderia ser atribuída a qualquer pessoa muito famosa. É preciso, contudo, observar a letra como um todo para se tirar dela qualquer conclusão:

Oh, he was a light star / Tripping on a high wire
Oh, ele era uma estrela brilhante / Cambaleando numa corda bamba
Bulldog stubborn, born uneven / A classless creature, a man for all seasons
Bulldog obstinado, nasceu desajustado / Uma criatura sem classe, um homem para todas as ocasiões
But don't bet them that they can't take him to the very bottom

¹⁴⁷ No original, “High Priest of Punk”. Cf. WALL, Mick. “Hey, Shut Up!”. In: **Lou Reed: the life**. London, LDN, UK: Orion Books, 2013, p. 164.

¹⁴⁸ São eles: *Honky Château* (1972); *Don't Shoot Me, I'm Only The Piano Player* e *Goodbye Yellow Brick Road* (1973); *Caribou* e *Greatest Hits* (1974); *Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy* e *Rock Of The Westies* (1975). Cf. WHITBURN, Joel. “Elton John”. In: **The Billboard Book Of Top 40 Albums**. New York, NY, USA: Billboard Books; Watson-Guptill Publications, 1995, p. 161.

Mas não aposte com eles que eles não consigam levá-lo ao fundo do poço
Because they made him and they'll waste him / And I don't believe that I want to watch them
Porque eles o fizeram e eles vão colocá-lo a perder / E eu não creio que eu queira auxiliá-los

'Cos the fifties shifted out of gear / He was an idol then, now he's an idol here
Pois os anos cinquenta trocaram de marcha / Ele era um ídolo na época, agora ele é um ídolo por aqui
But his face has changed, he's not the same no-more
Mas seu rosto está mudado, ele não é o mesmo que já foi
And I have to say that I like the way his music sounded before
E eu tenho que dizer que eu gosto do modo como a música dele soava antes

He was tight-assed / Walking on broken glass
Ele era reprimido / Era constantemente penitenciado
Highly prized in the wallet size / The number one crush in a schoolgirl's eyes
Altamente valorizado no quanto rende de dinheiro / A paixão súbita número um aos olhos de uma colegial
But don't pretend that it won't end in the depth of your despair
Mas não finja que isso não vai acabar nas profundezas de seu desespero
You went from lamé suits right down to tennis shoes / To peanuts from the lion's share
Você foi de ternos de lamé peculiares para tênis comuns / Para as migalhas do maior pedaço do bolo¹⁴⁹

Se em “Claim To Fame” a aparição da guitarra é bem tímida e pouco audível, aqui ela sequer existe: o grupo harmônico é composto com o piano do cantor, o contrabaixo de Kenny Passarelli, a bateria de Roger Pope e uma seção de metais conduzida pelos Brecker Brothers¹⁵⁰. O ar de melancolia é garantido pela combinação de piano que emula música de câmara com “bateria panorâmica, sibilante e um conjunto de metais com tons diversos. Suspensa acima dessas reflexões sensíveis está a sua voz, que transmite ao mesmo tempo a estrela da estirpe de Elvis cair cada vez mais no desespero e o inocente espectador que está a assisti-la”¹⁵¹. A própria leitura deste clima musical permite que se perceba como a letra admite a validade das três possibilidades interpretativas apontadas anteriormente. Quem é o ídolo, afinal? Pode ser Elvis Presley, Elton John ou mesmo pode não se tratar de ninguém em específico e representar todo o processo de celebritização das sociedades policulturais como estrutura. Este recurso à indefinição do protagonismo é bem comum

¹⁴⁹ A tradução da frase “*to peanuts from the lion's share*” precisa ser bem explicada: “*work for peanuts*” significa “trabalhar por migalhas” (a frase aparece, inclusive, em “Drive My Car” dos Beatles). Portanto, o termo *peanuts*, mesmo definido como “amendoin”, também pode ser entendido como “uma quantidade muito pequena de dinheiro” (“*a very small amount of money*”). Já “*lion's share*” é uma expressão idiomática da língua inglesa e é derivada das diversas traduções das *Fábulas de Esopo* ao longo do tempo; no geral, ela quer dizer “a maior parte de alguma coisa” (“*the largest part of something*”). Assim, a expressão em português que me pareceu mais apropriada foi “o maior pedaço do bolo” por se tratar da divisão de valores e dividendos de lucros e negócios financeiros a partir da venda de discos. Para acessar as definições dos termos Cf. PERRAULT, Stephen J. “Lion's Share” & “Peanut”. In: **Merriam-Webster's Advanced Learner's English Dictionary**. New York, NY, USA: Merriam-Webster, 2008, pp. 953 & 1193.

¹⁵⁰ Dupla de jazz composta pelos irmãos Michael Brecker (saxofone e EWI ou oboé-robô) e Randy Brecker (trompete e fliscorne), auxiliada por Barry Rogers (trombone), da Average White Band, e David Sanborn (saxofone alto) que tocou no álbum *Young Americans* de David Bowie, lançado um ano antes.

¹⁵¹ No texto original, “*sweeping, brushed drums and a brass coating of varying hues. Suspended above these musings is his voice, conveying both an innocent bystander watching the Elvis-like star fall ever further into hopelessness*”. Cf. ROSENTHAL, Elizabeth J. “The Cage”. In: **His Song: the musical journey of Elton John**. New York, NY, USA: Billboard Books, 2004, p. 133.

na produção poética de Bernie Taupin e isto se faz presente também em “Idol”.

Alguns trechos chamam bastante atenção e gostaria de iniciar pelos versos “pois os anos cinquenta trocaram de marcha / ele era um ídolo na época, agora ele é um ídolo por aqui”, os iniciais do refrão. São eles que permitem uma associação quase que imediata à figura de Elvis Presley (afinal, quem poderia ter sido mais ídolo tanto na década de 1950 quanto na de 1970?); a questão é que este par de versos não se limita unicamente àquela personagem considerada “rei do *rock*”, isto porque aponta igualmente certa percepção de que foi nos anos cinquenta que se iniciou o processo de associação da produção de fama e estrelato à cultura jovem e à ‘revolução’ apontada por Eric Hobsbawm. Não que Taupin tivesse percepção do fenômeno a partir deste autor, mas sim a partir de sua experiência no próprio universo que ele tentou descrever com alguns requintes de amargura.

Nesse observar de um cotidiano cercado por empresários, executivos, agentes ou ‘intermediários culturais’¹⁵² movidos por uma lógica neoliberal em ascensão a partir dos anos 1970 e pela necessidade de alimentar essa indústria, a cada dia mais poderosa, é que versos como “porque eles o fizeram e eles vão colocá-lo a perder” ou “e eu não creio que eu queira auxiliá-los” se tornaram possíveis e puderam ser concretizados. E escritos por volta de março de 1976, eles atendiam à impressão de seu autor ao saber das condições de Presley naquele momento a partir das especulações da imprensa; estas acabaram sendo confirmadas pelo próprio letrista e por John quando o conheceram pessoalmente quatro meses depois no Capital Center na cidade de Landover, em Maryland¹⁵³. “Idol”, portanto, oferece uma interpretação que pode ser tanto particularizada e de acordo com a vivência do roqueiro de Tupelo quanto observada a partir dos funcionamentos estruturais do que se entendeu por celebritização entre as décadas de 1950 e 1970.

“Mas não aposte com eles que eles não consigam levá-lo ao fundo do poço” pode ser a referência que une a perspectiva entrecruzada que amalgama Elvis Presley e Elton John como as bases empíricas para a personagem de Bernie Taupin. O primeiro já estava em condição física e mental bastante adversa, suas apresentações públicas naquele período

¹⁵² Trata-se de um “termo coletivo para agentes, publicitários, pessoal de marketing, promotores, fotógrafos, *fitness trainers*, figurinistas, especialistas em cosméticos e assistentes pessoais. A tarefa deles é planejar uma apresentação em público de personalidades célebres que resultará num encanto permanente para uma platéia de fãs”. Por mais que se possa questionar o caráter de ‘encanto permanente’ da exposição de uma celebridade na prática, na teoria essa é a função que os “intermediários culturais” tentam exercer. Cf. ROJEK, Chris. “Celebridade e Celetóides”. In: **Celebridade**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008, pp. 12-13 (grifos do autor).

¹⁵³ Em 1976, “havia algo visivelmente e clamorosamente errado com ele [Elvis Presley]. Estava acima do peso, tinha uma coloração cinzenta e suava. Onde deveriam estar seus olhos só havia dois buracos negros sem expressão. [Ele] andava como alguém que acaba de despertar de uma anestesia geral, de uma forma estranha e arrastada. Um filete de tintura de cabelo preta escorria por sua testa. Incoerente, ausente”. Cf. JOHN, Elton Hercules. “Sete”. In: **Eu**, Elton John. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019, p. 122.

variavam entre performances de nível regular e completos desastres com o esquecimento das letras das composições, dos nomes dos musicistas que o acompanhavam ou ainda dos locais onde ocorriam; o segundo até conseguia disfarçar sua infelicidade e a insatisfação em âmbito público, mas sua vida pessoal beirava o caos – com uma tentativa de suicídio meses antes à escrita de “Idol” –, já que o cotidiano que vivenciava, mesmo repleto por mordomias e extravagâncias, não lhe bastava e não lhe fazia feliz¹⁵⁴.

O próprio Taupin se afogava em consumo de drogas e álcool muito em função do fim recente de seu casamento com Maxine Feibelman (entre 1971 e 1976) e que o letrista atribuiu às ‘turbulências’ causadas pelo estrelato. Boa parte das letras do *Blue Moves*, o álbum que conta com “Idol”, foi escrita como lamentação e/ou angústia pelo contexto que envolveu este processo de separação. Se a tendência do biênio 1975-1976 já apontava por si só para a desconfiança dos/as artistas com o fenômeno da fama, no caso em questão o nível de incômodo foi largamente ampliado pelos problemas pessoais de seu autor. “Mas seu rosto está mudado, ele não é o mesmo que já foi” é o verso que mais consegue indicar as insatisfações com a celebração. A personagem já não era mais a mesma porque seu criador já não era mais o que fora em 1971 quando não era tão conhecido e estava prestes a consolidar o matrimônio com Feibelman¹⁵⁵.

Por fim, destaco o verso “a paixão súbita número um aos olhos de uma colegial”. A personagem de Taupin, o ‘ídolo’ que encanta e excita as jovens adolescentes, serve de protótipo para pensar o período de passagem de uma metamorfose da fama no século XX para a outra na medida em que demarca como a produção de estrelato para o *rockstar* foi

¹⁵⁴ Logo após ter sido homenageado com a estrela da calçada da fama de Hollywood em 21 de outubro de 1975 e a prefeitura de Los Angeles ter declarado aquela semana, a que decorreu entre os dias 19 e 25, de a “Semana Elton John”, e no dia seguinte à premiação, o pianista “tomou o que afirmou terem sido sessenta comprimidos de Valium e pulou na piscina interna” da sua mansão em Beverly Hills, que havia pertencido a Greta Garbo e David Selznick, produtor do filme *...E o Vento Levou*. Isto ocorreu apenas três dias antes do primeiro dos dois shows que estavam agendados para o *Dodger’s Stadium*, no dias 25 e 26, a primeira oportunidade em que o local recebia aquele tipo de apresentação em quase dez anos desde 28 de agosto de 1966 quando os Beatles haviam lá tocado. Não só este fator peculiar criou *hype* para ambas as performances como fez com que os cerca de 120 mil ingressos disponíveis fossem esgotados em menos de duas horas. E com visão de bastidores, Bernie Taupin via tudo aquilo como frívolo o suficiente para dizer de um modo poético ao colega que “não finja que isso não vai acabar nas profundezas de seu desespero”. Cf. BUCKLEY, David. “Dois Por Cento do Mundo Pertence a Elton”. In: **Elton John: a biografia**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2011, p. 173.

¹⁵⁵ Taupin estava mudado e ressentido com a situação porque imediatamente após o término do casamento, sua ex-esposa foi viver ao lado de Kenny Passarelli, o baixista de Elton John naquele momento, que gravou as linhas de contra baixo para as faixas que retratavam esse rompimento de relação (dentre elas “Tonight”, “Between Seventeen And Twenty” e “Someone’s Final Song”). De todo modo, a relação do musicista com a então esposa do letrista “ainda era segredo. Mas todo mundo desconfiava. O casamento (...) estava cheio de problemas. Havia muito dinheiro, muita inexperiência e muita fama”. A soma dessas questões com as irritações que Taupin nutria para com as efemeridades do sucesso tornaram-se as tônicas para a criação de “Idol”. Cf. DOYLE, Tom. “Uma Audiência com o Rei”. In: **Captain Fantastic: a espetacular trajetória de Elton John nos anos 1970**. São Paulo: Benvirá, 2018, p. 219.

frisada pela existência das assim chamadas *teenyboppers*, as garotas que se manifestam como consumidoras dos produtos relacionados ao astro e são vistas geralmente com algum estigma e desprezo; diferente das contrapartes masculinas (tais como *rockers*, *mods*, *punks* ou *teddy boys*), as moças costumam ser estereotipadas como mero pretexto para alimentar a indústria ou como receptoras passivas do consumismo alienado. Não que isto seja algo completamente errado (há toda uma indústria, especialmente de periódicos impressos, que confirma a existência dessa tendência feminina desenfreada); no entanto, não parece justo limitar a experiência histórica das mulheres no *rock* a essa leitura ou então isentar grupos sociais masculinos de quaisquer práticas de consumo como se apenas as moças fossem as responsáveis pela manutenção do *mainstream* e da sustentação da indústria fonográfica, não havendo entre elas nenhuma crítica ou oposição ao sistema estabelecido¹⁵⁶.

Em “Idol”, contudo, o estereótipo é mantido: nesta ótica limitada, a faixa etária que se espera para as garotinhas que sonham com o ídolo e por ele se apaixonam gira em torno dos dez aos quinze anos de idade¹⁵⁷. Se esta prática começa a se estabelecer na passagem da década de 1950 para a seguinte, nos anos 1970 ela adquire uma característica cada vez mais individualizada no tocante aos espaços para sua manifestação: o quarto preenchido dos pôsteres onde as amigas se reúnem no intuito de compartilhar de seus desejos e sua admiração pelo astro revela, por um lado, todo o machismo estruturado e as privações da manifestação pública das vontades pessoais quando se trata de mulheres jovens; por outro, na ótica desse estereótipo, permite que elas possam despertar cada vez mais cedo as suas vontades de libido na puberdade ao utilizarem, nos momentos de privacidade, seu ídolo como motivo para a excitação corpórea imaginada.

As produções que se dedicam ao tema e à especialização acadêmica do mesmo dificilmente questionam tal padrão de leitura, de interpretação e de entendimento sobre o feminino no *rock*, já que tal ideia é disseminada desde a época retratada. Por sua vez,

¹⁵⁶ Grupos sociais masculinos ligados ao *rock* tendem a ser definidos através de elementos masculinistas, ou seja, enfatizam certa ‘rebelião’ através de comportamentos violentos, de atitudes machistas e calcadas por atos que afirmem virilidade e força, a exemplo de *rockers* e de *teddy boys*. “Os **teddy boys**, ou ‘teds’, originalmente um fenômeno britânico, apareceram em meados dos anos de 1950. Essencialmente sem instrução profissional, os teds foram excluídos da abundância desfrutada pelos jovens. Seu estilo inclui penteados elaborados (o estilo ‘duck arse’), paletós drapeados, engomados, compridos e pseudo-eduardianos (daí a origem do nome – o termo ‘teddy’ é diminutivo de Edward), sapatos de sola grossa de crepe (‘brothel creepers’) e gravatas estreitas”. Já os *rockers* “vestiam jaquetas de couro preto, calças jeans e botas, passavam brilhantina no cabelo e dirigiam motocicletas. De modo geral, os **rockers** eram trabalhadores braçais sem qualificação e mal pagos”. Cf. SHUKER, Roy. “Rock ‘n’ Roll; Teddy Boys; Rockers; Rock; Classic Rock”. In: **Vocabulário de Música Pop**. São Paulo: Hedra, 1999, pp. 248-249 (grifos do autor).

¹⁵⁷ BRAKE, Michael. “The Invisible Girl – the culture of femininity versus masculinism”. In: **Comparative Youth Culture: the sociology of youth culture and youth subcultures in America, Britain and Canada**. London, LDN, UK: Routledge & Kegan Paul, 1985, p. 169.

em nenhum momento a faixa de Elton John pensa em duvidar daquela compreensão pré-estabelecida para as *teenyboppers*¹⁵⁸: ali ela é um dado.

Vale lembrar que, à época, pensá-lo como um ‘ídolo adolescente para as meninas’ não era nenhum exagero ou tampouco uma ideia fora da razoabilidade. “Durante as turnês do início dos anos 70, ele havia conquistado seguidoras fanáticas entre as adolescentes, que esganiçavam nas apresentações dele, tentavam agarrá-lo no palco (certas vezes eram bem sucedidas) e o perseguiram pelos becos das saídas dos fundos dos teatros”¹⁵⁹. Assim dito, basta observar, por exemplo, a *première* do já citado filme *Tommy*, transmitida em 19 de março de 1975 pelo canal televisivo estadunidense ABC: mesmo contando com a participação de estrelas do cinema e do *rock* tais como a atriz Ann-Margret, Paul e Linda McCartney, Diana Ross, Dean Martin, a banda The Who, Tina Turner, Oliver Reed, além de Jack Nicholson, foi apenas no momento em que Elton John tentou entrar no Ziegfeld Theatre de Nova York que gritos encobriram a voz do apresentador e a segurança precisou intervir para conter o avanço da multidão; a devastadora maioria das pessoas que tentaram alcançá-lo era composta por jovens *teenyboppers*.

“Altamente valorizado no quanto rende de dinheiro”, esse ‘ídolo’ é resultado da capitalização de recursos que alimentam a indústria do entretenimento e que, também por isto, capta a atenção de uma variedade de mídias e formas de exposição que lucram com sua imagem. As *teenyboppers*, nesta lógica, atuam como alvo preferencial desse mercado de seduções manifesto através do sentimento de fama e das conjunturas de celebritização em jogo.

Ao se chegar, portanto, ao final deste capítulo, faz-se necessário ponderar algumas

¹⁵⁸ O termo já aparece, por diversas vezes, na primeira Enciclopédia sobre *rock*, escrita por Lilian Roxon e publicada inicialmente no ano de 1969, e em todas elas com um sentido depreciativo, seja para mostrar como em determinada ocasião moças invadiram um show dos Bee Gees, em 1967, seja para classificar os grupos *pop* mercadológicos voltados ao público adolescente ou de um único *hit* de sucesso. Já Simon Frith é um dos primeiros pesquisadores a mencionar uma cultura *teenybopper* relacionada ao particular feminino e à reclusão ao quarto. Cf. ROXON, Lilian. **Rock Encyclopedia**. New York, NY, USA: Grosset & Dunlap, 1969, pp. 41, 90, 151, 196, 356 & 460. Cf. FRITH, Simon. **Sound Effects**. New York, NY, USA: Pantheon Books, 1981, pp. 86, 127, 168, 170, 213, 226-239 & 244. Michael Brake, um renomado sociólogo da cultura jovem, assim descreveu a prática cultural em questão: “elas podem se relacionar com suas melhores amigas e, juntas, praticarem o segredo da cultura feminina para os rituais de namoro, longe dos olhos do masculino ridículo”. No original, “they can relate to their best friend (...) and together practice in the secrecy of girl culture for the rituals of courtship, away from the eye of male ridicule”. As várias análises especializadas costumam voltar seus olhares para a prática feminina apenas a partir da intimidade e do desejo (sexual). Cf. BRAKE, Michael. “The Invisible Girl – the culture of femininity versus masculinism”. In: **Comparative Youth Culture: the sociology of youth culture and youth subcultures in America, Britain and Canada**. London, LDN, UK: Routledge & Kegan Paul, 1985, p. 169.

¹⁵⁹ No original, “during the tours of the early ‘70s, he had developed a fanatical following among teenage girls, who screamed at his concerts, tried to grab him on stage (a few times succeeding), and chased him down alleyways behind theatres”. Cf. RESTALL, Matthew. “It Could Be Me”. In: **Blue Moves**. New York, NY, USA; London, LDN, UK: Bloomsbury Academic, 2020, p. 92.

situações para que haja uma melhor compreensão de tudo o que foi escrito até aqui:

a) A intenção dos seis subtópicos aqui desenvolvidos visou demonstrar como há meios intersubjetivos para pensar os seis momentos históricos estabelecidos entre 1958-1976 para a produção musical de língua inglesa que englobam as ideias e alguns aspectos identitários dos/as envolvidos/as. Defender a importância e a necessidade de tê-lo feito é um propósito do exercício deste capítulo e se espera ter conseguido lograr êxito.

b) Não se quis aqui, em nenhum momento, afirmar que o fenômeno da fama e da celebridade, na música de língua inglesa, encontra-se exclusivamente subscrito ao recorte escolhido como se nada tivesse sido produzido anteriormente ou como se a produção que exista nessa anterioridade não tenha obtido alguma relevância social em seus respectivos momentos históricos. É possível encontrar, pelo menos desde a década de 1930, algumas composições e/ou fonogramas que trataram do tema com algum alcance massivo. Nota-se, contudo, o crescimento exponencial de interesse pelo tema a partir da lógica de ascensão ao estrelato através do *rock 'n' roll* e da própria 'revolução cultural jovem' estabelecida concomitantemente a isso¹⁶⁰.

c) Também não se tentou escrever uma História da transição de uma metamorfose da fama no século XX para a outra a partir de “todas” as composições e/ou faixas gravadas e/ou disponíveis que possam ter tratado do tema no período 1958-1976. Houve escolhas a partir da percepção das abordagens poéticas que avaliaram a questão com maior afinco, intensidade e alcance social para cada um dos seis momentos¹⁶¹. Tentou-se priorizar, nos subtópicos aqui desenvolvidos, fonogramas em que o assunto se encontrasse explícito e que pudesse dar uma maior clareza sobre as tendências vistas para cada momento.

d) Tenta-se escrever, portanto, uma História das tendências e das transformações rápidas que oscilaram entre aquelas questões macrosociais e as intersubjetividades vistas nas produções artístico-musicais dos indivíduos pesquisados. Trata-se de um exercício que tenta estabelecer um constante diálogo entre o coletivo e individual, do reconhecimento

¹⁶⁰ “Down The Old Road To Home” (1932, Jimmi Rodgers); “The Great Speckled Bird” (1936, Roy Acuff); “Nice Work If You Can Get It” (1937, Fred Astaire); “Abraham” (1942, Bing Crosby & Ken Darby Singers); “Body And Soul” (1944, Nat King Cole); “Wheel Of Fortune” (1951, Kay Starr); “A Satisfied Mind” (1954, Red Hayes); “Teenage Idol” (1957, The Teen Queens) e “Promise Her Anything (But Give Her Love)” de Dean Martin, 1957.

¹⁶¹ Isso pode ser aferido com o Anexo I desta Tese onde consta uma lista com todas as faixas encontradas por esta pesquisa que utilizam os termos “fama” e “celebridade” no período 1958-1976, mas que não o fazem de modo tão aprofundado como se vê nas mencionadas no corpo deste capítulo; citam os termos, em geral, apenas para complementar a lógica dos assuntos que a elas estão circunscritos ou então são regravações de outras composições de períodos diversos, até mesmo de épocas anteriores a 1958. Encontram-se, ainda, as faixas que não citam nenhum dos dois termos e que, ainda assim, tratam indiretamente da vida célebre e de suas vicissitudes, cada qual à sua maneira. A lista tem por objetivo suprir a impossibilidade de se elencar todas as faixas encontradas num único capítulo.

da celebritização como processo que se estabelece gradativamente nas ditas sociedades policulturais a partir da segunda metade do século XX e das implicações na celebrização de indivíduos através de uma nova configuração metamórfica que demorou cerca de dois decênios para se estabelecer até a chegada da década de 1970.

Dito isso, no próximo capítulo atenta-se para a noção de hiperexposição célebre que se desenvolveu na passagem da primeira para a segunda metamorfose da fama: aqui tenta se entender como ocorreu, através tanto da imprensa especializada quanto daquela mais ampla, a apresentação midiática de artistas de *glam/glitter rock*. Discute-se, ainda, o que se entende por *hype* a partir de momentos da carreira de Elton John e David Bowie, e, por fim, como a metáfora da estrela espacial foi tomada como sentido oportuno dado à figura de *rockstar* e como os dois artistas em questão pensaram essa relação com certa criticidade e alguma consciência sobre o fenômeno da fama.

CAPÍTULO II:

Hiperexposição Célebre na ‘Década do Eu’: sobre o protagonismo do (Glam/Glitter) Rock na produção de estrelato nos anos 1970

“Os Anos Setenta têm sido chamados (em si enquanto década) de a década do ‘Eu’, de uma década ‘tediosa’, de uma década maçante. (...). Ninguém tem prestado muita atenção em tentar explicar porque a década foi tão enfadonha ou porque as pessoas se deixaram abater por um ‘mórbido cinismo egocêntrico’”.

*Rajendra S. Khadka*¹

A epígrafe que ora se apresenta foi retirada de um breve texto enviado ao *Berkeley Barb*, jornal *underground* da cidade de Berkeley, na Califórnia, por Rajendra S. Khadka para a edição da semana de 07 a 13 de fevereiro de 1980. Não foi apenas o escrito citado que fez esta avaliação da década que estava por se encerrar, mas também toda a edição em si; o que chamou minha atenção especificamente para o que Khadka publicou foi o título por ele escolhido: “evitem que os anos oitenta espelhem os setenta”². Com esta frase as questões deste capítulo se oferecem: como esse ‘mórbido cinismo egocêntrico’, e que em tese definiria a década, se manifesta se for tomado o estrelato no *pop/rock* como o ponto de partida para a análise do período? Ademais, como pôde um decênio marcado por lutas sociais as mais diversas (feminismo, direitos civis, direitos sexuais, etc.) e engajamentos vários ser lembrado como uma época narcísica?

Uma resposta inicial está no chamado “sonho da autorrealização individual”³ que

¹ No texto original, “the Seventies has been called (as a decade) the ‘Me’ decade, a ‘tedious’ decade, a dull decade. (...). Nobody has paid much attention in trying to explain why the decade was so boring or why the people slouched in ‘languid self-absorbed cynicism’”. Cf. KHADKA, Rajendra S. “Prevent Eighties From Mirroring Seventies”. *Berkeley Barb*. Edição 720 de 07-13 de fevereiro de 1980, p. 14.

² No original, “prevent Eighties from mirroring Seventies”. Cf. Idem.

³ No original, “the dream of ‘individual Self-realization’”. Cf. BOOKER, Christopher. “The End Of Twentieth-Century Dream”. In: **The Seventies**. New York, NY, USA: Stein And Day Publishers, 1980, p. 28.

se intensificou durante os anos 1970 com a euforia neoliberal e a defesa de uma ‘absoluta liberdade’ econômica e mínima intervenção estatal nos setores sociais. Esse pensamento coadunou com o sistema monetário e bancário internacional estabelecido a partir da *Era de Ouro*, o que proporcionou grande dominação econômica dos países de língua inglesa, em particular dos EUA, que passaram a controlar o assim chamado ‘livre comércio’ e os movimentos do capital; e “deve-se sempre ter em mente que em 1950 só os EUA tinham mais ou menos 60% de todo o estoque de capital de todos os países capitalistas avançados, produziam mais ou menos 60% de toda a produção deles”⁴. Ainda que as desigualdades permanecessem gritantes – basta observar uma metrópole como Nova York nos anos de 1970 para se ter ideia disso – o neoliberalismo foi gradualmente sendo vendido como a solução viável para a economia capitalista mundial.

E pelo fato de ter sido apresentado como ‘resolução’, uma de suas características que mais seduziu o mercado e os países capitalistas desenvolvidos em geral foi a ideia de autossuficiência através dos esforços pessoais sem a real necessidade de presença estatal no decorrer de cada trajetória de vida; por mais que o desemprego tenha alcançado níveis elevados, “confirmando uma tendência que já se impusera desde 1967, quando começou a romper-se a situação de pleno emprego criada depois da II Guerra Mundial. Na década de 70 e nos anos posteriores produziu-se um novo patamar do desemprego que se aproximou dos 2 dígitos nos principais países”⁵. É paradoxal que a saída encontrada para resolver os altos índices de demissões e falta de oportunidade de trabalho tenha sido delegar ao povo desassistido a própria responsabilidade para contornar sua situação desfavorável.

Uma explicação para que o neoliberalismo tenha se instalado com certa facilidade no mundo Ocidental a partir da década de 1970 encontra-se na intensificação do “temor do comunismo” e a conseqüente rivalidade criada pela Guerra Fria com o bloco socialista e a União Soviética. Cada vez mais esta disputa acirrava a consolidação de que a irrestrita ‘liberdade’ fazia parte da lógica de funcionalidade do capitalismo enquanto ao socialismo restava o autoritarismo da economia planificada controlada pelo Estado forte, ao menos no plano do discurso. Isto porque ao contrário do que o mercado internacional capitalista acreditava, o principal obstáculo a uma economia internacional e de livre comércio não se encontrava apenas nos entraves da Cortina de Ferro e da divisão ‘bipolar’ mundial: dava-se, sobretudo, por conta da “combinação das tradicionalmente altas tarifas internas dos

⁴ HOBBSAWM, Eric J. “Os Anos Dourados”. In: **Era dos Extremos**: o breve século XX [1914-1991]. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 270.

⁵ SANTOS, Theotônio dos. “Modernidade e Neoliberalismo: uma falácia”. In: **Do Terror à Esperança**: auge e declínio do neoliberalismo. São Paulo: Editora Idéias e Letras, 2004, p. 23.

EUA e do impulso para uma vasta expansão das exportações americanas”⁶. Desta feita, o protecionismo do ‘Segundo Mundo’ pouco teve a ver com os problemas do ‘Primeiro’. O fator decisivo para crises como a do petróleo em 1973 era a própria combustão interna que fora causada pela exploração irrestrita do capital e pelas desigualdades sociais. Usando de argumento equivocado para mascarar os próprios problemas, o neoliberalismo conseguiu se apresentar como modelo econômico ‘ideal’ para fazer o planeta se desenvolver.

No mundo do *pop/rock* isto se manifestou com um gradativo crepúsculo das ideias contraculturais de São Francisco⁷ e do ambiente do “Verão do Amor” (*Summer Of Love*); os valores que vinham sendo transmitidos de paz aos conflitos dos países (uma resposta à Guerra do Vietnã), de coletividade, integridade social, idealismo humanitário e respeito social davam lugar a certa indiferença para com temas politizados. Esta guinada foi vista como uma ‘ascensão do egoísmo e da ganância’⁸ nos anos 1970.

Esse gradativo declínio do alcance mais amplo das bandas contraculturais de São Francisco no universo fonográfico estadunidense ou para o mercado internacional deixou abertas portas para que duas perspectivas assumissem as tendências produtivas na música popular de língua inglesa de fins da década de 1960 até ao menos a primeira metade dos anos 1970: por um lado, encenações e performances artísticas de papéis predeterminados e desempenhados para o convencimento alheio, pelo palco, herdadas tanto das ‘tradições cinematográficas’ californianas de Los Angeles (Hollywood) quanto de premissas cênicas menos abastadas advindas do teatro marginal de Nova York.

Por outro lado, completando o cenário, a ode à vida subversiva como uma forma de arte, comum a bandas nova-iorquinas (The Velvet Underground, sobretudo), aliada ao som eletrificado e de maior ‘peso’ na guitarra de grupos de Detroit (Alice Cooper e MC5, por exemplo) e a certos tipos de comportamento autodestrutivo (visto em Iggy Pop e os Stooges, de Michigan) criaram as bases para a estética do *rockstar* nos anos 1970. Some-

⁶ HOBBSAWM, Eric J. “Os Anos Dourados”. In: **Era dos Extremos: o breve século XX [1914-1991]**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, pp. 270-271.

⁷ Essas ideias podem ser identificadas em bandas como Jefferson Airplane, Big Brother And The Holding Company, Country Joe And The Fish, Grateful Dead, Santana ou Creedence Clearwater Revival. Elas foram transmitidas pela imprensa local e difundidas pelas rádios do país com a popularidade da composição “San Francisco (Be Sure To Wear Flowers In Your Hair)”, de autoria de John Phillips – integrante do grupo The Mamas And The Papas –, gravada e lançada pelo cantor Scott McKenzie.

⁸ É bem comum se defender que “os anos 70 deram início à Geração do Eu, e as letras das músicas logo desviaram-se da crítica social para temas menos políticos: sexo, drogas e rock and roll. Neste meio-tempo, o som de San Francisco desapareceria de forma avassaladora enquanto os anos 70 começavam”. Ainda que a premissa seja correta, é preciso repensar seu caráter generalista, já que a crítica social não se desfez. Cf. FRIEDLANDER, Paul. “O Som de San Francisco”. In: **Rock And Roll: uma História Social**. Rio de Janeiro: Record, 2002, pp. 291.

se a isso a alta popularidade de bandas e astros britânicos (Led Zeppelin, Black Sabbath, Elton John, David Bowie, Pink Floyd, etc.) nos EUA que se faz mais claro um ambiente próprio do ‘estrelato roqueiro’ no auge da segunda metamorfose da fama no século XX. A diversidade dessas tendências ajuda a encaminhar um princípio de compreensão acerca do sentido que foi atribuído à celebrificação de *rockstars* naquele período.

Também deve ser mencionado o fato de que o *pop/rock* passava a atrair público e o interesse social não apenas pelas mensagens que queria transmitir, mas igualmente pela criação de um espaço artístico de desejo; e pela primeira vez “o público era atraído antes por um instrumentista que tocava uma série de solos improvisados do que por um grupo, cantor ou repertório de canções”⁹. A década anterior e a primeira metade dos anos 1960 haviam oferecido grandes guitarristas roqueiros ao público – Chuck Berry, Scotty Moore, Buddy Holly, Duane Eddy, Dick Dale e Hank Marvin, dentre outros –, “mas em nenhum momento um instrumento ou instrumentista alcançou um *status* tão grande quanto aquele alcançado durante a era dos reis da guitarra”¹⁰. Este elemento produtor de desejo tornou-se fundamental para transformar o *pop/rock* num lugar de consumo de subjetividade para o qual a ostentação, a rebeldia, a subversão, o barulho e a desobediência se tornaram fatores determinantes para fabricação de estrelato e artistas célebres. A guitarra passava a ser, de um modo ou de outro, confundida com o próprio *rock*.

A gradativa incorporação desta subjetividade ao cotidiano do estrelato na música popular de língua inglesa influenciou pesadamente na criação de um mercado de revistas e periódicos especializados em *pop/rock*. Se publicações sobre o meio artístico musical já existiam há muito tempo – ao menos desde o final do século XIX – é apenas em meados da década de 1960 que um setor da imprensa passa a se especializar no gênero musical em questão de um modo mais específico. Talvez a mais conhecida e a mais poderosa revista deste meio, a *Rolling Stone* foi fundada nos EUA no ano de 1967, em São Francisco, e durante o auge do ‘Verão do Amor’. Esta, que nasceu para debater questões políticas que estivessem relativas ao *rock*, hoje corresponde a um grande conglomerado capitalista de divulgação de notícias relacionadas à música popular como um todo. Tal mudança radical de direcionamento passa pelo processo de ascensão da segunda metamorfose da fama no século XX durante a década de 1970.

⁹ FRIEDLANDER, Paul. “Os Reis da Guitarra”. In: **Rock And Roll: uma História Social**. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 295.

¹⁰ Idem.

Vejamos, a partir de agora, como ocorreu a hiperexposição célebre de artistas de glam/glitter rock durante os anos setenta, com ênfase para David Bowie e Elton John.

1. Sobre a Hiperexposição Célebre nos anos 1970: o glam/glitter na imprensa especializada e o pop/rock na imprensa mais ampla

Este primeiro tópico está voltado à hiperexposição de *rockstars* na dita imprensa especializada em *pop/rock* durante os anos iniciais da década de 1970. Contudo, apesar de já existirem alguns impressos clássicos bem anteriores aos anos 1960 e à consolidação do estrelato roqueiro, a exemplo da *Billboard* e da *Cash Box* nos EUA (estes fundados nos anos de 1894 e de 1942) ou do *Melody Maker* e do *New Musical Express* no Reino Unido (1926 e 1952), a maioria das publicações que se dedicaram à produção de fama durante a transição de uma metamorfose do fenômeno no século XX à outra foi lançada entre os anos finais da década de 1960 e a primeira metade da seguinte. Nomes bem conhecidos do âmbito jornalístico de cultura *pop* e de música popular de alcance massivo tais como os da *Jackie* (1964), *RPM* (1965), *Hullabaloo* (1966), *Creem* e *Circus Magazine* (1969), a *Popswop* (1972), a *Rock Scene* (1973), entre outros, viram seus nascimentos confirmados no mesmo momento em que a indústria fonográfica atingiu as cifras descritas a partir da Introdução desta Tese.

Na imprensa estadunidense especializada em música popular, a exemplo da *Cash Box*, da *Billboard* ou da *Rolling Stone*, o *glam/glitter rock* só passou a ganhar destaque quando se fazia menção a artistas ingleses, ao menos até 1972, que se destacavam nos EUA e entre os anos do ‘auge glam’ (1971-1975); as citações quase sempre serviam no intuito de indicar faixas, *singles* e álbuns novos, apresentações espalhafatosas e notícias que se voltavam mais intensamente a David Bowie, às bandas T. Rex e Silverhead e aos cantores Gary Glitter e Elton John, ao menos nos dois primeiros anos. A partir de 1972, o leque de citações a outros nomes foi aumentado¹¹, mas o *hall* de menções permaneceu enfático na imagem daqueles cinco. Com pesquisa realizada em todas as edições dos três periódicos, durante o ‘auge’ citado, pode-se afirmar que os cinco foram os mais recorrentes quando os textos da imprensa queriam explicar ao público como funcionava o estilo musical.

Os nomes de grupos não ingleses, naquele recorte, apareciam com frequência bem reduzida, desde Alice Cooper a Edgar Winter Group (ambos estadunidenses) e ao Fludd

¹¹ Dentre os nomes: as bandas Fludd, Roxy Music, Slade, Mott The Hoople, New York Dolls, Kiss e Alice Cooper (a partir de 1972, associado ao *glam/glitter*), além do cantor Jobriath.

(canadense). Quando havia divulgação de seus discos, prevaleciam textos que enfatizavam a capacidade técnica de execução dos instrumentos e diminuía contribuições teatrais e visuais das apresentações dos citados. Fica implícita uma tentativa de mostrar o ‘bizarro’ fenômeno como ‘coisa britânica’ e não do país que inventou o *rock ‘n’ roll*; ainda assim, artistas ingleses como Slade e Mott The Hoople e o cantor Rod Stewart possuem poucas menções que os vinculem ao *glam* naqueles periódicos¹².

Uma rápida olhada naqueles/as artistas de *glam/glitter* que foram capas da *Cash Box* e da *Rolling Stone* entre o período auge do estilo e o ano de 1976 (que significou o seu ‘declínio’) pode nos indicar a quem a imprensa deu maior destaque quando se tratava do *rock* andrógino com batom, cetim, lantejoulas e paetês¹³. Primeiro, a *Rolling Stone*:

ANO	ARTISTA	EDIÇÃO
1971	Elton John	10 de junho
1972	Alice Cooper	30 de março
1972	David Bowie	09 de novembro
1973	Alice Cooper	10 de maio
1973	Rod Stewart	21 de junho
1973	Elton John	16 de agosto
1974	Elton John	21 de novembro
1975	Suzi Quatro	02 de janeiro
1975	Rod Stewart	06 de novembro
1976	David Bowie	12 de fevereiro
1976	Elton John	07 de outubro

Tabela 01: lista de artistas de *glam/glitter rock* que figuraram na capa da *Rolling Stone* entre 1971-1976

O fato de Elton John ter sido o primeiro dos *glam rockers* a aparecer na capa de uma edição da *Rolling Stone* não significa que ele tenha sido o primeiro astro associado ao *glam/glitter*, isto porque quando figurou na frente da edição de 10 de junho de 1971 praticamente não se falava desse estilo musical nos EUA – este estava começando a ser visto como tal no Reino Unido; o pianista foi o primeiro dos citados a ganhar destaque naquele periódico em função do sucesso de suas apresentações ao vivo e pelo fato de ter tido quatro álbuns distintos simultaneamente no Top 40 das paradas estadunidenses¹⁴. A menção a algum dos termos-chave (‘*glam*’ ou ‘*glitter*’), contudo, só viria no ano seguinte

¹² Isso num universo de edições que vai de 02 de janeiro de 1971 a 27 de dezembro de 1975, tanto para a *Billboard* quanto para a *Cash Box*, porque ambas lançavam suas edições no mesmo dia. Já para a *Rolling Stone* o montante compreende as edições entre 21 de janeiro de 1971 e 18 de dezembro de 1975.

¹³ A *Billboard* não utilizou o recurso da divulgação de artistas na capa de cada edição sua com regularidade até a década de 1990. Até os anos 1980, o periódico parecia mais um jornal do que uma revista por não ter tal destaque frontal e por dar início às publicações apenas com o logotipo da empresa e os textos em si.

¹⁴ Os álbuns de estúdio *Elton John* e *Tumbleweed Connection* (ambos de 1970), a trilha sonora para o filme *Friends* e o álbum ao vivo *11-17-70*, estes dois últimos de 1971.

nessa revista que era tida como a mais ‘relevante’ do mundo do *pop/rock* de então.

Algo que ocorreu na edição de 30 de março de 1972 quando Alice Cooper alegou que o *rock* caminhava em duas direções naquele momento: uma via tomada por aqueles que priorizavam o debate político nas composições (para exemplificar tal afirmação, ele cita os cantores-compositores James Taylor e Elton John) e outra assumida por quem iria priorizar temas sexuais e violentos, assumindo para si mesmo esta escolha; neste caso em particular, vê-se uma adição de elementos visuais que reunia “glitter, groupies e garotas colegiais”¹⁵. Isso ajudou a demarcar uma distinção do *glam* em relação à contracultura.

Antes daquelas duas capas da *Rolling Stone* para Elton John e Alice Cooper, esta própria revista havia se perguntado, em 01 de abril de 1971, se David Bowie representava um ‘rock pantomima’ (*patomime rock*), ou seja, questionava-se ali se ele estaria a iniciar algum estilo de *pop/rock* baseado em expressões corpóreas extensivas às composições e nos modos de utilizar figurinos e maquiagem – o conceito básico da pantomima moderna como pilar de sua ‘invenção’. Esta suposição e a maneira como a fonte a aborda indicavam, ao menos, três coisas: a) naquele ano, Bowie ainda precisava ser devidamente apresentado à audiência estadunidense (“apresar de ser o criador de um dos álbuns mais interessantes do ano, *The Man Who Sold The World*, ele ainda permanece pouco conhecido”¹⁶); b) ao se deslocar àquele país da América do Norte e ser constantemente fotografado com o seu clássico ‘vestido masculino’ (presente na capa britânica daquele álbum), e inclusive pela publicação da *Rolling Stone*, ele punha em debate público os questionamentos de gênero e a fluidez da sexualidade para o universo roqueiro; c) o fator teatral – mais explorado na imprensa quando se tratava de Alice Cooper¹⁷ – passou a ser visto como um sinônimo de variedade artística e serviria para corroborar a ‘inovação’ por ele apresentada.

No que se refere à quantidade de aparições de *glam rockers* em capas da *Rolling Stone*, onze ao total, há uma paridade: Elton John teve quatro (04), Alice Cooper, David Bowie e Rod Stewart duas (02) cada e Suzi Quatro, a única mulher, apenas uma (01). Das

¹⁵ No texto original, “glitter, groupies and schoolgirls”. Cf. HOLDENFIELD, Chris. “Gold Diggers Of 1984: wanna see my snake little girl?”. **Rolling Stone**. Edição 30 de março de 1972, p. 35.

¹⁶ No texto original, “although he is the creator of one of the year’s most interesting albums, *The Man Who Sold The World*, he remains mostly unfamiliar”. Cf. MENDELSSOHN, John. “David Bowie? Pantomime Rock?”. **Rolling Stone**. Edição de 01 de abril de 1971, p. 34. Esta condição mudou radicalmente a partir de 1972 com o lançamento do álbum *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars*.

¹⁷ A *Newsweek* chamou o *glam/glitter* de “Vaudeville Rock” em 30 de outubro de 1972, alegando que “com a revolta há muito deixada de lado na música, o que resta é realmente um novo tipo de vaudeville ou, de vez em quando, um show de horrores – ocasionalmente de primeira classe, frequentemente divertido, mas em muitas oportunidades é apenas repulsivo”. No original, “with the revolt long since gone out of music, what is left is really a new kind of vaudeville or sometimes a freak show – occasionally first-rate, frequently diverting, but too often merely repulsive”. Cf. NEWSWEEK Magazine. “Vaudeville Rock”. **Newsweek**. Edição de 30 de outubro de 1972, s/p.

quatro oportunidades do pianista, apenas na de 1971 não se fala nada que pressupunha a relação ao *glam/glitter*; já Alice Cooper era visto mais como “*rock teatral*”, “*dada rock*” (o que seria uma espécie de ‘*rock dadaísta*’) ou “*rock glitter*”; com Rod Stewart percebe-se como a relação¹⁸ é mais em caráter aparente do que efetiva, ao menos do ponto de vista da imprensa, já que não se fazia a associação direta dele aos termos-chave daquele estilo musical; e quanto a Suzi Quatro enfatizava-se mais sua capacidade de se destacar em um meio tão masculino quanto o era o ambiente roqueiro da década de 1970. Havia, portanto, uma clara confusão de como definir aquela enxurrada de artistas que se singularizavam, além da música, pelas parafernálias de vestimenta e de palco.

Agora, a presença de astros *glam/glitter* em capas da *Cash Box* entre 1971-1976:

ANO	ARTISTA	EDIÇÃO
1971	Elton John	02 de janeiro
1971	Rod Stewart	07 de agosto
1972	Elton John	05 de agosto
1972	Rod Stewart	09 de setembro
1973	Alice Cooper	24 de fevereiro
1973	Elton John	17 de março
1973	Sweet	14 de abril
1973	Slade	28 de abril
1973	Edgar Winter (sem a banda a ele homônima)	09 de junho
1973	Elton John	22 de dezembro
1974	David Bowie	01 de junho
1974	Edgar Winter Group	22 de junho
1975	Elton John	18 de janeiro
1975	Alice Cooper	14 de junho
1975	David Bowie	13 de setembro
1975	Bay City Rollers	13 de dezembro
1976	Sweet	17 de janeiro
1976	Kiss	03 de abril

Tabela 02: lista de artistas de *glam/glitter rock* que figuraram na capa da *Cash Box* entre 1971-1976

¹⁸ É muito comum que se encontre quem questione a ‘validade’ da inclusão de determinados artistas no *hall* de contribuição à História e à estética de qualquer gênero ou estilo musical, especialmente no universo do *pop/rock*; e isto não é diferente com o *glam/glitter*. Contudo, Jon Stratton, o primeiro acadêmico a escrever um artigo exclusivamente sobre *glam*, em 1986, afirma ser “irrelevante questionar se Elton John era ou não *glam rock*, [pois] como artista, seu estilo *camp* obviamente divertido juntamente com suas faixas dançantes frequentemente cativantes o permitem ser incorporado. De modo similar o Slade, a quem Chas Chandler [empresário e produtor da banda] retirou de seu período hippie e os transformou em uma banda *skinhead*, e que também os incorporou à cultura *glam rock*. Em parte, isso se devia às canções cativantes e dançantes, em parte por conta do uso ininteligível (para os *skinheads*) de roupas *skinheads* em palco”. Semelhante é o olhar que se deve direcionar a Rod Stewart sobre a questão. No original, “it is irrelevant to ask whether or not Elton John was *glam rock*, as a performer his obviously *camp* enjoyment of style coupled with his often catchy dance tunes enabled him to be incorporated. Similarly Slade, whom Chas Chandler took from their hippie period and turned into a *skinhead* band, were also incorporated into the *glam rock* culture. Partly this was because of their catchy, danceable songs, partly it related to their unintelligible (to *skinheads*) usage of *skinhead* fashions on stage”. Cf. STRATTON, Jon. “Why Doesn’t Anybody Write Anything About *Glam Rock*?”. *Australian Journal Of Cultural Studies*: volume 04, número 01, 1986, p. 08.

A primeira consideração que pode ser feita ao se olhar para esta lista é que o ano de 1973 foi o mais ‘inflado’ no tocante ao destaque e a *hype* dado a artistas *glam/glitter* na imprensa dos EUA (e isso também é válido para a *Rolling Stone* e outros periódicos especializados em música popular da época). Foram seis capas da *Cash Box* naquele ano e três da revista anteriormente citada, o que equipara a representatividade em ambas, pois a primeira era uma publicação quinzenal e a segunda semanal; não à toa esta última teve uma maior presença de *glam rockers* nas frentes de suas edições. De tais roqueiros, Elton John novamente teve a maior exposição (em 05 das oportunidades); Rod Stewart, Alice Cooper, Sweet, Slade, Edgar Winter e David Bowie tiveram duas (02) cada; já Bay City Rollers e Kiss tiveram apenas uma (01) aparição dentre as dezoito (18) no total.

De maneira semelhante à *Rolling Stone*, o fato de Elton John ter sido o primeiro a estampar uma capa da *Cash Box*, dentre os/as *glam rockers*, não significa que a ele houve alguma associação aos termos-chave em 1971 – nem a ele ou a Rod Stewart, o segundo a ostentar a página principal do periódico em questão. A partir de 1972, apenas os dois já citados voltaram a ser expostos dessa maneira, mas já se falava no fenômeno do estrelato glamoroso londrino de modo mais extensivo, afirmando-se, por exemplo, que o caminhar pelas ruas de Londres resultaria no encontro de lugares “onde um pôster do Slade pode ser arrancado e substituído por um pôster do T. Rex apenas para que este seja usurpado por algo de Gary Glitter”¹⁹. Com o raiar de 1973, o estilo musical ocupou mais capas que outros mais tradicionais como o *classic rock*²⁰ ou o progressivo²¹ chegando ao ápice de

¹⁹ No original, “where a Slade poster can be slapped over a T. Rex poster only to be usurped by something for Gary Glitter”. Cf. KELLEHER, Ed. “New York – David Bowie: Bogart is here”. **Cash Box**. Edição de 05 de agosto de 1972, p. 27. Esta metáfora reforça o caráter de intensidade e frequência de artistas *glam* nas paradas de sucesso britânicas entre 1971-1973.

²⁰ Trata-se do rótulo atribuído à “imensa variedade de estilos desenvolvidos a partir do rock ‘n’ roll. (...) O termo **classic rock** foi [e ainda é] usado originalmente por um tipo de emissora de **rádio** que se concentra na divulgação de sucessos ‘testados e aprovados’ do passado, que encontra maior reconhecimento e maior identificação por parte do ouvinte (...). Também conhecidos como ‘oldies’ ou ‘gold’, o repertório do classic rock inclui desde a música dos Beatles até a música do final dos anos de 1970, sobretudo grupos brancos de rock, como Cream, The Doors, Led Zeppelin, Creedence Clearwater Revival e The Who. Este formato ganhou projeção por causa do poder de consumo dos amadurecidos do pós-guerra e devido ao apelo desses grupos para os anunciantes de rádio. O classic rock também tornou-se [*sic*] um gênero mal definido e uma categoria genérica de marketing”. Cf. SHUKER, Roy. “Rock ‘n’ Roll; Teddy Boys; Rockers; Rock; Classic Rock”. In: **Vocabulário de Música Pop**. São Paulo: Hedra, 1999, p. 249 (grifos do autor).

²¹ “O rock progressivo associou-se inicialmente ao movimento da **contracultura**/underground existente entre meados e o final da década de 1960, particularmente no Reino Unido. Logo tornou-se uma categoria de marketing, com diversas bandas alcançando sucesso comercial. (...), Da mesma forma que o art rock, o rock progressivo caracteriza-se pelo uso de imagens fantásticas e obscuras, misturando convenções de estilos incompatíveis. Isso evidencia-se [*sic*] no título de diversos álbuns (por exemplo, Lark’s Tongues in Aspice [EG, 1973], de King Crimson). Basicamente, o rock progressivo não é uma música dançante; desse modo, evita a batida (**beat**) padrão do rock, considerando o timbre e a textura mais importantes. Nos espetáculos ao vivo, o rock progressivo fez uso considerável das convenções teatrais”. Cf. Idem. “Rock Progressivo”. In: *op. cit.*, pp. 243-244 (grifos do autor).

sua curva ascendente ali, passando a ter cada vez menos visibilidade entre 1974 e 1976, até que decaiu e foi ofuscado pela ascensão do *punk rock* na segunda metade da década.

A associação de David Bowie ao termo *glam* foi feita quase que automaticamente à publicação do álbum *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars*, na segunda metade de 1972; por sua vez, a palavra *glitter* era utilizada pela imprensa, no sentido aqui empregado, desde a primeira metade desse ano. Publicações da *Billboard* e da *Cash Box* representam bem isso ao terem interpretado as imagens e apresentações de Elton John e do T. Rex ao ‘brilho da purpurina’ a partir de março daquele ano (de modo específico, a *Cash Box* o fez)²².

Associou-se também o T. Rex àquele termo para dizer-se que ‘*glitter*’ era uma das palavras que definiam uma apresentação do grupo ao lado do guitarrista Jackie Lomax no *Carnegie Hall* de Nova York. Tais sementes plantadas pela imprensa levariam à posterior distinção das atribuições: o *rock* mais teatral (David Bowie, Alice Cooper, Roxy Music) era nomeado como ‘*glam*’, enquanto aquele que utilizava mais os artifícios de vestimenta do/a artista (Elton John, T. Rex ou New York Dolls²³) recebia a classificação ‘*glitter*’.

Ainda no que concerne à dificuldade de identificação dos/as artistas com o termo na época de emergência do estilo, membros de bandas como Slade ou Mott The Hoople, em mais de uma oportunidade, falaram do assunto com ressalvas: Dave Hill, guitarrista da primeira citada, chegou a declarar que não via seu grupo como algo “realmente glam”;

²² Em 11 de março de 1972, o periódico associou a figura do pianista à expressão “tudo o que brilha” (“*all that glitters*”) em função de sua imagem espetacularizada e das vendas de seus discos que acumulavam a casa dos milhões de cópias comercializadas. Tanto na *Billboard* quanto na *Cash Box* da data citada, falou-se numa certificação para o disco *Elton John*, de 1970; na primeira disse-se que o cantor “recebeu uma placa representando o lucro de dois milhões de dólares” em vendas daquele álbum (“*a plaque representing two million dollars in album sales of his first LP*”); na segunda, afirmou-se que ele recebeu um “disco de platina” na mesma ocasião. Contudo, vasculhar as certificações fonográficas é percorrer um caminho movediço, já que a instituição estadunidense oficial, a *Recording Industry Association of America* (RIAA), só criou as premiações de discos de platina em 1976. Antes disso só havia a premiação de disco de ouro (que valia para um milhão de cópias); as gravadoras criavam muitas divergências com a RIAA por conta disso, o que a fez criar a premiação de ouro para 500 mil cópias e de platina para um milhão. Mas discos de ouro anteriores a 1976 não foram convertidos de um modo automático em discos de platina, o que torna confusa a contagem. Portanto, a entrega do “disco de platina” anunciada pela *Cash Box* é uma demonstração de como o prêmio recebido por Elton John significava uma contagem independente feita por sua então representante nos EUA, a Uni, e não pela RIAA. Dada essa discrepância, é, até hoje, mais difícil determinar quantas cópias foram vendidas de um álbum lançado antes de 1976 do que um disco lançado após esse ano. Há dados que são mais confiáveis, claramente, sobre a quantidade real de vendas fonográficas a partir daí. Cf. CASH BOX, “All That Glitters”. **Cash Box**. Edição de 11 de março de 1972, p. 26. Cf. BILLBOARD Newspaper. “Russ Regan”. **Billboard**. Edição de 11 de março de 1972, p. 76.

²³ A banda New York Dolls é uma das que mais recorrentemente era associada ao termo ‘*glitter*’; isto pode ser visto, por exemplo, na edição de 17 de março de 1973 da *Billboard* quando se noticiou que um show do grupo no *New York Town Hall* foi cancelado porque “as autoridades estavam temerárias com sua imagem bissexual de *glitter rock*”, algo que teria gerado, paradoxalmente, “muita publicidade” a seus integrantes. No texto original, “**New York Dolls** has (...) much publicity (they were pulled off a New York Town Hall concert because the authorities were fearful of their bisexual *glitter rock* image)”. Cf. BILLBOARD, Newspaper. “Inside Track”. **Billboard**. Edição de 17 de março de 1973, p. 70 (grifo do original).

Dale Griffin, baterista da segunda, falou à revista *Mojo*, em 1998, quando perguntado a que gênero o Mott era relacionado e o que isso significava para seus integrantes, que “a gente não era glam rock”, ainda que suas atitudes de palco e sua estética de conjunto não dissessem o mesmo. Já a cantora Suzi Quatro afirmou que representava o “anti-glam”, no sentido de que suas vestimentas ‘invertiam’ a androginia reinante entre cantores e bandas masculinos, já que ela preferia o couro preto ao invés de colantes coloridos²⁴.

O cantor Elton John, premiado pela *Talent In Action* da *Billboard* em 1974 “pelo avanço e pelo aprimoramento da arte do espetáculo musical e por combinar a experiência do empresário com o *glamour* do artista”²⁵, afirmou que o seu oitavo álbum de estúdio, *Caribou* – intitulado com o mesmo nome do local em que foi gravado –, não se chamou “The Bitch Is Back”, a sua primeira faixa, porque “aí todo mundo poderia pensar que eu estava aderindo de vez à moda glam rock”²⁶. As constantes esquivas do pianista britânico em se reconhecer como ‘*glam*’ tinham a ver com a rivalidade musical e as inconstâncias de relacionamento (ou a falta de reciprocidade) entre ele próprio e David Bowie: ambos passaram de colegas que frequentavam os mesmos espaços e saíam para conversar para a efetivação de trocas de farpas e total distanciamento até pelo menos o *Live Aid* de 1985. Como Bowie tomou a dianteira do *glam*, Elton John tentou desvincular sua imagem do termo para não ser comparado ao “rival” visto como ‘essencial’ ao estilo, quase sempre justificando que tinha ‘mais a oferecer’ do que o termo supunha. Por mais que seja parte da formação da ‘coisa em si’, ele evita se apresentar como parte daquilo.

Antes de esses termos passassem a ser utilizados para definir o estilo nos veículos de imprensa escrita *in facto*, é comum que se atribua o ‘nascimento’ ou uma ‘origem’ do *glam/glitter rock* ao desempenho comercial bem sucedido da faixa “Hot Love”, composta pelo vocalista Marc Bolan para a banda T. Rex em 1971. Este grupo apresentou tal faixa

²⁴ Nas falas originais foi dito o seguinte: a) Dave Hill: “I don’t think really we were a glam band” (“eu não acho realmente que nós éramos uma banda glam”); b) Dale Griffin: “Glam rock wasn’t us” (“Glam rock nós não éramos”); Suzi Quatro: “I was the anti-glam” (“eu era o anti-glam”). Todos os depoimentos foram dados ao jornalista Alwyn W. Turner. Cf. TURNER, Alwyn W. “Introduction: far beyond the pale horizon”. In: **Glam Rock**. South Kensington, LDN, UK: V&A Publishing, 2015, p. 10.

²⁵ No original, “for advancing and enhancing the art of musical showmanship and combining the savvy of the businessman with the glamour of the artist”. A edição anual da *Billboard Talent In Action*, publicada até 1982 (quando mudou para *Talent Almanac* e, a partir de 1985, para *Year In Music*), possuía a premiação para “criadores de tendências” do ano seguinte com base no ano em que a edição era publicada. No caso citado sobre Elton John foi o “*Billboard 1975 Trendsetter Awards Based On Achievements In 1974*” que visava premiar artistas que deram “grandes contribuições” à indústria fonográfica dos EUA. O pianista foi agraciado por ter expandido a *Rocket Records* e pelo ‘*glamour*’ de seus shows ao vivo. Cf. BILLBOARD Newspaper. “Billboard 1975 Trendsetter Awards Based On Achievements in 1974”. **Billboard’s Annual: Talent In Action**. Segunda edição de 28 de dezembro de 1974, p. 06.

²⁶ No original, “then everyone might think I was jumping on the glam rock bandwagon”. Cf. GAMBACCINI, Paul M. “One Year On”. In: **A Conversation with Elton John and Bernie Taupin**. New York, NY, USA: Flash Books, 1975, p. 107.

em *playback* por duas vezes no programa *Top Of The Pops* naquele mesmo mês de março e foi a partir do momento citado que o T. Rex passou a ser visto como protagonista numa ‘gênese’ desse estilo musical. Tais apresentações na BBC são tidas, assim, como ponto de partida, o pioneirismo ‘autêntico’ que fez delas mesmas o alvorecer de uma maneira de se expor pautada pelo uso ostensivo de *glitter* e demais adereços indumentários²⁷.

A primeira exibição ocorreu no dia 11 daquele março (e foi reprisada no dia 13) e a outra no dia 25 (sendo reprisada por quatro vezes no mês de abril, nas datas de 01, 08, 15 e 22)²⁸. Apesar de desempenharem papel equivalente na propagação da estética *glam* no *rock*, apenas a segunda costuma ser lembrada em função de um detalhe visual diminuto, mas de grande impacto e profundo alcance entre o público britânico que seguia Bolan e o seu grupo: o vocalista utilizou *glitter* no rosto, abaixo dos dois olhos, em uma simulação brilhosa de lágrimas escorrendo²⁹.

Artistas de *glam/glitter*, favorecidos pelo aumento contínuo de aparelhos de TV com transmissão de imagens coloridas a partir do final dos anos 1960, conseguiram obter significativa popularidade, dentre outras questões, porque foram assistidos/as em cores pelo público; caso ainda predominassem as veiculações visuais em escala de cinza, muito provavelmente o impacto social causado tivesse sido menor. O fator econômico também interfere nesta relação, já que os aparelhos não estavam mais tão restritos às elites e/ou à classe média (falando aqui de EUA e Reino Unido, especificamente), ainda que possuir um utensílio desses e ter acesso às programações disponíveis fosse bem mais oneroso às audiências europeias – de um modo geral, na Europa Ocidental costumava-se pagar um valor anual pelo uso do serviço que, dadas as devidas taxas de câmbio de cada país, girava em torno dos \$50,00 dólares para as transmissões em cores e \$35,00 para aquelas em preto e branco³⁰. E foi justamente na Europa que o *glam/glitter* teve mais público.

²⁷ “Hot Love”, ao alcançar o topo das paradas de sucesso do Reino Unido em 20 de março de 1971, vinte e um dias após seu lançamento em 27 de fevereiro, criou as condições estéticas necessárias para que fosse veiculada pela imprensa a sugestão de termos que aglutinassem em torno de si características, sobretudo indumentárias, para quem explorasse o exagero visual e as ambiguidades de gênero em suas apresentações televisivas ou em concerto.

²⁸ A lista de todos os episódios exibidos pelo *Top Of The Pops* e por outros programas de TV da época está disponível na plataforma TVDB, *Global Entertainment Metadata Provider*. Cf. TVDB: “Top Of The Pops: all seasons”. TVDB: a global entertainment metadata provider, 2020.

²⁹ Quando da apresentação do dia 11 de março de 1971, a faixa mencionada ainda se encontrava na décima sétima (17ª) posição das paradas de sucesso inglesas: ela visava alavancar as vendas e a popularidade do T. Rex, algo que já era rotineiro e comum desde a década anterior, ou seja, a exposição televisiva havia se tornado central para obtenção de sucesso com algum produto fonográfico – neste caso, um *single*.

³⁰ “Estadunidenses que visitam a Europa Ocidental são geralmente surpreendidos por saberem que uma taxa anual é paga por cada aparelho de televisão. Para os coloridos é cerca de \$50 ao ano e para os preto em branco é por volta de \$35. As cifras variam de país para país e estão sujeitas ao câmbio”. No texto original, “Americans who visit Western Europe are often surprised to learn that an annual tax is paid on each televi-

Apesar de estarem, em tese, acessíveis livremente pela TV e de circularem entre a população que pudesse pagar por um aparelho de rádio ou um televisor, as divulgações mais incisivas das imagens dos/as *glam rockers* ocorriam através dos periódicos dirigidos a adolescentes e/ou voltados à música popular por serem mais baratos do que adquirir um aparelho transmissor e, no caso televisivo, arcar com aquela taxa referida, ainda mais na Inglaterra de meados da década de 1970 abarrotada por problemas sociais internos como a falta de emprego e a crise econômica (do petróleo) que assolou o período.

Naquela primeira apresentação de “Hot Love” no *Top Of The Pops*, mesmo sendo o então grupo T. Rex um quarteto³¹, apenas Bolan e o baixista Steve Currie ficaram em primeiro plano, enquanto o baterista Bill Legend aparece de relance nas cenas finais. Algo que chama a atenção é o fato de Currie, dentre os três, ter tido maior destaque nos *takes* de câmera; algo interessante de pensar, já que, em tese, Bolan era o “astro principal” da banda. Seria por causa das vestimentas? O vocalista se encontrava com toda a roupa de cetim prateado, tendo na camisa mangas compridas, leve abertura na parte frontal e gola aberta em V, semelhante às que Gary Glitter costumava utilizar e com as quais criou uma famosa marca indumentária para si³².

A partir de então, mais precisamente a partir de 20 de março, a faixa iniciaria uma sequência de seis semanas ininterruptas no primeiro lugar da *BBC Charts*, o que nos leva à segunda apresentação no mesmo programa televisivo em menos de um mês: agora com o breve diferencial de que, “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”³³. A exibição

tion set. For color it is about \$50 a year and for black and white it is about \$35. Figures vary from country to country and are subject to change”. Cf. SALDICH, Anne R. “Electronic Democracy: how TV governs”. In: LOWE, Carl (org.). **Television And American Culture**. New York, NY, USA: The H. W. Wilson Company, 1981, p. 36.

³¹ Como já adiantado no capítulo anterior, o *Tyrannosaurus Rex* surgiu como uma dupla formada por Marc Bolan (voz, violão e guitarra) e Steve Peregrin Took (voz de apoio, baixo, bateria e percussão). A partir do final do ano de 1969 e do álbum *A Beard Of Stars*, Took foi substituído por Mickey Finn (que assumiu as funções do ex-integrante na íntegra) e Bolan passou também a tocar teclados e órgão. Com o encurtamento do nome do grupo para *T. Rex* e o lançamento do primeiro disco após a mudança, homônimo, o produtor Tony Visconti se encarregou de tocar baixo e piano nas gravações. No final de 1970 e a partir das sessões do *Electric Warrior*, o conjunto passou a ser um quarteto formado ainda por Bolan (voz e guitarra) e Finn (back vocal e percussão), acrescido de Steve Currie (baixo) e Bill Legend (bateria e pandeírola).

³² O baixista parecia mais interessante aos operadores de câmera do *Top Of The Pops*, pois aparecia com maior destaque se comparado aos demais; ele estava vestido com calça marrom e uma camisa *collant* longa colorida em tons de azul e vermelho; já o baterista ficou quase invisível sentado atrás do instrumento ao vestir calça e camisa *collant* branca e um chapéu preto. Nesse ínterim, muitas jovens brancas e rapazes em bem menor número encenavam passos de dança que tentavam acompanhar a sequência de ‘la, la las’ que integra a coda do fonograma; como resultado, na semana seguinte àquela do dia 11 de março, “Hot Love” chegara ao sétimo lugar das paradas britânicas.

³³ SANT’ANA, Valéria de C. “O Glitter Rock e a Mitologia: Marc Bolan”. In: **Children Of The Revolution: o glitter rock de Elton John**. Uberlândia, MG: UFU. Dissertação de Mestrado em História, 2002, p. 138.

citada ocorreu cinco dias depois (25/03/1971), o que ajudou o grupo a se manter por mais cinco semanas em primeiro lugar entre os *singles* no país. Nenhum impacto fora sentido nos Estados Unidos da América, no entanto, já que tal faixa não passou da septuagésima segunda (72^a) posição nas paradas da *Billboard*.

Nesta segunda apresentação novamente não se vê o percussionista Mickey Finn no palco e os demais integrantes se vestem de modo semelhante à apresentação anterior³⁴. Os detalhes mais provocadores e ‘autênticos’, e que mais empolgaram o público, no entanto, encontram-se nos desenhos de lágrimas de *glitter* prateados vistos à altura das bochechas de Bolan. Mesmo com a presença de dançarinas vestindo *tops* decotados e/ou saias curtas justas que acompanhavam as coreografias encenadas para a faixa, algo bem provocativo para a época, tudo o que se extraiu de mais ‘impactante’ daquele momento foi a minúcia aqui descrita, várias vezes explorada pelos movimentos de câmera: o aparente ineditismo daquele adorno de maquiagem saía de cena apenas quando as moças jovens mencionadas reboavam em sincronia com o *riff* de guitarra entoado por Bolan – logo após o primeiro minuto da composição.

Qual foi a ideia original para aquela maquiagem? O produtor Tony Visconti (que trabalhou com o T. Rex entre 1970 e 1974) atribui esse *insight* à atriz Chelita Secunda, a então esposa do empresário de Bolan, Tony Secunda, que viu na figura do vocalista um tipo de beleza que, imponente e leve ao mesmo tempo, poderia combinar com os usos de roupas tidas como femininas. Pouco antes da gravação do segundo *playback* para o *Top Of The Pops*, no dia anterior, uma jocosidade entre o vocalista e a publicitária terminaria sendo levada a sério e utilizada como recurso à exposição pública da imagem da banda e de Bolan: ao invés de passar apenas leve maquiagem no rosto, ele “tomou uma decisão no calor do momento de deixar Chelita passar glitter abaixo de seus olhos”³⁵. Logo após uma pequena turnê na cidade de Nova York, entre 12 e 15 de abril na casa de shows *Filmore East*, onde a repercussão do uso do *glitter* ainda havia sido mínima, o primeiro show em retorno ao Reino Unido esteve repleto de pessoas, adolescentes em sua maioria, com as bochechas pintadas de lágrimas de purpurina de maneira semelhante à de Bolan, além de uma plateia vestida com roupas brilhosas as mais variadas³⁶.

³⁴ Os três demais integrantes são apresentados no início da exibição, estando o vocalista vestido com roupa semelhante à anterior, em cetim; o que mudava eram as cores (calça em tom dourado e camisa verde escura com detalhes em verde limão); o baixista usava calça jeans azul escuro e camisa *collant* de mangas longas, listrada em preto e vermelho; o baterista usou calça azul claro, camisa verde e casaco de moletom azul escuro.

³⁵ No texto original, “Bolan made a spur-of-the-moment decision to let Chelita put glitter under his eyes”. Cf. HOSKYNS, Barney. “The Prettiest Stars”. In: **Glam!** New York, NY, USA: Pocket Books, 1998, p. 18.

³⁶ O show em questão aconteceu na data de 09 de maio de 1971, no teatro Winter Gardens, e na cidade de

É preciso ir um pouco além sobre a questão e reconhecer o quanto Bolan exerceu um papel de dianteira e responsabilidade durante a construção estética da “ponte entre o rock psicodélico e o glam rock, mas [é bom lembrar que este vocalista] foi uma figura de transição que nem largou completamente os valores inerentes ao primeiro estilo nem levou o segundo aos seus limites”³⁷. O exercício de ‘engenharia musical’ do T. Rex no contato entre essas duas ramificações de *rock* citadas era intencional e consciente, como se pôde ver nas influências musicais de “Hot Love”, e tinha um propósito que não possuía só um âmbito harmônico, mas principalmente visual.

Se, por um lado, Bolan e Finn promoveram a transformação de sons que os fizeram deixar de ser uma dupla *folk* e psicodélica para se tornarem um grupo que se definia como ‘eletrificado’, por outra via distinta, “Bolan estabeleceu os elementos básicos do estilo de performance do glam rock através de um promontório queer implícito de sua persona e de sua autoconsciência, por meio de um método altamente teatral pelo qual ele se apresentava no palco”³⁸. Em resumo, essa atitude da banda condensava a transição, em certa tessitura musical, tanto dos anos de 1960 para a seguinte quanto da primeira metamorfose da fama no século XX para a segunda; de diversas maneiras, as lágrimas brilhosas de Marc Bolan simbolizaram um afluir da espetacularização do exagero que se tornou um dos modelos recorrentes para o processo de celebritização roqueira a partir daí.

Aquele ‘momento inaugural’ do *glam/glitter* também tem sido compreendido por outro ponto de vista, a partir da incitação à descoberta do desejo sexual na puberdade, e mais especificamente no caso feminino, a partir do qual ambas as apresentações e outras subsequentes (e também dos demais astros *glam*) tiveram o poder de despertar desejo em adolescentes, algo que teria contribuído para o enorme sucesso tanto do T. Rex quanto de outros artistas entre 1971-1975. David Enthoven, gerente da E.G. Records entre os anos 1970 e 1980, testemunhou que foi estratégica essa jogada de *hype* que visou enfatizar a ‘capacidade telegênica’ de Marc Bolan para atração de público jovem em função do fator andrógino de sua imagem.

Durante os momentos de exposições televisivas, ele “parecia uma garota, mas era

Bournemouth, localizada no condado de Dorset, na Inglaterra. Cf. Cf. HOSKYNS, Barney. “The Prettiest Stars”. In: **Glam!** New York, NY, USA: Pocket Books, 1998, pp. 18-19.

³⁷ No texto original, “the gap between psychedelic rock and glam rock but was transitional figure who neither let go completely of the values inherent in the former style nor pushed the later style to its limits”. Cf. AUSLANDER, Philip. “King Of The Highway, Queen Of The Hop: Marc Bolan and the evolution of glam style”. In: **Performing Glam Rock**. Ann Arbor, MI, USA: The University Of Michigan Press, 2006, p. 71.

³⁸ No original, “Bolan established the basic elements of glam rock performance style through the implicit queerness of his persona and the self-conscious, highly theatrical manner in which he presented himself on stage”. Cf. *Ibidem*, p. 72.

um rapaz”³⁹: mesmo durante a passagem dos anos 1960 para a década seguinte – época, em tese, mais ‘progressista’ – a ideia de um homem assemelhar-se física e esteticamente a uma mulher gerava reações conservadoras e familiares intensas. Ainda que esse ato fosse relativamente aceito pela juventude britânica do período, os setores mais reacionários da sociedade súdita da rainha Elizabeth II, por vezes, tinham visões desproporcionais sobre essa aceitação juvenil⁴⁰.

O fato é que as pessoas jovens, de um modo geral, não se mostravam contrárias à descriminalização da homossexualidade no Reino Unido dos anos setenta e representavam uma maciça contrariedade geracional em relação a seus pais e parentes mais velhos, isto porque a ‘revolução cultural jovem’ então em curso permitiu que emblemas de afirmação identitária pudessem ser criados a partir da diferenciação de idade. Ficara “mais fácil para a juventude descobrir símbolos materiais ou culturais de identidade. Contudo, o que [de fato] acentuou os contornos dessa identidade foi o enorme abismo histórico que separava as gerações nascidas antes de, digamos, 1925 das nascidas depois de, digamos, 1950”⁴¹. Não é à toa que a partir da transição de uma metamorfose da fama para a outra a juventude tenha passado a ser sinônimo de ‘quebra das tradições’, ‘ideias progressistas’, ‘mudança’ ou ‘renovação’, com frequência, enquanto à velhice restava incorporar a ‘preservação’ do já se encontrava estabelecido.

Até porque os ‘pais de família’, em sua maioria, viam com maus olhos aquele tipo de estética andrógina e a efervescência da imagem de artistas como o vocalista do T. Rex. Tal apelo que o *glam/glitter rock* tinha à sedução e à sexualidade só era visto com repulsa por pessoas conservadoras porque possibilitava, de alguma maneira, abrir espaços e dar voz a expressões que questionavam e flexibilizavam os lugares estabelecidos socialmente através da heteronormatividade – tornavam-se “aceitáveis” quando aparentavam ser uma “mera expressão artística” e não diziam expressamente desejos sexuais homoafetivos.

Aquele gesto de Marc Bolan de colocar *glitter* no rosto, que a toda prova parecia bastante simples e bem desprezioso, “capturou o momento e era exatamente o que os

³⁹ No texto original, “he looked like a girl but he was a boy”. Cf. PAULSEN, Joanne. “Introduction”. In: **Children Of The Revolution**. Palmerston, MWT, NZ: Massey University. Mestrado em Escrita Criativa, 2017, p. 06.

⁴⁰ Neste aspecto, o *glam/glitter* representou “um confronto com a conformidade através do uso de roupas extravagantes e maquiagens que encantou os fãs adolescentes precisamente porque irritava uma geração mais velha”. No texto original, “a confrontation with conformity through the use of flamboyant costumes and cosmetics that delighted teenage fans precisely because it annoyed an older generation”. Cf. TURNER, Alwyn W. “Introduction: fat beyond the pale horizon”. In: **Glam Rock**. South Kensington, LDN, UK: V&A Publishing, 2015, pp. 12-13.

⁴¹ HOBSBAWM, Eric J. “Revolução Cultural”. In: **Era dos Extremos: o breve século XX [1914-1991]**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 322.

jovens queriam. Era completamente diferente de todos os hippies intelectuais que estavam em moda naquele momento. Era sexy”⁴². A questão aqui aludida talvez seja uma das que mais consiga caracterizar o quanto a juventude passou a ser vista como o equivalente de ‘transformação’ enquanto o ser adulto passou a ter sua imagem associada à manutenção dos costumes instituídos: o debate é emblemático quando se recorda que o Reino Unido oficializou o fim da criminalização de pessoas LGBTQIAP+⁴³ em 1967⁴⁴, quatro anos antes das citadas apresentações de Bolan no *Top Of The Pops*.

Fato é que a popularidade daquela proposta estética e daquele comportamento de caráter indumentário transgressor só crescia à medida que 1971 avançava. Programou-se, a partir disso, um especial para as datas comemorativas de fim de ano, encomendado pela BBC, para o mesmo *Top Of The Pops* em 27 de dezembro. A banda T. Rex foi escolhida como a atração principal do evento por ter sido considerada ‘a sensação britânica’ daquela temporada e por ter feito do programa televisivo em questão palco de consolidação para a “*T. Rextasy*”, tal como a imprensa veiculava entre a audiência do canal, especialmente as jovens e adolescentes *teenyboppers*. Duas faixas foram apresentadas em *playback*: não à toa, os dois *singles* número 01 que o grupo possuía até aquele momento, “Hot Love” e “Get It On”⁴⁵. Em ambas as performances, Bolan repetiu o já comum uso das lágrimas de *glitter* nas bochechas. Gostaria, contudo, de destacar a exibição dessa última.

⁴² No original, “captured the moment and it was just what the kids wanted. It was completely different to all the studious hippies that were around at the time. It was sexy”. Cf. PAULSEN, Joanne. “Introduction”. In: **Children Of The Revolution**. Palmerston, MWT, NZ: Massey University, 2017, p. 06.

⁴³ A sigla é utilizada para contemplar as identidades das pessoas Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais/Travestis/Transgêneros, Queer/Questionando, Intersexo, Assexuais/Arromântiques/Agênero, Pansexuais/Polissexuais e mais. É mais comum, contudo, encontrar a sigla LGBTQ+.

⁴⁴ “A legalização das práticas homossexuais ocorreu na mesma era do declínio do Império Britânico, um período declinante para as despesas militares que viu também a abolição da conscrição. O Império Britânico esteve, é claro, em queda por algum tempo, talvez desde o fim da Primeira Guerra Mundial, mas isto não estava aparente para a maioria das pessoas. Nas décadas de 1940 e 1950 muitas possessões britânicas se tornaram independentes, mas a derrocada do Império foi oculta pela pretensão oficial de que ele havia sido meramente metamorfoseado para a Comunidade Britânica de Nações. Apenas nos anos 1960, quando as últimas possessões africanas importantes se tornaram independentes é que os britânicos finalmente perderam seu senso de Império. Foi apenas a partir daí que abandonaram o fardo do homem branco”. No original, “the legalization of homosexual practices occurred in the same era as the decline of the British Empire, a period of declining military expenditure which saw also the abolition of conscription. The British Empire had of course been in decline for some time, perhaps since the end of World War I, but this was not apparent to most people. In the 1940s and 1950s many British possessions became independent but the loss of Empire was concealed by the official pretence that it had merely been metamorphosed into the British Commonwealth. Only in the 1960s when the last major African possessions went independent did the British finally lose their sense of Empire. Only then did they lay down the white man’s burden”. Cf. DAVIES, Christie. “Buggery And The Decline Of The British Empire”. In: **Permissive Britain: social change in the Sixties and Seventies**. New York, NY, USA; London, LDN, UK: Pitman Publishing, 1975, p. 124.

⁴⁵ A faixa *single* possui duas grafias: é possível encontrá-la como “Get It On” ou “Bang A Gong (Get It On)”. Isto depende de qual prensagem, direcionada a qual país, já que no Reino Unido suas cópias foram impressas com o mesmo título que se encontra no fonograma do álbum *Electric Warrior*. Já nos EUA, ela foi publicada com o segundo título por duas razões, quais sejam: uma para evitar a confusão com a faixa

Isso porque, além dos quatro membros da banda, figurou nela a participação de um convidado que começava a se aproximar mais firmemente da estética *glam*: fez-se presente no estúdio televisivo, como se tivesse contribuído para a gravação da faixa e ali estivesse simulando em *playback* tal suposta contribuição para o grupo, Elton John tocando piano. “Sem anúncios ou explicações, (...), [ele] “tocou piano com entusiasmo para uma gravação que na verdade não era dele, enquanto um Bolan, de cabelo encaracolado, jaqueta prateada, jeans rosa e uma estrela de purpurina na bochecha esquerda, se pavoneava e lambia os lábios”⁴⁶. Sentado a um piano vertical, à direita do palco [e à esquerda de quem assiste], ele movimentava a cabeça ao ritmo da melodia, simbolizando imersão completa no ato e com a aparente intenção de indicar que fazia parte daquilo que o T. Rex representava. A ‘febre’ criada em torno da aparência de Bolan parece sintetizada naquela apresentação na medida em que a plateia é posta para lotar o espaço ao redor do grupo e de seu convidado⁴⁷.

As apresentações foram fundamentais para a imagem da banda e os adereços que se destacaram estavam por vários lugares. “Era o surgimento do glam rock, e Elton estava lá para testemunhá-lo. Era também o começo de uma divertida rivalidade comercial entre os dois astros em ascensão”⁴⁸. O episódio também representou certa visibilidade mútua para os artistas envolvidos, pois foi transmitido para cerca de 15 milhões de televisores de seu país, público que presenciou o pianista encerrar “a música de pé, depois de empurrar, em vez de chutar [como era costume fazer], a banqueta do piano, talvez para que ninguém pensasse que ele queria roubar a cena do luminoso Bolan”⁴⁹. O formato de apresentação promocional pela televisão, antecipando o estabelecimento dos videoclipes como a regra do mercado fonográfico com o surgimento da MTV na década de 1980, e uma altíssima quantidade de expectadores/as fizeram do *glam/glitter rock* uma das principais catapultas

homônima ao primeiro título, gravada pela banda estadunidense de *jazz rock* Chase; a outra para evitar o termo ‘Get It On’, que pode significar, em linguagem coloquial, ‘transar até o gozo’. Como o T. Rex ainda não possuía popularidade na América do Norte, buscou-se certa prudência quanto ao lançamento naquele país em função do já mencionado reacionarismo de sua população. Cf. JONES, Lesley-Ann. “Girls Met”. In: **Ride A White Swan**. London, LDN, UK: Hodder & Stoughton, 2012, p. 193.

⁴⁶ DOYLE, Tom. “Espero que não se Importe”. In: **Captain Fantastic**: a espetacular trajetória de Elton John nos anos 1970. São Paulo: Benvirá, 2018, p. 93.

⁴⁷ Marc Bolan manteve o padrão de figurino que dele era esperado e, além das roupas coloridas descritas nas páginas anteriores e dos acessórios similares, vestiu uma camisa verde floresta por baixo de um terno prateado; Elton John estava com um casaco de *lycra* avermelhado com estampas de *poodles* em preto e a calça azul marinho. Com exceção do baterista Bill Legend, toda a banda usava roupas de cores intensas: o percussionista, Mickey Finn, apresentou-se com uma camisa amarela coberta por um colete dourado com listras marrons e uma calça verde e o baixista Steve Currie se apresentou com uma jaqueta e calça em tons xadrez em vermelho e preto, além de camisa branca de algodão. Mesmo o preto de Legend era acompanhado por detalhes prateados com *strass* à altura do peitoral e dos ombros. Cf. JONES, Lesley-Ann. “Girls Met”. In: **Ride A White Swan**. London, LDN, UK: Hodder & Stoughton, 2012, p. 193.

⁴⁸ DOYLE, Tom. “Espero que não se Importe”. In: *op. cit.*, p. 93.

⁴⁹ Idem.

para a ascensão ao estrelato nos anos 1970.

Até aqui se tem falado muito – por ser necessário – na percepção mais ligeira e/ou mais costumeira que se obtém quando se trata do *glam*: narrativas a respeito do aspecto visual e da extravagância indumentária dos astros (afinal, pouco se fala das mulheres que aderiram ao estilo) e de suas parafernalias performáticas de palco. Essa imagem imediata que costuma vir à mente – isto quando se há alguma familiarização com o termo –, projeta cenas de bandas e/ou cantores que “subiam ao palco com roupas e maquiagem feminina, adotavam personas teatrais e montavam produções musicais glamourosas”⁵⁰ e que não se importavam com elementos mais relevantes da vida em sociedade, buscando, naquela estética, apenas o sucesso comercial. Indiferentes à hegemonia do mercado fonográfico, da qual eles apenas tirariam proveito, compartilham da inércia política comum às classes médias e assumem postura ética pública “desprovida de qualquer significado político ou contracultural óbvio”⁵¹, pois o escape da realidade e o consumismo impulsionado pelo *show business* teriam moldado a “essência” do que une artistas tão diversos em torno do *glam/glitter rock*⁵².

O *punk rock*, por sua vez, tem sido visto, de modo justo, como reação combativa (e necessária) ao crescimento exponencial da indústria do disco, de seus lucros e de uma lógica excludente do capitalismo predatório⁵³ neoliberal que permeia a própria produção das pessoas famosas – *rockstars* – que, no caso da segunda metamorfose do século XX, atingiu suas primeiras grandes cifras entre 1967 e 1975. O *glam* foi tido pela reação *punk*

⁵⁰ No original, “took the stage in women’s makeup and clothing, adopted theatrical personas, and mounted glamorous musical productions”. Cf. BRITANNICA, The Editors Of Encyclopaedia. “Glam Rock”. **Encyclopaedia Britannica**. Publicação de 28 de novembro de 2013.

⁵¹ No texto original, “devoid of any obvious political or counter-cultural significance”. Cf. HEBDIGE, Dick. “Glam And Glitter Rock: albino camp and other diversions”. In: **Subculture: the meaning of style**. London, LDN, UK: Methuen & Company Ltd., 1979, p. 61.

⁵² Previamente incentivada pelas construções da memória sobre o *glam/glitter*, tal impressão é fruto de um processo de cristalização dos papéis de cada estilo que constituiu a História do *pop/rock* e que pôs o *punk* como principal reação efetiva de meados dos anos 1970 ao ‘marasmo político e social’ da primeira metade da década; enquanto isso, artistas e bandas que ascenderam ao estrelato no período imediatamente anterior – ou seja, a primeira parte dos anos setenta –, em que tudo que parecia importar era individualismo, sucesso espetacularizado dos sujeitos e diversão, foram responsabilizados como condescendentes a um cenário de industrialização excessiva que teria minado uma ‘autenticidade’ presente na arte musical das duas décadas anteriores e que teria gerado cumplicidade para com as “políticas conservadoras da indústria fonográfica e da programação das rádios, [incluindo] a autocensura artística – prática comum entre os artistas que escreviam somente para alcançar o sucesso comercial e agradar os selos”. Nomes como Elton John, Queen, Rod Stewart, Slade, Mott The Hoople e T. Rex eram ‘coniventes’ e ‘colaboradores’ desse tipo de cenário. Cf. FRIEDLANDER, Paul. “Os Anos 70: diluição e transformação”. In: **Rock And Roll: uma História Social**. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 344.

⁵³ “Aliança profana entre os poderes do Estado e os aspectos predatórios do capital financeiro para criar uma forma de ‘capitalismo abutre’ que, por um lado, estimula práticas canibais (economias de espoliação) e desvalorizações forçadas e, por outro, deseja um desenvolvimento global harmonioso”. Cf. HARVEY, David. “Desenvolvimento Geográficos Desiguais e Produção de Espaço”. In: **17 Contradições e o Fim do Capitalismo**. São Paulo: Boitempo, 2016, p. 169.

como uma representação da exploração capitalista – à exceção do *glam proto punk* – e do favorecimento de uns poucos ante um momento histórico com crise político-econômica, recessão financeira, desemprego, aumento da inflação, conflitos sociais diversos, etc. O cenário descrito foi agravado pela famosa Crise Petrolífera de 1973 que elevou os preços do petróleo a valores exorbitantes, dificultando inclusive o acesso a produtos fonográficos, já que o vinil, o material predominante na produção de discos da época, é feito a base de hidrocarbonetos presentes no composto petrolífero⁵⁴. No capitalismo, tal como a citada⁵⁵, toda crise gera consequências que muito aumentam as desigualdades sociais e o *punk* foi uma resistência a isso.

Não é difícil entender porque o *glam/glitter* foi escolhido como principal “alvo” daquela construção social de memória: entre os estilos de *rock* predominantes até 1975 havia o *rock progressivo* e sua proposta de aproximar música popular massiva com a arte musical erudita e o *hard rock*⁵⁶ que foi, talvez, o principal responsável por explorar certa imagem de masculinidade exacerbada (quando não tóxica), algo evidente nos vocalistas das bandas a ele associadas, e via na agressividade performática e num imaginário fálico sua razão de ser. Muito próximo a esta perspectiva estava o *heavy rock* (que impulsionou o termo *heavy metal* no final da década de 1970) valendo-se das influências do *blues* e do próprio *hard rock* para explorar temas místicos, alquimia e ocultismo – isto só para citar o estereótipo mais especulado sobre o estilo⁵⁷.

⁵⁴ O termo “é uma abreviação de policloreto de vinil (ou PVC), que vem na forma de ‘pellets’ (grânulos) pretos (ou de outros tons quando se fabricam discos coloridos). Esses pellets são sugados para dentro de uma prensa hidráulica e se fundem a altas temperaturas antes de serem expulsos como ‘bolachas’ de vinil, que são ensanduichadas e aplainadas entre duas estampadoras que correspondem aos dois lados do disco pronto”. Cf. EVANS, Mike. “O Início”. In: **Vinil: a arte de fazer discos**. São Paulo: Publifolha, 2016, p. 30.

⁵⁵ A citada “crise do petróleo precipitou mudanças radicais na economia internacional. Todas as economias desenvolvidas viram-se obrigadas a reagir ante o encarecimento brutal do combustível; uma nova alta nos preços, a partir do fim da década, empurrou o preço do barril do petróleo para 34 dólares, que já fora de 1,75 dólares em 1950 e 2,18 dólares em setembro de 1973. Crise, restrições e inflação direta e imediata somaram-se aos outros sintomas do esgotamento do sistema”. Vale lembrar que, mesmo com este cenário, a indústria do *rock* se mantinha lucrativa e destoava dos próprios rumos da década, o que, de algum modo, favoreceu o sentimento de que o estrelato do *rockstar* estava pautado por uma “ausência de realidade”. Cf. PADRÓS, Enrique Serra. “Capitalismo, Prosperidade e Estados de Bem-Estar Social”. In: **O Século XX – o tempo das crises: revoluções, fascismo e guerras**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 261.

⁵⁶ “Hard rock é também chamado de heavy rock, cock rock ou stadium rock. O termo foi aplicado, desde o final da década de 1960 (por Small Faces, The Who) e início da década de 1970 (Bad Company), a diversos grupos cuja música caracterizava-se por ritmos enérgicos, pela batida marcada, pelo uso do **backbeat** (sobre cordas) e pelas **melodias** curtas, limitadas no âmbito da altura sonora”. Cf. SHUKER, Roy. “Hard Rock; Cock Rock; Stadium Rock”. In: **Vocabulário de Música Pop**. São Paulo: Hedra, 1999, p. 155 (grifos do autor).

⁵⁷ O que mais se costuma acreditar, portanto, é que o “heavy metal foi desenvolvido no final dos anos 1960 e início dos 1970 por bandas como Black Sabbath, Deep Purple e Led Zeppelin”. Todos tidos como mais ‘sérios’ e relevantes que o *glam/glitter rock*. No original, “heavy metal was developed in the late 1960s and early 1970s by bands such as Black Sabbath, Deep Purple and Led Zeppelin”. Tal ‘origem comum’ costuma deixar de lado a importância de grupos como Lucifer’s Friend, Coven, Uriah Heep e The Rattles, renegando-

Noutro flanco estavam os/as artistas remanescentes da década de 1960 que ainda permaneciam muito influentes e que igualmente representavam ideais de contracultura; é possível afirmar, com certa ponderação, que seus auge criativos (e talvez os comerciais, à exceção de alguns nomes como Beatles e Rolling Stones) já haviam passado, mas não o suficiente para retirá-los do páreo do mercado⁵⁸. Por fim, mencionam-se ainda aqueles/as que se notabilizaram através do *folk rock* tendo nas figuras de Dylan e Joan Baez as suas principais referências, pois “a música que estava sendo produzida por artistas como James Taylor, Joni Mitchell e Carole King era intimista, confessional e ‘pessoal’ com melodias e amplificações moderadas e letras semiautobiográficas”⁵⁹ de imediata aceitação entre as classes médias e a juventude urbana acadêmica até meados dos anos 1970.

Neste cenário, para os parâmetros conservadores ocidentais e ante os detalhes que demarcaram notoriedades aos demais estilos de *rock* em voga na época, qual dos citados estava mais suscetível a ser assimilado como ‘desprovido’ de relevância e de consciência social? Todos os apetrechos espalhafatosos, fossem vistos nos encartes dos álbuns ou nas apresentações ao vivo, foram tidos como motivos para que seus criadores passassem a ser identificados à ‘tradição do artifício’ que se opusera ao caráter ‘autêntico’ contracultural e psicodélico dos anos 1960, algo que contribuiu em demasia para a construção de uma memória que cristaliza que “no glam rock, a música estava atrelada ao desempenho cênico, enquanto a imagem do ídolo tornou-se parte da apresentação criativa dos músicos”⁶⁰. A premissa aqui disposta, verdadeira, não está em questão; questiona-se a limitação dessa afirmativa, já que ela não consegue ser suficiente para definir o que o *glam* representou.

É factível dizer que tal contraponto foi tomando corpo a partir do momento em que o *punk rock* britânico estabeleceu-se no mercado: recebido com um grande entusiasmo por críticos musicais, jornalistas e/ou articulistas de revistas especializadas, e igualmente por acadêmicos, o *punk* chegou a ser visto como uma “salvação” do *rock* ante a parafernália ‘alienada’ e pouco criativa do *mainstream*. Ao mesmo tempo é preciso observar como “a economia britânica estava em dificuldades na medida em que o desemprego aumentava e

os a um esquecimento quase ‘proposital’. De todo modo, é inegável que as bandas citadas possibilitaram o desenvolvimento do *heavy metal* e seu posterior auge comercial na década de 1980. Cf. KAHN-HARRIS, Keith. “Introduction: from Heavy Metal to Extreme Metal”. In: **Extreme Metal: music and culture on the edge**. New York, NY, USA; Oxford, OXF, UK: Berg Editorial, 2007, p. 02.

⁵⁸ Casos das bandas The Kinks, The Moody Blues, The Beach Boys, The Rolling Stones, dos quatro Beatles vivendo em carreira solo, de Bob Dylan, entre outros.

⁵⁹ “The music being produced by such artists as James Taylor, Joni Mitchell, and Carole King was intimate, confessional, and ‘personal’ music, with precise, semiautobiographical lyrics and moderate amplification”. Cf. TUCKER, Ken. “The Seventies And Beyond”. In: STOKES, Geoffrey; TUCKER, Ken & WARD, Ed (orgs.). **Rock Of Ages**. New York, NY, USA: Rolling Stones Press, 1986, p. 471.

⁶⁰ SHUKER, Roy. “Glam/Glitter Rock”. In: **Vocabulário de Música Pop**. São Paulo: Hedra, 1999, p. 145.

a violência explodia nos guetos. [E foi] neste turbulento ambiente intimidador [que] as primeiras bandas de punk rock [do Reino Unido], lideradas pelos Sex Pistols, chocaram as susceptibilidades britânicas”⁶¹: o axioma de que música e letra *punks* confrontavam as instituições oficiais é verdadeira.

O que não parece ser tão cabível é dizer que o *glam/glitter rock* foi um ‘ultraje’ aos ‘princípios básicos’ e à atitude contestadora do *classic rock* e do *rock* psicodélico para ser mero local produtivo para um “pasto do rock and roll, onde tem mais dinheiro quem se faz de ilegítimo”⁶² como foi publicado pelo periódico britânico *Melody Maker* entre os anos de 1973-1974.

O fato é que textos da imprensa da época reiteravam e enfatizavam tão somente as ‘imagens chocantes’ dadas a ver pelos/as artistas, tais como roupas coloridas, encenações de palco extravagantes, saltos altos e maquiagens pesadas. Em segundo plano, ou às vezes em plano nenhum, ficavam as produções e as questões sociais abordadas pelos/as artistas e os motivos para as suas criações. Essa tendência, aliada à ênfase na ‘livre faculdade’ de escolha reivindicada pelo *glam* no que diz respeito à necessidade de utilização ou não da consciência crítica e social para a produção de arte musical, foi sendo convertida em ‘falta de compromisso ético e político’, em supressão de benemerência ou então em ‘irrelevância histórica’. Com o passar do tempo, extraindo-se exceções como as do Roxy Music e dos que foram abraçados pelo *punk*, no geral, especialistas, fãs e ouvintes de música tendem a desconhecer, ignorar ou mesmo lidar com o *glam/glitter* como um ‘estilo supérfluo’ ou ‘não essencial’ ao próprio *rock* como gênero.

Um exemplo disso se encontra na “apresentação” do *glam/glitter* feita ao público dos EUA na *Billboard* de 21 de outubro de 1972: “para qualquer um que não obteve uma cópia recente de uma revista adolescente, há um novo monstro de muitas cabeças atacando estas costas [Leste e Oeste do país] com o intuito de entreter. A primeira linha da invasão

⁶¹ FRIEDLANDER, Paul. “Punk Rock: pauleira e política de choque”. In: **Rock And Roll: uma História Social**. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 351.

⁶² No texto original, “rock and roll pasture, where there’s more money in being illegit”. Cf. WATTS, Michael. “Alice Cooper”. In: COLEMAN, Ray (org.). **Today’s Sound: a Melody Maker book**. Feltham, MDX, UK: Hamlyn Publishing Group Ltd., 1974, p. 05. Essa constatação do periódico faz parte de um emaranhado de enunciados que foi, com o passar dos anos, minando a aceitação e a percepção de que há relevância social na mescla de artistas de *glam/glitter*, especialmente no tocante às várias transformações de comportamento que inspiraram tal estilo (e que Poe ele foram inspiradas), intensamente vividas durante a década de 1970 e nas seguintes com modos distintos de manifestação. Não foram poucas: do ascender andrógino midiático às contribuições à popularização dos debates sobre identidade de gênero e à problematização dos conceitos de homem/mulher cristalizados, moralistas e conservadores arraigados no mundo como um todo; da corrida espacial e do imaginário sobre o espaço como motivos poéticos de criação; dos direitos civis para pessoas negras e os papéis das artes e da mídia nesse processo; dos direitos homoafetivos e a abordagem de questões sociais LGBTQIAP+, entre outras. Estas questões atravessam as composições e os produtos fonográficos *glam/glitter*, mas elas são deixadas de lado em prol do que está mais evidente: a ‘futilidade’ imagética.

incluía tipos como Marc Bolan e David Bowie que foram agrupados sob o título de ‘Glam Rock’⁶³. Uso a palavra apresentação entre aspas porque o estilo musical em questão já havia sido introduzido naquele país ao menos desde os últimos meses de 1971 e porque a real intenção do texto daquela publicação foi apresentar a banda britânica Silverhead, que acabara de lançar seu álbum de estúdio de estreia. De todo modo, o tom de desdém é observado quando o escritor, não identificado, associa o “monstro de muitas cabeças” apenas à condição de ‘fenômeno adolescente’ como se isso fosse um sinônimo exato de ‘falta de qualidade’ e, por tabela, de ausência de maturidade artística.

Percebe-se, igualmente, que para aquela edição da *Billboard* o grande objetivo da ‘invasão’ britânica de artistas que foram ‘agrupados’ sob o termo *glam* visava um grande objetivo: o sucesso através do entretenimento; não há menção a qualquer elemento que sugira criatividade ou contribuição à música popular em si, seja do ponto de vista lírico ou musical, e não são apontados objetivos mais densos que levaram musicistas a adotar visuais extravagantes, a problematização de gênero ou a sexualidade como embasamento para suas produções criativas. O que se reproduz sobre o *glam*, desde a década de 1970, é que há ‘artistas competentes’ no meio da balbúrdia ‘artificial’ da estética do estilo⁶⁴.

Mas não apenas essas revistas ditas especializadas se preocuparam com a questão e a própria relevância adquirida pelo *pop/rock* na segunda metade da década de 1960. A revista estadunidense *Time Newsmagazine*, uma das mais influentes do mundo, também deu atenção ao tema justamente no período: a primeira vez que artistas de *pop/rock* foram notados pela editoração da *Time* se deu em meados de 1965, na capa da edição de 21 de maio daquele ano, sob o título “*rock ‘n’ roll: everybody’s turned on*” (ou “rock ‘n’ roll: todo mundo está ligado”); ali foi colocado um combo de grupos e artistas que vai de The Beach Boys a Herman’s Hermits, passando por The Shindig Dancers, Petula Clark, Trini Lopez, The Righteous Brothers, além dos Supremes. Ainda que alguns nomes hoje em dia pareçam estranhos ao mundo do *rock*, a imprensa da época (no caso, aquela não voltada especificamente à música) não costumava fazer um filtro de quem se associava ou não ao gênero e optava por só escolher artistas que estavam em maior evidência comercial para

⁶³ No original, “for any of you who have not obtained a recent copy of your last teen magazine there is a new many headed monster assaulting these shores with intent to entertain. First line invasion included the likes of Marc Bolan and David Bowie who have been grouped under the title of ‘Glam Rock’”. Cf. BILLBOARD Newspaper. “Silverhead”. **Billboard Magazine**. Edição de 21 de outubro de 1972, p. 28.

⁶⁴ O julgamento indumentário, contudo, conduz a avaliação: com a banda Silverhead, diz-se na fonte, “por debaixo das lantejoulas e do cetim pode ser encontrado um vocalista razoavelmente talentoso como Michael Des Barres e uma banda bastante competente”. No original, “beneath the sequins and satin can be found a reasonably talented vocalist in the likes of Michael Des Barres and a quite adept band”. Cf. BILLBOARD Newspaper. “Silverhead”. **Billboard Magazine**. Edição de 21 de outubro de 1972, p. 28.

representá-lo.

De todo modo, duraria mais de dois anos para que uma banda figurasse sozinha no principal espaço da revista: ocorreu em 22 de setembro de 1967 quando uma gravura psicodélica dos Beatles estampou a capa daquela edição. Isto indicou tanto a relevância adquirida pela banda quanto a ascensão do estrelato no *rock*, algo que só cresceu a partir de então; estar na capa da *Time* pode não ser garantia de celebração nem medida efetiva para que se estabeleça a relevância de alguém para determinada área cultural ou social – afinal, não creio que muitas pessoas hoje se recordem do programa de televisão *Shindig!*, onde atuavam as *Shindig Dancers* (algo que não pode ser dito sobre os Beatles) –, mas a menos sinaliza a existência de um grande foco de atenções e de fama circundando aqueles sujeitos escolhidos para abrir uma de suas edições. Aparecer na *Time* é ter *hype* a favor.

Não que figurar no periódico por si só seja a determinação de quem se torna ou não celebridade; na verdade, tornar-se a pessoa ou o conjunto de pessoas escolhida/o para se estampar a frente daquela publicação é mais o resultado de uma variedade dos fatores de notoriedade que possibilita dizer que alguém está no “topo” da fama. Se o *pop/rock* teve apenas duas oportunidades de figurar no espaço mais importante da revista até 1967 – e uma vez mais ainda nos anos sessenta com Aretha Franklin, em 28 de junho de 1968 –, na década de 1970 a referida presença de artistas vinculados de alguma maneira ao gênero naquele espaço tornou-se algo de mais expressivo⁶⁵:

ANO	ARTISTA	EDIÇÃO
1970	The Band	12 de janeiro
1971	James Taylor	01 de março
1971	<i>Jesus Christ Superstar</i> (musical de <i>pop/rock</i>)	25 de outubro
1974	Joni Mitchell	16 de dezembro
1975	Cher	17 de março
1975	Elton John	07 de julho
1975	Bruce Springsteen	27 de outubro
1976	Paul McCartney	31 de maio
1977	Linda Ronstadt	28 de fevereiro
1977	Peter Frampton	13 de junho
1979	The Who	17 de dezembro

Tabela 03: lista dos/as artistas de *pop/rock* que figuraram na capa da *Time* nos anos 1970.

Vê-se um salto dado entre a década de 1960 e a seguinte na quantidade de artistas

⁶⁵ Houve, ainda, a presença de Liza Minnelli na capa da edição de 28 de fevereiro de 1972. Contudo, optei por não considerá-la na lista por dois motivos: primeiro, sua relação com o *pop/rock* foi muito esporádica e está mais para um flerte do que para uma relação efetiva; segundo, sua presença ali se deu muito mais em função de seus trabalhos no cinema do que na música.

representantes do *pop/rock* na parte frontal de uma edição daquele periódico – de três (03) para onze (11). Ao longo dos anos 1980 houve uma pequena queda em relação à anterior, o que pode nos dizer, ao menos, duas coisas: a) se um periódico como este aqui utilizado, não voltado à música nem especializado naquele gênero musical, tido internacionalmente pela reputação de publicar e proporcionar ao seu público leitor conteúdos e reportagens que se debrucem sobre temas considerados ‘sérios’ e que envolvam política, economia e desenvolvimento social, tendo por foco, obviamente, os Estados Unidos, seu país natal e de maior circulação, isto significa que foi a partir dos anos setenta que o *pop/rock* pôde se estabelecer como fonte amplamente disseminada de produção de estrelato – ao passo que essa condição célebre pela via roqueira iniciou-se no momento de transição entre as metamorfoses da fama no século XX (de meados dos anos 1950 a 1969), ela se consolida a partir de 1970.

b) Observa-se um indício de estabilidade no interesse coletivo sobre o *pop/rock* ao se perceber que de onze (11) o número de artistas caiu para nove (09) na década de 1980; tais nomes entre políticos, religiosos, sistemas econômicos ou revoluções sociais, artistas de outras áreas ou esportistas demonstra como esse mundo de *rockstars* havia se tornado extremamente lucrativo e como entrou numa rede industrial de interlocuções que produziu sentido para a imagem pública de astros e estrelas alvos de celebração; e tal rede passou a se mover tanto pela produção de *hype* quanto pelo desenvolvimento de mercados que se mostravam paralelos, mas diretamente relacionados ao gênero: circuito de shows (daí o termo “rock de arena”), videoclipes e o estabelecimento do canal de televisão MTV, etc. Assim, seguem abaixo nomes de *pop/rock* que foram capa da *Time* nos anos 1980:

ANO	ARTISTA	EDIÇÃO
1980	John Lennon	22 de dezembro
1983	David Bowie	18 de julho
1983	Vídeos Musicais (MTV)	26 de dezembro
1984	Michael Jackson	19 de março
1985	Madonna	27 de maio
1986	David Byrne (vocalista do Talking Heads)	27 de outubro
1987	Bette Midler	02 de março
1987	U2	27 de abril
1989	The Rolling Stones	05 de setembro

Tabela 04: lista dos/as artistas de *pop/rock* que figuraram na capa da *Time* nos anos 1980.

O fato de o *rock*, em si, ter sido notado pela *Time* apenas em 1965 ajuda a reforçar a defesa de que o gênero ganhou relevância social nos anos sessenta; contudo, a presença

maior de astros e estrelas roqueiros na década seguinte aponta não mais para a relevância apenas e sim para a integração na lógica do processo de celebritização que foi apresentado na Introdução desta Tese a partir do pensamento de Driessens. Houve, então, a já citada estabilidade do fenômeno nos anos oitenta e, com a década seguinte, uma radical queda de interesse por parte do periódico no *pop/rock*. Entre 1990 e 1999, apenas um artista do gênero foi utilizado na capa de alguma edição da *Time*, o que ajuda a pensar como passa a ocorrer, na década citada, o declínio da influência de *rockstars* para a metamorfose da fama aqui em questão. Se, como disse Hobsbawm, entre 1950 e 1970, o *jazz* “deixou de ser meramente um entretenimento para acompanhar com os pés marcando o ritmo ou para dançar, e encaminhou-se para um tipo de experiência mais consciente e, certamente, mais cara”⁶⁶, semelhante processo ocorreu com o *pop/rock* a partir dos anos 1990. Isto não só afetou drasticamente a influência do gênero para a celebritização como ajuda a explicar porque é tão comum que se afirme, nos dias correntes, que o ‘*rock* está morrendo’⁶⁷.

Abaixo, os/as cinco cantores/as que estiveram na capa da *Time* na década de 1990:

ANO	ARTISTA	EDIÇÃO
1992	Garth Brooks (<i>country</i>)	30 de março
1993	Eddie Vedder (vocalista do Pearl Jam)	25 de outubro
1996	Bette Middler ⁶⁸	07 de outubro
1999	Lauryn Hill (<i>rap</i>)	08 de fevereiro
1999	Ricky Martin (<i>pop latino</i> / música eletrônica)	24 de maio

Tabela 05: lista dos/as cantores/as que figuraram na capa da *Time* nos anos 1990.

Esta última lista indica como a partir da década de 1990, o que coincide com um gradual descenso na força do *pop/rock* para a produção de estrelato, o gênero citado teve que dividir com outros gêneros e estilos o protagonismo no processo de celebritização de artistas a partir da música popular de língua inglesa. Este é um dos elementos de *hype* que ajuda a pensar a questão. Há, igualmente, um fator econômico: a venda de discos⁶⁹.

⁶⁶ HOBSBAWM, Eric J. “Introdução à Edição de 1989”. In: **História Social do Jazz**. São Paulo: Paz e Terra, 2009, p. 27.

⁶⁷ KREPS, Daniel. “Gene Simmons: rock is finally dead”. **Rolling Stone**. Edição de 07 de setembro de 2014.

⁶⁸ Nas duas vezes em que Bette Middler figurou na capa da *Time*, apesar de ela ter gravado alguns álbuns de *pop/rock*, sua grande difusão midiática se deu em função da participação em filmes: na primeira vez, em 1987, por conta da comédia *Outrageous Fortune*; na segunda, em 1996, outra comédia a condecorou com uma grande notoriedade: *The First Wives Club*. Nesta ocasião, capa com Diane Keaton e Goldie Hawn.

⁶⁹ Sobre isso é importante lembrar: “é axiomático em uma sociedade capitalista que é preciso ganhar a vida: ganha-se dinheiro vendendo-se habilidades ou os produtos de um trabalho específico. O artista de rock ganha dinheiro vendendo sua música ao público e, portanto, é preciso haver um mercado musical, uma zona onde o público e o artista se encontram e trocam dinheiro por entretenimento”. No original, “It is axiomatic in a capitalist society that one must earn a living: one earns money by selling either skills or the products of one’s

Deste modo, uma maneira de perceber como se deu o movimento de transição de uma metamorfose para a outra é observar como a lista de álbuns (sejam de inéditas ou de outros tipos) mais vendidos a cada ano mudou entre 1956 – em que a contagem passou a ocorrer de modo historiograficamente mais confiável – e o final da década de 1970. Faz-se visível, perceptível e/ou notório como os produtos fonográficos mais negociados de cada ano até 1967 são praticamente todos vindos de trilhas sonoras de filmes ou de peças da Broadway enquanto predominam, a partir daí, os discos de *pop/rock*; isto sinaliza a tão comentada guinada que o processo de celebrização ofereceu no sentido de transferir da estrela de cinema para o/a *rockstar* o molde para o protagonismo midiático da celebridade.

Observar este processo de transmutação é compreender tudo o que vem sendo defendido até aqui no tocante à fama; assim, que se visualizem os álbuns mais vendidos nos EUA e no Reino Unido, dois dos mercados mais relevantes da indústria fonográfica, em cada ano entre 1956 e 1979⁷⁰:

ANO	ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA	REINO UNIDO
1956	Artista: Harry Belafonte Álbum: <i>Calypso</i>	Artista: Trilha Sonora Álbum: <i>Carousel</i>
1957	Artista: Elenco Original da Broadway Álbum: <i>My Fair Lady</i>	Artista: Trilha Sonora Álbum: <i>The King And I</i>
1958	Artista: Elenco Original da Broadway Álbum: <i>My Fair Lady</i>	Artista: Elenco Original da Broadway Álbum: <i>My Fair Lady</i>
1959	Artista: Henry Mancini Álbum: <i>Music From Peter Gunn</i> (série de TV)	Artista: Trilha Sonora Álbum: <i>South Pacific</i>
1960	Artista: Elenco Original da Broadway Álbum: <i>The Sound Of Music</i>	Artista: Trilha Sonora Álbum: <i>South Pacific</i>
1961	Artista: Elenco Original da Broadway Álbum: <i>Camelot</i>	Artista: Elvis Presley Álbum: <i>G. I. Blues</i>
1962	Artista: Trilha Sonora Álbum: <i>West Side Story</i>	Artista: Trilha Sonora Álbum: <i>West Side Story</i>
1963	Artista: Trilha Sonora Álbum: <i>West Side Story</i>	Artista: The Beatles Álbum: <i>With The Beatles</i>
1964	Artista: Elenco Original da Broadway Álbum: <i>Hello, Dolly!</i>	Artista: The Beatles Álbum: <i>Beatles For Sale</i>
1965	Artista: Trilha Sonora Álbum: <i>Mary Poppins</i>	Artista: Trilha Sonora Álbum: <i>The Sound Of Music</i>
1966	Artista: Herb Alpert & The Tijuana Brass Álbum: <i>Whipped Cream & Other Delights</i>	Artista: Trilha Sonora Álbum: <i>The Sound Of Music</i>
1967	Artista: The Monkees Álbum: <i>More Of The Monkees</i>	Artista: The Beatles Álbum: <i>Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band</i>

labor. The rock and roller earns money by selling his music to the public, and so we must have a music marketplace, a zone where the public and the performer meet and exchange money for entertainment". Cf. GROSSMAN, Loyd. "Rock And Roll Facts, Myths And Legends". In: **A Social History Of Rock Music: from the greasers to Glitter Rock**. New York, NY, USA: David McKay Company, 1976, p. 110.

⁷⁰ No tocante à lista dos EUA, a relação dos mais vendidos pode ser aferida na última edição de cada ano da *Billboard Magazine*, o que, entre os anos citados, sempre ocorreu entre os dias 22 e 29 de dezembro. Já a lista do Reino Unido pode ser conferida no sítio eletrônico da companhia oficial das paradas de sucesso do país, *The Official UK Charts Company*.

1968	Artista: The Jimi Hendrix Experience Álbum: <i>Are You Experienced?</i>	Artista: Trilha Sonora Álbum: <i>The Sound Of Music</i>
1969	Artista: Iron Butterfly Álbum: <i>In-A-Gadda-Da-Vida</i>	Artista: The Beatles Álbum: <i>Abbey Road</i>
1970	Artista: Simon And Garfunkel Álbum: <i>Bridge Over Troubled Water</i>	Artista: Simon And Garfunkel Álbum: <i>Bridge Over Troubled Water</i>
1971	Artista: Trilha Sonora Álbum: <i>Jesus Christ Superstar</i>	Artista: Simon And Garfunkel Álbum: <i>Bridge Over Troubled Water</i>
1972	Artista: Neil Young Álbum: <i>Harvest</i>	Artista: Coletânea de Vários Artistas Álbum: <i>20 Dynamic Hits</i>
1973	Artista: War Álbum: <i>The World Is A Ghetto</i>	Artista: Elton John Álbum: <i>Don't Shoot Me, I'm Only The Piano Player</i>
1974	Artista: Elton John Álbum: <i>Goodbye Yellow Brick Road</i>	Artista: The Carpenters Álbum: <i>The Singles: 1969-1973</i>
1975	Artista: Elton John Álbum: <i>Greatest Hits</i>	Artista: The Stylistics Álbum: <i>The Best Of The Stylistics</i>
1976	Artista: Peter Frampton Álbum: <i>Frampton Comes Alive!</i>	Artista: ABBA Álbum: <i>Greatest Hits</i>
1977	Artista: Fleetwood Mac Álbum: <i>Rumours</i>	Artista: ABBA Álbum: <i>Arrival</i>
1978	Artista: Trilha Sonora / Bee Gees Álbum: <i>Saturday Night Fever</i>	Artista: Trilha Sonora / Bee Gees Álbum: <i>Saturday Night Fever</i>
1979	Artista: Billy Joel Álbum: <i>52nd Street</i>	Artista: Blondie Álbum: <i>Parallel Lines</i>

Tabela 06: lista dos álbuns mais vendidos por ano nos EUA e no Reino Unido entre 1956-1979.

Ao se observar esta tabela, algumas conclusões podem ser extraídas das duas listas com vias a reforçar o argumento aqui proposto: há duas tendências de vendas de álbuns e elas se dividem entre 1956-1966 e 1967-1979. Na primeira há ampla predominância das trilhas sonoras, sejam de filmes ou de peças da Broadway, com uma ou outra exceção de artistas de *pop/rock* ocupando o posto mais alto das comercializações; na segunda, esses papéis se invertem e o que era regra vira exceção e vice-versa, com um detalhe: todas as trilhas sonoras mais vendidas neste segundo período estão vinculadas a filmes musicais ou contam com a participação direta de grupos de *rock* nas suas gravações. Nos EUA isto é ainda mais sintomático: nos onze anos do período 1956-1966, em apenas dois não temos trilhas no topo de vendas (em 1956 foi do cantor-compositor jamaicano de *calypso* Harry Belafonte e em 1966 foi do grupo de *jazz* Herb Alpert & The Tijuana Brass); mesmo que se possa questionar esta defesa ao se apontar a presença de Henry Mancini como o artista que teve o álbum mais vendido de 1959, tal produto fonográfico foi a trilha para a série de TV *Peter Gunn*, o que não chega a afetar a argumentação aqui em jogo – afinal, mantém-se a lógica de ser esta uma produção fora do ambiente do *pop/rock* e voltada a outra arte de alcance massivo, no caso a televisiva.

Já durante as treze temporadas entre os anos de 1967-1979, novamente o número

dois se torna a exceção só que com a predominância invertida, ou seja, apenas duas trilhas sonoras se colocaram no posto mais alto do universo fonográfico neste intervalo, em 1971 com *Jesus Christ Superstar* e em 1978 com *Saturday Night Fever* (famosa no Brasil com o título ‘*Embalos de Sábado à Noite*’). Considerando que a primeira foi interpretada por artistas de *rock* (tais como Ian Gillan, o então vocalista do Deep Purple; Yvonne Elliman; Murray Head; Paul Davis, vocalista da banda Gracious; Mike d’Abo; além de um cantor alinhado ao *glam/glitter rock*, o inglês Gary Glitter; entre outros) e a segunda foi cantada por grupos e astros de *disco music* a exemplo de Kool & The Gang, KC And The Sunshine Band, MFSB e The Trammps, é de se crer que a música, para além do filme, exerceu um papel fundamental para seus êxitos de vendas⁷¹.

Na realidade do Reino Unido houve alguma diferença, mas a premissa continuou válida: entre 1956-1966, o domínio das trilhas só foi quebrado em três oportunidades sendo uma por Elvis Presley (1961) e duas pelos Beatles (no biênio 1963-1964); já entre 1967-1979, o *pop/rock* reina e só é importunado com a “intromissão” de duas trilhas, que foram a do filme *The Sound Of Music* (no Brasil, ‘*A Noviça Rebelde*’), em 1968, além de *Saturday Night Fever*, fenômeno global que se tornou o disco mais vendido entre o público britânico em 1978 como também o foi nos EUA e em várias outras nações do planeta⁷².

Uma rápida olhada nos anos 1980 e 1990, da mesma maneira que foi feito aqui com as capas de *Time*, indica como um domínio do *pop/rock* nos anos oitenta manteve-se como extensão da década anterior e passou a entrar em recuo no último decênio do século XX. A partir dos anos noventa já é possível ver novamente trilhas sonoras de filmes que não eram musicais, nem tinham por ponto central a música, como álbuns mais vendidos em determinados anos (1993, 1994 e 1998), coisa que não ocorria nos EUA desde 1965 com a trilha de *Mary Poppins*.

No Reino Unido – talvez pelo fato de o país não ter uma indústria cinematográfica tão grande como nos EUA –, não se vê nenhuma trilha sonora assumindo a liderança de vendas anuais; contudo, presenças como as da dupla Robson & Jerome (1995), do grupo

⁷¹ Tal fato de ter sido a segunda uma trilha de *disco music* e não de *pop/rock* também não interfere na lógica que aqui se quer chegar, já que o maior destaque do filme estrelado por John Travolta, ao menos no que diz respeito aos fonogramas, foi alcançado pelos Bee Gees, trio britânico versado no *rock* que adotou a música dançante apenas na década de 1970. A presença de Yvonne Elliman na trilha de 1978 tal qual naquela de 1971 pode se configurar igualmente como um ‘elo’ entre ambas as trilhas sonoras, o que ajuda a atestar a preponderância fonográfica que se manifestou por todo o segundo recorte temporal que é aqui avaliado.

⁷² E mesmo o ‘ponto fora da curva’ naquela tabela, a película sobre a família Von Trapp, tratava-se de um musical que já havia sido por duas vezes o álbum mais vendido naquele país, em 1965 e 1966, o que explica ter conseguido quebrar a recém-instaurada preeminência do *rock* a partir de 1967. De todo modo, os dois discos que fogem à regra daquele segundo momento possuem forte ligação com o universo fonográfico, o que faz a defesa aqui empreendida poder ser mantida e ter mais algum sentido.

The Corrs (1998) e da cantora *country* Shania Twain (1999) já apontavam que o *pop/rock* não detinha mais a mesma hegemonia das duas décadas anteriores. Mais sintomática é a questão entre o público estadunidense, já que o citado domínio mercadológico começa a ser posto em xeque a partir de 1989 com o rapper Bobby Brown e adentra os anos 1990 em diante já no ano seguinte com Janet Jackson, com o cantor *country* Billy Ray Cyrus (1992), as trilhas já mencionadas a *girlband* Spice Girls (1997) e a *boyband* Backstreet Boys (1999). O penúltimo ano do século XX, inclusive, foi o primeiro desde 1966 que em nenhum dos dois países citados o álbum mais vendido foi oriundo do *pop/rock*. Este fator me parece reforçar a defesa de que há um crepúsculo da influência deste gênero musical para manutenção das estruturas de celebritização. Portanto, o cinema volta a fazer parte do protagonismo e do lugar perdidos para a indústria fonográfica e outros gêneros e estilos musicais passam a retirar astros e estrelas roqueiros do topo.

Abaixo, os álbuns mais vendidos nos EUA e no Reino Unido nos anos 1980-1990:

ANO	ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA	REINO UNIDO
1980	Artista: Pink Floyd Álbum: <i>The Wall</i>	Artista: ABBA Álbum: <i>Super Trouper</i>
1981	Artista: REO Speedwagon Álbum: <i>Hi Infidelity</i>	Artista: Adam And The Ants Álbum: <i>Kings OF The Wild Frontier</i>
1982	Artista: Asia Álbum: <i>Asia</i>	Artista: Barbra Streisand Álbum: <i>Love Songs</i>
1983	Artista: Michael Jackson Álbum: <i>Thriller</i>	Artista: Michael Jackson Álbum: <i>Thriller</i>
1984	Artista: Michael Jackson Álbum: <i>Thriller</i>	Artista: Lionel Richie Álbum: <i>Can't Slow Down</i>
1985	Artista: Bruce Springsteen Álbum: <i>Born In The USA</i>	Artista: Dire Straits Álbum: <i>Brothers In Arms</i>
1986	Artista: Whitney Houston Álbum: <i>Whitney Houston</i>	Artista: Madonna Álbum: <i>True Blue</i>
1987	Artista: Bon Jovi Álbum: <i>Slippery When Wet</i>	Artista: Michael Jackson Álbum: <i>Bad</i>
1988	Artista: George Michael Álbum: <i>Faith</i>	Artista: Kylie Minogue Álbum: <i>Kylie</i>
1989	Artista: Bobby Brown Álbum: <i>Don't Be Cruel</i>	Artista: Jason Donovan Álbum: <i>Ten Good Reasons</i>
1990	Artista: Janet Jackson Álbum: <i>Janet Jackson's Rhythm Nation 1814</i>	Artista: Phil Collins Álbum: <i>...But Seriously</i>
1991	Artista: Mariah Carey Álbum: <i>Mariah Carey</i>	Artista: Simply Red Álbum: <i>Stars</i>
1992	Artista: Billy Ray Cyrus Álbum: <i>Some Gave All</i>	Artista: Simply Red Álbum: <i>Stars</i>
1993	Artista: Trilha Sonora / Whitney Houston Álbum: <i>The Bodyguard Soundtrack</i>	Artista: Meat Loaf Álbum: <i>Bat Out Of Hell II: Back Into Hell</i>
1994	Artista: Trilha Sonora / Elton John Álbum: <i>The Lion King Soundtrack</i>	Artista: Bon Jovi Álbum: <i>Cross Road</i>
1995	Artista: Hottie And The Blowfish Álbum: <i>Cracked Rear View</i>	Artista: Robson & Jerome Álbum: <i>Robson & Jerome</i>
	Artista: Alanis Morissette	Artista: Alanis Morissette

1996	Álbum: <i>Jagged Little Pill</i>	Álbum: <i>Jagged Little Pill</i>
1997	Artista: Spice Girls Álbum: <i>Spice</i>	Artista: Oasis Álbum: <i>Be Here Now</i>
1998	Artista: Trilha Sonora / James Horner Álbum: <i>Titanic Soundtrack</i>	Artista: The Corrs Álbum: <i>Talk On Corners</i>
1999	Artista: Backstreet Boys Álbum: <i>Millennium</i>	Artista: Shania Twain Álbum: <i>Come On Over</i>

Tabela 07: lista dos álbuns mais vendidos por ano nos EUA e no Reino Unido entre 1980-1999.

Avaliar as realidades de vendas de discos nos dois países citados é oportunidade para encontrar subsídios que tornem válido o vasculhar do *pop/rock* e do *glam/glitter* na dianteira do processo de estabelecimento da segunda metamorfose da fama no século XX. Serve, inclusive, para se ter novamente uma visão mais ampla da questão no sentido das tendências que legitimaram o ‘estrelato roqueiro’ hegemônico das décadas de 1970-1990. Ter acesso às listas apresentadas ajuda a explicar, por exemplo, porque em apenas cinco anos de existência a revista *Rolling Stone* tenha se tornado sinônimo de obtenção de fama e um dos objetivos de qualquer grupo ou cantor/a que desejasse adquirir notoriedade no *rock*; o impacto de tal tipo de acontecimento para o meio artístico-fonográfico era algo de considerável; a chamada “grande imprensa”, seja aquela especializada em música ou não, acabou sendo o motor para a hiperexposição do “eu” que tanto caracteriza os anos 1970.

A partir de agora, no segundo tópico do capítulo, vê-se como David Bowie e Elton John foram apresentados pela revista *Time*, os únicos dois artistas de *glam/glitter rock* a terem sido notados pelo periódico e a figurarem em capas de suas edições. Além de tais aparições, avaliam-se exposições midiáticas concomitantes que servem para ilustrar como o processo de celebrificação (lembrando que este se dá no nível individual) passa por um seguimento de explorações contínuas da imagem de alguém. Vejamos como isto ocorre com ambos em 1975 (Elton John) e 1983 (David Bowie), os anos em que foram postos na abertura de edições daquela revista; isto ajuda a que sejam encontrados indícios dessa hiperexposição contínua – o que ajuda a entender a noção de *hype* a partir do ‘eu’ estudada.

2. Sobre a Hiperexposição Célebre: momentos de hype durante as carreiras de Elton John e David Bowie (1975 e 1983)

Como apontado desde a Introdução desta Tese, *hype* é um conceito que intenta o alcance de uma larga propagação de algo ou de alguém com vias à divulgação de alguma

coisa ou pessoa; além de efetuar a propagação do objeto ou sujeito em questão, também objetiva o convencimento e a persuasão de um público ao consumo, seja material (com a compra de algo), seja simbólico (seguido de admiração a determinado indivíduo) com a posterior aquisição de produtos, culturais ou não, vinculados a quem se torna alvo de uma celebrificação qualquer.

Há quem defenda a existência e a difusão de algo chamado “*hype* positivo” que em nada teria de manipulação do coletivo e de exploração do consumo, o que o faria ser mero artifício para o alcance de sucesso na escalada por interessados/as do que quer que se queira promover. Com isto, busca-se transformar algo pouco conceituado num artefato crível e de credibilidade, convencendo o público por amostragem. A grande questão ética envolvida é que nem sempre o que é apresentado proporciona os benefícios e a qualidade oferecidos: tal lógica de mercado tende a privilegiar a venda exitosa ao invés de alguma honestidade e transparência quanto ao padrão do que se vende⁷³.

Nesta ótica, desde que aplicado em um “contexto apropriado”, “*hype* positivo é usado diariamente pelos mundos dos negócios, financeiro e do entretenimento para gerar ou aumentar vendas, para construir uma nova imagem ou massagear uma desgastada, para ganhar visibilidade, elevar consciência política, arrecadar fundos para caridade”⁷⁴. Não é diferente com a celebritização pela via fonográfica: a partir da década de 1970, contudo, esta exploração espetacularizada da imagem tornou-se necessária para o/a artista ficar em evidência e foi incentivada por gravadoras, empresários e ‘intermediários culturais’ como um todo. Por fim, a imprensa acaba sendo o veículo final de difusão dessas atividades e é por esta razão que a aparição na *Time* e os demais fatos apresentados podem ajudar como um termômetro para a hiperexposição de Elton John e David Bowie durante os anos 1970 e a segunda metamorfose da fama.

Assim, inicio a análise por David Bowie por optar pela perspectiva em retrospecto: em 1983, o cantor foi capa daquela revista na edição do dia 18 de julho. A ênfase dada à sua imagem teve por intenção avaliar o “novo visual” adotado por ele a partir de então,

⁷³ Algo proposto por Raleigh Pinsky, escritora, consultora de *marketing* e CEO do *Raleigh Group* de Los Angeles, California; autora de *You Can Hype Anything*, livro lançado em 1991, que teve por objetivo ser um guia para pessoas que quisessem trabalhar com mídia e relações públicas no tocante ao lidar com *marketing* em empresas. A própria Pinsky se aproveitou das experiências que vivenciou para escrever o livro, já que desenvolveu projetos de divulgação de algumas das obras musicais e dos produtos relativos a bandas e a artistas-solo como Paul McCartney & Wings, Sting, David Bowie, Kiss e Blondie para orientar iniciantes no ramo.

⁷⁴ No original, “positive hype is used daily by the business, financial, and entertainment worlds to generate or increase sales, build a new image or massage a tired one, gain visibility, heighten political awareness, raise funds for charities”. Cf. PINSKEY, Raleigh. “An Introduction To Hype”. In: **You Can Hype Anything**. New York, NY, USA: Carol Publishing Group Edition, 1995, p. 03.

mais ‘limpo’ e ‘conservador’ – isto em comparação às diversas aparições, apresentações, silhuetas e todas as personagens anteriores dadas a ver pelo público –, com cabelos loiros (e em substituição aos vermelhos icônicos do início da década de 1970 ou dos castanhos claros naturais) e sem qualquer maquiagem conspícua; de terno e gravata que variavam entre as cores branca e cinza, ele estava mais ‘reservado’ do que o habitual.

Além disso, comenta-se a guinada estética do palco e dos shows que abdicaram do uso da parafernália visual que tinha sido habitual na década anterior. Até no título da matéria essa questão fica evidente: “David Bowie’s New Look” (ou “O Novo Visual de David Bowie”). Tal reformulação na imagem foi a cereja do bolo que findou um processo de busca comercial que perdurava mais de dezesseis anos, desde 1967, para ter qualquer predomínio nas paradas de sucesso dos EUA, especialmente no tocante às estimativas de vendas de álbuns – um dos grandes vendedores de discos tanto no Reino Unido quanto na Europa continental dos anos 1970, Bowie tinha dificuldades para conquistar o mercado estadunidense; isto mudou em 1983 quando ele obteve um alcance hegemônico na mídia daquele país a ponto de colocá-lo no enalço do topo da comercialização de LPs; algo que criou *hype* suficiente para fazê-lo passear pelo *mainstream*.

Pode até parecer estranho para os/as leitores/as dos dias de hoje, mas Bowie teve carreira de contraditório desempenho nas paradas de sucesso internacionais, sobretudo na comparação entre o Reino Unido e os Estados Unidos da América. Enquanto teve onze (11) álbuns – sendo nove deles de estúdio e duas coletâneas – que chegaram ao primeiro lugar das paradas britânicas⁷⁵, apenas *Blackstar*, último álbum de estúdio por ele lançado, como dito no capítulo anterior, chegou ao mesmo posto nas listas estadunidenses⁷⁶. Foi

⁷⁵ Discos **número 01** de David Bowie no Reino Unido: *Aladdin Sane* (1973); *Pin Ups* (1973); *Diamond Dogs* (1974); *Scary Monsters (And Super Creeps)* (1980); *Let’s Dance* (1983); *Tonight* (1984); *Black Tie White Noise* (1993); *The Next Day* (2013) e *Blackstar* (2016); além destes álbuns de estúdio também temos as coletâneas *Changesbowie* (1990) e *Best Of Bowie* (2002). Entre seus *singles*, chegaram ao primeiro lugar das paradas do mercado britânico o relançamento de “Space Oddity” em 1975 – lançada originalmente em 1969 quando alcançou um quinto lugar –; “Ashes To Ashes” (1980); “Under Pressure” em parceria com a banda Queen (1981); “Let’s Dance” (1983); “Dancing In The Street” num dueto com Mick Jagger (1985); e “Perfect Day”, regravação de faixa clássica de Lou Reed com vários artistas, incluindo Elton John, U2 e o próprio Reed em 1997.

⁷⁶ É claro que Bowie já era, de longe, um artista consagrado e bem sucedido quando aquele último disco veio à tona, mas não é exagero afirmar que o grande interesse demonstrado pelo público em geral se deu muito pela comoção dada por motivo de sua morte apenas dois dias após o lançamento do álbum citado, em 08 de janeiro de 2016. E não que o *Blackstar* não tivesse a capacidade de chegar ao topo nas listas de vendas, mas o abalo de fãs e de pessoas que conheciam minimamente a obra do artista fez com que isso ocorresse em vários países do mundo, principalmente na Europa. “Nenhum astro do rock da sua estatura morreu desta maneira – dois dias depois de lançar uma obra-prima no dia do seu sexagésimo nono aniversário. Não foi nada como Kurt [Cobain], Biggie [conhecido rapper de nome ‘The Notorious B.I.G.’], D. Boon [vocalista do Minutemen] ou [a cantora de pop] Aaliyah, que morreram jovens e de forma trágica. Era a morte de um homem velho que usara bem o seu tempo”. Cf. SHEFFIELD, Rob. “A Noite em que David Bowie Morreu”. In: **David Bowie**: uma vida em canções. São Paulo: Globo, 2017, pp. 41-42.

justamente no ano em que Bowie figurou como capa da *Time* pela primeira vez que sua carreira teve o maior pico lucrativo na América do Norte (aí inclusos EUA e Canadá).

Ao menos para a particularidade da indústria fonográfica (para quem tentou fama e celebridade no ramo da música), desde a década de 1960 e durante a chamada *invasão britânica*⁷⁷, faz-se necessário irromper o mercado estadunidense para que um/a artista ou grupo se estabeleça como célebre ao ponto mais alto do sucesso. Isso explicaria, em tese, porque Bowie passou a ser exposto de modo tão intenso – ele teve *hype* em maior escala – quando se tornou popular em maior medida para os EUA. Desde a invasão citada, e em especial com o fenômeno Beatles, o mercado fonográfico direcionou suas atenções para o poder de consumo, alimentando-se cada vez mais do público do país epicentro da venda de discos. Todo/a jovem artista que estivesse em um processo de ascensão, entre meados dos anos 1960 e por toda a década seguinte, tinha como incentivo das gravadoras e por ambição de seus empresários a conquista daquele país norte-americano⁷⁸.

Há, portanto, um conjunto de fatores necessários para que aquela condição se torne exequível e a visibilidade proporcionada pela capa na *Time* é apenas um deles. Não há uma relação de causa-consequência entre si, mas de interação: não foi a partir da publicação evidenciada aqui que Bowie tornou-se mega *rockstar*; o que aconteceu foi uma série de situações que possibilitaram que o artista viesse a ser visto dessa maneira, inclusive o *hype* dali gerado.

Houve uma longa preparação para que a obra do cantor-compositor chegasse a tal popularidade de 1983 nos EUA: seus maiores êxitos neste país, até então, tinham sido o *single* de “Fame” – como já dito, número 01 em 1975 – e os álbuns *Diamond Dogs*, de 1974, e *Station To Station*, de 1976, que chegaram às posições 05 e 03 na *Billboard Top 200*, respectivamente, os dois discos do artista a se posicionarem entre os cinco primeiros

⁷⁷ “Em 1964 os Estados Unidos despertaram para o som dos Beatles, com sua variedade de rock clássico combinado com toques de pop e rockabilly. Esta invasão inglesa, a qual incluía a música dos Rolling Stones, do Dave Clark Five e do The Who, entre outros, reacendeu o impulso do rock and roll na América. O seu sucesso faria com que os jovens cantores de folk americano, como Bob Dylan e outros, ‘se eletrificassem’, somando o poder do rock and roll às letras ‘sérias’ e aos acordes de violões acústicos”. 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, p. 24.

⁷⁸ Via de regra, são considerados/as mega *rockstars* aqueles/as que conseguem êxito comercial na região anglófona da América do Norte em algum momento da carreira: David Bowie, Elton John, Queen ou Rod Stewart – para ficar no grupo de *glam rockers* – são exemplos de astros que conseguiram tal feito em algum momento; por outro lado, Wizzard, Roxy Music, The Sensational Alex Harvey Band, Silverhead, Arrows ou Mott The Hoople não tiveram, de nenhum modo, a mesma sorte. Já Gary Glitter ou o T. Rex vivenciaram um breve lampejo de celebridade nos EUA com apenas um ou dois *singles* bem sucedidos, o que não foi o suficiente para estabelecê-los naquele mercado. Assim, o poderio econômico dos EUA para indústria como um todo – não apenas a fonográfica – parece ter poder de definir que nível de ‘celebrificação internacional’ determinado/a artista conseguirá alcançar.

naquelas paradas até *Let's Dance*⁷⁹. O salto, um tanto inesperado, da faixa-título deste ao primeiro lugar (que ficou nesta posição cerca de três semanas do mês de abril daquele ano na Inglaterra, além da última semana de maio nos dois países anglófonos da América do Norte⁸⁰) contribuiu, com efeito, para que tal periódico o escolhesse dentre um vasto leque de possibilidades para figurar no espaço mais destacado da publicação.

Já veterano, Bowie foi acusado por parte de seu público – acostumado com obras mais conceituais e menos *pop* como a trilogia de Berlim (*Low* e “*Heroes*”, de 1977, além de *Lodger*, lançado em 1979) – de se tornar ‘careta’ por ‘ter se rendido’ ao superestrelato do *show business* estadunidense. Na própria capa de *Let's Dance*, avaliou Marc Spitz, “o Bowie careta aparece sem camisa e com luvas de boxe, lutando contra a sombra na capa do disco. Está bronzeado, descansado e um pouco mais fortinho. Entretanto, a verdadeira conquista é o cabelo, sua declaração mais radical desde a crista vermelha de Ziggy, uma década antes”⁸¹. Essa transformação de visual foi, portanto, um dos principais assuntos que rodearam a carreira do astro naquele ano de 1983 ao lado das vendas consideráveis de seu então álbum mais recente; “ninguém no mainstream do rock realmente esperava um Bowie boom”⁸² àquela altura, ponderou o livro da turnê mundial *Serious Moonlight*, de 1984. Era hora de mesclar qualidade artística com ampla circulação midiática. Criava-se ali uma celebridade para além de um artista famoso.

A matéria da referida edição da *Time*, assinada por Jim Miller, elogia a capacidade camaleônica do compositor de “*Modern Love*” e “*Without You*”: “ele é uma estrela de muitas faces, um artista de muitos estilos, o camaleão supremo do pop. Por mais de uma década, em uma variedade espetacular de disfarces variados, ele interpretou o papel do outsider, tornando-se uma lenda do rock no processo”⁸³. Miller efetua um passeio pelos discos de Bowie nos anos setenta, apontando o impacto causado por suas personas e pelas vestimentas àquelas correspondentes, chamando-o de ‘um dos *rock stars* mais influentes’

⁷⁹ WHITBURN, Joel. “David Bowie”. In: **The Billboard Book Of Top 40 Albums**. New York, NY, USA: Billboard Books, 1995, p. 43.

⁸⁰ Idem. “David Bowie”. In: **The Billboard Book Of Top 40 Hits**. New York, NY, USA: Billboard Books, 1996, p. 77.

⁸¹ “Graças ao animado boca a boca gerado pelas apresentações na Europa, à venda antecipada de ingressos da temporada americana e o sucesso de *China girl* na esteira de *Let's dance*, Bowie se tornou um dos raros astros do rock a entrar na capa da revista *Time*”. Cf. SPITZ, Marc. “23”. In: **Bowie: a biografia**. São Paulo: Saraiva S.A.; Editora Benvirá, 2014, pp. 347-348 (grifos do autor).

⁸² No original, “No one in the rock mainstream really expected a Bowie boom”. Cf. FLIPPO, Chet. “The Big Top: is it just rock & roll?”. In: **David Bowie's Serious Moonlight: the world tour**. New York, NY, USA: Dolphin Book, Doubleday & Company, Inc., 1984, p. 29.

⁸³ No original, “He is a star of many faces, an artist of many styles, the supreme pop chameleon. For more than a decade, in a spectacular array of different guises, he has played the part of the outsider, becoming a rock legend in the process”. Cf. MILLER, Jim. “David Bowie's New Look”. **Time Newsweek**. Edição de 18 de julho de 1983.

daqueles últimos dez anos. Também dá destaque à adesão à música dançante e eletrônica que se tornou muito popular na década de 1980, além do poder simultâneo assumido pela MTV e pelos videoclipes (que Bowie explorou com afinco) na época⁸⁴.

Justificou-se a existência da tentativa de David Bowie de ‘alcançar a si mesmo’ através da reformulação empreendida para reduzir o *feeling* de impacto visual no modo de se vestir que desagradou boa parte dos/as fãs do cantor, especialmente aqueles/as que o acompanhavam desde o período de Ziggy Stardust, o seu primeiro grande momento de *hype*: “numa época em que [Ronald] Reagan estava no poder, com a Aids se espalhando, ele decidiu aproveitar seus privilégios de homem branco e colocar uma distância entre ele e seus fãs estigmatizados”⁸⁵. No caso, isso significou um processo de adaptação à difícil transição de um ídolo de cenas urbanas – *undergrounds* ou não – para se tornar um ícone *mainstream*: “se houve uma real controvérsia advinda com o sucesso do Bowie careta foi essa. Com os homossexuais começando a morrer do ‘câncer gay’ [como a AIDS era vista pelo conservadorismo neoliberal], alguns acharam que esse era um ato de traição. Agora que ele era um astro da capa da *Time*, virava as costas para a comunidade que o apoiara todo o tempo”⁸⁶. Aquela publicação e seu álbum *Let’s Dance* expressavam, na opinião de críticos, “o momento em que ele desistiu do experimental e foi para o pop”⁸⁷, isto como se toda música *pop* fosse, a priori, um ‘sintoma’ de perda de qualidade artística. No caso do álbum citado, sua influência foi decisiva para o *pop/rock* britânico nos anos 1980.

Isso também pôde ser visto, por exemplo, no filme *Velvet Goldmine*, de 1998. E, como não poderia deixar de ser, é na própria película que a perspectiva do diretor Todd Haynes sobre o assunto se revela: no enredo, o jornalista Arthur Stuart (interpretado pelo ator Christian Bale) recebe a tarefa de acompanhar a agenda oficial do presidente dos EUA – de nome não mencionado – admirador publicamente confesso do cantor-compositor e ‘roqueiro conservador’ Tommy Stone (Alastair Cumming o interpreta), personagem que passa um “retrato espalhafatoso da ganância econômica e da ameaça heteronormativa da

⁸⁴ Resumo de quem era David Bowie, na visão de Miller: alguma coisa como um “astronauta da alienação, avatar underground, apóstolo da ironia e da reclusão – e agora, ele diz, um homem que tenta ser si mesmo”. Apesar de a explicação sobre esse ‘eu mesmo’ ser um tanto vaga, o fato é que a guinada de um estilo mais vanguardista, tal como visto em seus álbuns até então, para um trabalho pop comercial foi um ato pensado pelo próprio astro ao contatar Nile Rodgers para assumir a produção dos fonogramas que seriam inclusos no disco, como será visto páginas adiante. No original, “astronaut of alienation, underground avatar, apostle of irony and distance – and now, he says, a man intent on being himself”. Cf. MILLER, Jim. “David Bowie’s New Look”. *Time Newsweek*. Edição de 18 de julho de 1983.

⁸⁵ SPITZ, Marc. “23”. In: **Bowie**: a biografia. São Paulo: Saraiva S.A.; Editora Benvirá, 2014, p. 350.

⁸⁶ “Bowie confundiu muitos de seus antigos fãs gays, dando uma entrevista a Kurt Loder, da *Rolling Stone*, no começo daquele ano [1983], na qual relega sua revolução libertadora do começo dos anos 70 à qualidade de ‘curiosidade da juventude’”. Cf. *Ibidem*, p. 349 (grifo do autor).

⁸⁷ SHEFFIELD, Rob. “O Amante Moderno”. In: **David Bowie**. São Paulo: Globo, 2017, p. 241.

política e da cultura neoconservadoras”⁸⁸. E o grande detalhe que demonstra que ele é, de fato, uma representação do ‘Bowie careta’ é a semelhança visual e física: o mesmo cabelo loiro utilizado pelo cantor em 1983, o estilo semelhante de roupas convencionais em tons claros e sem maiores exageros visuais; basicamente fazendo uso de ternos e gravatas, tratando-se de um artista que se destaca por suas participações em megaeventos beneficentes e que pede contribuições em dinheiro ao público (evidente referência à presença de Bowie no festival *Live Aid*, em 1985).

Ainda em *Velvet Goldmine* há uma cena de entrevista coletiva com Stone em que o jornalista Stuart o questiona sobre o paradeiro do ‘desaparecido’ cantor britânico Brian Slade (vivido por Jonathan Rhys Meyers que, no filme, retrata o Ziggy Stardust de Bowie) e a reação é imediata: há o cancelamento repentino das perguntas, uma retirada sem aviso prévio da comitiva que acompanhava o cantor e um silenciamento sobre aquele passado ‘indevido’. No filme, Slade foi veementemente criticado pela imprensa por ter forjado a própria morte e desaparecido, algo bem semelhante ao que ocorre com a persona Ziggy: a personagem de Meyers deveria ser tratada, portanto, como uma lembrança distante, algo a ser evitado, o que justifica toda a ação descrita e que foi feita pelo Tommy Stone *clean*. Intrigado com esta atitude, o jornalista se dá conta de que Stone, na verdade, é a face de uma fantasia criada para encobrir a memória sobre a estrela que repentinamente forjou a própria morte e ‘desapareceu’, fazendo ‘encobrir’ todo o seu passado *glam*⁸⁹.

Um fator relevante sobre a capa do cantor na *Time*, e que não pode ser ignorado, é que a publicação daquela edição do periódico coincide com a época em que a turnê de shows *Serious Moonlight* (o nome da série de apresentações foi dado a partir de um verso da faixa-título de *Let’s Dance*) passou pela América do Norte. Foram quarenta e três (43) apresentações, entre 11 de julho e 17 de setembro, que percorreram diversas cidades dos Estados Unidos e do Canadá. Ter o rosto estampado naquela revista não só ‘denunciava’ a sua ‘entrada no *mainstream*’ como também servia para catapultar as vendas dos seus mais recentes produtos fonográficos; dito isto, “tudo o que David precisava agora para a

⁸⁸ REIS FILHO, Lúcio. “Para Ser Lido no Volume Máximo: a década de *Bowie* e o glam rock em *Velvet Goldmine*”. **Rebeca**: ano 06, volume 02, julho-dezembro de 2017, p. 24.

⁸⁹ O próprio David Bowie ajudou a pôr lenha nessa fogueira: em 12 de maio de 1983, a revista *Rolling Stone* publicou uma matéria em que o cantor afirma que seu maior erro, “disse ele certa noite após algumas latas de Foster Lager [marca de cerveja de tipo Lager do Reino Unido], ‘foi ter dito àquele escritor de *Melody Maker* que eu era bissexual. Cristo, eu era tão *jovem* na época. Eu estava *experimentando*...”. Com certeza não foi o que parte de seu público esperava após um hiato de três anos sem o lançamento de um material inédito de estúdio desde 1980. No texto original, ““The biggest mistake I ever made”, he said one night after a couple of cans of Foster’s Lager, ‘was telling that *Melody Maker* writer that I was bisexual. Christ, I was so *young* then. I was *experimenting*...”. Cf. LODER, Kurt. “David Bowie: straight time”. **Rolling Stone**. Edição de 12 de maio de 1983 (grifos do autor).

confirmação de sua celebridade massiva e internacional era a capa da revista *Time*⁹⁰. Tal exposição ocorreu exatamente uma semana após o início da excursão pelos estádios norte-americanos naquele ano.

O mais curioso do “período hétero” da carreira do cantor se deu por conta de sua participação, como ator, do filme japonês *Merry Christmas, Mr. Lawrence* (intitulado no Brasil de *Furyo: em nome da honra*). Dirigida por Nagisa Oshima, a película apresenta cinco homens em um campo japonês de prisioneiros na Segunda Guerra Mundial, sendo eles o Major Jack ‘Strafer’ Celliers (vivido por Bowie), o Tenente-coronel John Lawrence (interpretado por Tom Conti), o Capitão Yonoi (encenado por Ryuichi Sakamoto), além do Sargento Gengo Hara (Takeshi Kitano) e do Capitão Hicksley das forças aéreas (Jack Thompson). Durante o desenrolar da trama, Yonoi desperta uma paixão homoerótica pelo Major Jack e cria uma fixação pela ‘beleza esbelta’ de seu corpo. Aquele desejo passa boa parte do filme não sendo correspondida, até que em determinado ponto do enredo, Yonoi e Celliers dividem “uma intensa cena de amor iluminada em azul, em que o oficial guarda uma mecha de seu cabelo antes de deixá-lo [Celliers] morrer, enterrado até o pescoço na areia quente”⁹¹. Chega a ser curioso que o mesmo artista que contracena um papel como este, bastante ousado para a época, vista uma máscara de conservadorismo e fale em tom de desprezo acerca de seu ‘passado bissexual’⁹².

Isto sugere a impressão de que a imagem de neoconservador que foi apresentada à imprensa e a quem o seguia não passara de mais uma interpretação de um papel dentro do outro, encarnando mais uma personagem que agora objetivava alcançar um velho sonho: conquistar o público e o mercado fonográfico dos Estados Unidos de uma maneira mais ampla. Bowie não parecia supor que superaria a popularidade gestada por “Fame” e, em menor proporção, por “Golden Years” em 1975 (respectivamente, tais faixas chegaram ao primeiro e ao décimo lugares nas paradas de *singles* da *Billboard*)⁹³, mas tal fato não

⁹⁰ No texto original, “All David now needed for confirmation of his massive, international celebrity was the cover of *Time* magazine”. Cf. HOPKINS, Jerry. “The \$10-Million-a-Month-Machine”. In: **Bowie**. New York, NY, USA: Macmillan Publishing, 1985, p. 261 (grifo do autor).

⁹¹ SPITZ, Marc. “23”. In: **Bowie: a biografia**. São Paulo: Saraiva S.A.; Editora Benvirá, 2014, p. 349.

⁹² É intrigante pensar como o mesmo *ator* que encenou o papel de um major (exato cargo da personagem *Major Tom*, apresentada pela faixa “Space Oddity”) e que tem relações sexuais escondidas com um capitão do exército seja também o *cantor* que, em momento específico, tenha tirado do sério o guitarrista Stevie Ray Vaughan; este, após participar das gravações de *Let’s Dance*, ficou abismado com os comentários de cunho homofóbico do colega inglês e então “abandonou a turnê [*Serious Moonlight*] reclamando que Bowie estava ‘nos dizendo para nos vestirmos no palco como bichinhas’, [justamente ele] (...) que sempre se identificou orgulhosamente com todas as porras e outros marginais perseguidos”. Cf. SHEFFIELD, Rob. “O Amante Moderno”. In: **David Bowie: uma vida em canções**. São Paulo: Globo, 2017, p. 243.

⁹³ “O êxito de *Let’s Dance* surpreendeu David – ele achava que seu maior sucesso já acontecera, com ‘Fame’”. Cf. LEIGH, Wendy. “Apenas Um Gigolô”. In: **Bowie**. Rio de Janeiro: Best Seller, 2016, p. 227.

o impediu de criar condições de *hype* para buscar fazê-lo. E ele conseguiu.

Um último fator a ser levado em consideração sobre o enorme sucesso do cantor nesta época é a virada musical dada pelo álbum *Let's Dance*: “produzido por Nile Rodgers e direcionado a uma nova geração de fãs que nunca tinha ouvido falar [seja do álbum ou da personagem] de Ziggy Stardust”⁹⁴. E este produtor é a peça que fez a nova máquina funcionar: até o trabalho com Bowie, Rodgers havia tocado guitarra, composto as faixas mais bem sucedidas e produzido os álbuns das bandas Chic e Sister Sledge (famosas pelos fonogramas “Le Freak” e “We Are Family”, ambos compostos pelo produtor em parceria com o baixista Bernard Edwards); ele também já havia trabalhado com a cantora Diana Ross⁹⁵.

A presença do guitarrista e produtor do Chic na criação de *Let's Dance* comprova a já tão defendida suspeição de que Bowie desejava conquistar de vez o mercado dos EUA; para tanto, fez-se necessário que ele passasse a deixar de lado a composição de fonogramas instrumentais e experimentais – ou ao menos deixasse-os para outras oportunidades – que foram frequentes na trilogia de Berlim, inspirados tanto pela quantidade de possibilidades sonoras ofertadas pelos sintetizadores quanto pela música ambiente de Brian Eno⁹⁶. Havia ainda a ordem, emitida pelo próprio Bowie, para uma planejada composição de *hits*, pois o resultado dessa parceria deveria render um trabalho que conquistasse o público daquele país em moldes semelhantes aos conseguidos pela dupla da qual o produtor fez parte com Edwards e que resultou em clássicos como “Good Times” e “I Want Your Love”⁹⁷.

⁹⁴ “O primeiro single do disco, ‘Let’s Dance’, foi a primeira [e única, até hoje] música de David a chegar ao primeiro lugar tanto nas paradas britânicas quanto nas dos Estados Unidos”. Cf. Idem.

⁹⁵ A escolha foi estratégica, haja vista que o estilo desenvolvido pelo Chic agradava à crítica: numa época em que havia uma ‘guerra declarada’ entre a *disco music* e o *rock*, a primeira vista como ‘escapismo barato’ ou música comercial descartável e o segundo tido como expressão da consciência de classe ou de virtuosismo artística – através do *punk* ou do *rock* progressivo, por exemplo – trabalhar com alguém que compunha suas faixas *disco* elogiadas pela crítica (que, por sua vez, tendia a preferir solos de guitarra a batidas dançantes) era um passo importante para a conquista de um novo público. Percebendo que o *punk* andava cambaleante “enquanto a música dançante – e mais tarde o hip hop – tinha dado à música negra um lucro muito maior”, Bowie não teve dúvidas quanto a colaborar com Rodgers e propor algo original em meio às tendências da época. No texto original, “while dance music – and later hip hop – had given black music a much stronger currency”. Cf. HEWITT, Paolo. “Let’s Dance”. In: **Bowie**: album by album. London, LDN, UK: Palazzo Editions, Ltd.; Carlton Books Ltd., 2016, p. 161.

⁹⁶ Fato é que Bowie não queria oferecer um trabalho vanguardista anticomercial e ansiava por “gravar um disco que não soasse como uma cópia das gravações dançantes que estavam sendo tocadas naquele momento”. Cf. No original, “to make a dance record that didn’t sound like a copy of the dance records currently being played”. Cf. EDWARDS, Henry & ZANETTA, Tony. “Let’s Dance”. In: **Stardust**: the David Bowie story. New York, NY, USA: McGraw-Hill Book Company, 1986, p. 390.

⁹⁷ Em termos, aquele “decreto de David me forçou [Nile Rodgers] a ser tanto Nile quanto Bernard, ou seja, [ter dupla função e ser] complicado e artístico o suficiente para agradar a mim mesmo (...), mas contido o bastante para ser capaz de me comunicar para as massas. Era essa a nossa testada e aprovada fórmula SPO de fabricação de hits”. Cf. RODGERS, Nile. “Vamos Dançar... De Novo”. In: **Le Freak**: autobiografia do maior hitmaker da música pop. Rio de Janeiro: Zahar, 2015, p. 193.

Ainda que tenha sido permeada por críticas em relação à sua ‘guinada hétero’, a experiência do cantor com a fama cresceu vertiginosamente a partir de 1983: “Bowie se lançou imediatamente em seu arco mais pesado de promoção pela imprensa desde *Ziggy Stardust*”⁹⁸, já que tanto o nível de alcance de sua nova turnê quanto o de seu então novo álbum de estúdio, o mais vendido da carreira, giraram o globo terrestre de um modo que ele ainda não tinha tido a oportunidade de fazer. Europa, América do Norte e o Extremo Oriente (aqui por causa do sucesso do segundo *single* de *Let’s Dance*, “China Girl”) foram os principais pontos geográficos visados pela promoção da turnê e de sua gravadora (EMI, já que Bowie havia deixado a RCA) com vias à difusão de sua imagem, cuidadosamente projetada para simular o estabelecimento e a respeitabilidade de uma “estrela mundial” que agrada as massas e alimenta o desejo capitalista por lucro através do *show business*. Parte dessa estratégia de *hype* e autopromoção passou pela presença de um desenho de seu rosto em tons dourados gravado na capa da *Time* em julho de 1983.

Oito anos antes, em 1975, Elton John já havia sido capa do periódico e passado por uma situação semelhante: sucesso comercial estratosférico que acabou acompanhado por uma ilustração de capa – como ocorreu com Bowie – um pouco mais chamativa que a do colega de profissão; a de John o apresenta como se ele estivesse tocando piano (e deste tocar saem pequenos raios que sugerem o modo enérgico como é executado o instrumento) com os dedos contorcidos em função da rapidez sugerida pelo dedilhar, vestido com um boá de plumas, óculos arredondados com raios nas lentes semelhantes aos que saem dos dedos e os dizeres *Rock’s Captain Fantastic* (ou “o Capitão Fantástico do Rock”). Já a de Bowie o exibe sem nenhum adereço, à frente de um grande estádio lotado e ao lado de um microfone encaixado em um pedestal: o grande destaque da gravura é justamente seu novo estilo de cabelo loiro, a heterocromia dos seus olhos e a frase *Dancing To The Music: David Bowie Rockets Onward* (ou “Dançando ao Som da Música: David Bowie Decola Adiante”).

Nos dois casos, e no que se refere às chamadas presentes nas capas, fez-se uso de trocadilhos com os títulos dos então álbuns mais recentes lançados por ambos: *Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy*, para o caso do pianista nascido em Pinner, e *Let’s Dance*, como já dito sobre o saxofonista de Brixton. Além das referências explícitas aos discos, há uma menção implícita ao próprio momento de cada um: em 1975, os exageros

⁹⁸ No original, “Bowie immediately threw himself into his heaviest round of press promotion since *Ziggy Stardust*”. Cf. TREMLETT, George. “The Fifty-Million-Dollar-Man”. In: **David Bowie**: living on the brink. New York, NY, USA: Carrol & Graf Publishers Inc., 1997, p. 313.

visuais ainda estavam na crista da onda para o *rock*, o que ficou claro na representação de Elton John; em 1983, outros códigos de indumentária tornaram-se populares no universo da música popular de língua inglesa, tais como os adotados pelos *New Romantics*⁹⁹, só que Bowie parecia interessado em ficar “neuro” ou, com muitas aspás, “neoconservador”.

A edição em que Elton John figura como capa da *Time* foi lançada no dia sete (07) de julho de 1975. Dois meses antes ele havia lançado ao público o álbum já apresentado na página anterior e há duas questões relevantes que relacionam tal lançamento à presença da imagem do cantor naquela capa: a) o sucesso comercial que foi alcançado pelo LP e a subsequente marca histórica que o mesmo imprimiu à indústria fonográfica, tornando-se o pioneiro a estreiar diretamente no primeiro lugar das paradas de sucesso dos EUA, algo que significa dizer que, na semana de estreia, ele figurou no topo da lista de discos mais vendidos daquele país, tanto nas estimativas da *Billboard* quanto nas da *Cash Box*, dois dos principais vetores de cálculo das comercializações fonográficas estadunidenses. Isso ainda não havia ocorrido com nenhum outro álbum ainda que o mercado vivesse recheado de bons competidores para tal, a exemplo de Paul McCartney, Pink Floyd, Led Zeppelin, The Rolling Stones, The Beatles, Rod Stewart, David Bowie, dentre outros exemplos¹⁰⁰.

b) De maneira semelhante ao que foi feito na edição que destacou Bowie em 1983 há uma avaliação da carreira e dos álbuns do cantor-compositor até então, o que no caso em específico significou explicar a “variedade melódica e temática” de suas faixas e a

⁹⁹ “Rótulo muito genérico, que designa as bandas britânicas baseadas no som do sintetizador, que surgiram em meados dos anos de 1980. Essas bandas fizeram sucesso no mercado norte-americano, em parte por causa de sua ampla divulgação na **MTV**. O uso do termo é cambiável com o new pop (britânico). Muitas vezes, os new romantics usavam roupas extravagantes, maquiagem e trajes de época, como Adam and the Ants. Além desse grupo, os principais representantes do movimento são Soft Cell, Duran Duran, Culture Club, Howard Jones e Human League”. Cf. SHUKER, Roy. “New Romantics”. In: **Vocabulário de Música Pop**. São Paulo: Hedra, 1999, p. 203 (grifo do autor).

¹⁰⁰ Tal disco, contudo, nem foi o mais vendido da carreira do pianista: há outros que venderam bem mais ao longo do tempo (o *Goodbye Yellow Brick Road*; o *Too Low For Zero*, de 1983, ou as coletâneas *Greatest Hits* e *The Very Best Of Elton John*, respectivamente de 1974 e 1990), mas as paradas de sucesso não têm por função medir tais vendas totais de um álbum e sim seu desempenho durante um período específico de tempo – em geral, uma semana; por mais que não tenha sido aquele que mais vendeu, o *Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy* passou sete (07) semanas em primeiro lugar nas listas dos EUA. *Billboard* e *Cash Box* registraram o feito de modo muito claro, pois o disco em questão “deu um salto sem precedentes direto ao primeiro lugar das paradas de sucesso” (“makes unprecedented leap into number 1 chart spot”) e “entrou para as paradas de sucesso dos LPs e fitas mais vendidos da *Billboard* nesta semana [a primeira do mês de junho de 1975] na posição de número 1, a maior estreia de que se tem notícia” (“enters the *Billboard* Top LP and Tape charts this week in the No. 1 position, the highest entry within memory”). Um mês após o fato, Elton John figurou na capa da *Time*. Ainda foi dito que “além do mais, para o que costuma ocorrer na *Billboard*, no encaixe dos LPs mais vendidos, uma consulta surpresa aos varejistas e às lojas One Stop [tipo de conveniência dos EUA] pelo país revelou que o LP estava vendendo na casa de 300 a 500 cópias por hora” (“in addition to normal *Billboard* procedure for tracking top Lps, a spot check of retailers and one-stops across the country revealed the LP was selling at the rate of 300 to 500 copies per hour”. Cf. ALBERT, George. “Elton John’s ‘Fantastic’ LP Makes Unprecedented Leap Into Number 1 Chart Spot”. **Cash Box**. Edição de 07 de junho de 1975, p. 07. Cf. **BILLBOARD** Newspaper. “Quick Rise For John LP”. **Billboard**. Edição de 07 de junho de 1975, p. 12.

maneira como ele foi gradativamente moldando e transformando sua imagem, deixando de vestir macacões *jeans* repletos de *bottons* coloridos e passou a usar colares de plumas multicores, ombreiras de pele de urso¹⁰¹, chapéus ornados com plumas de avestruz ou os óculos que simulam, em seu entorno, o formato de anéis planetários. Com isso, a revista fez uma referência ao título do álbum, como já dito, numa tentativa de instituí-lo como o ‘novo modelo’ de *rockstar*: um ‘excêntrico’, bizarro, extravagante que provoca espanto e admiração pelos gostos pessoais peculiares e pelo cotidiano ‘fora do comum’, adverso ao ordinário do dia a dia; gastador irrequieto, pouco preocupado com os custos gerados por seus caprichos, *blasé* com a quantidade de dinheiro que precisa ou não gastar.

A revista o descreve como alguém ‘refinado’ que compreende de artes plásticas e eruditas mesmo que faça música de alcance massivo e popular: “as botas imensas que usou como o Pinball Wizard no filme *Tommy* estão postas ao lado de um quadro de Picasso. Dois leopardos empalhados são uma preparação para três gravuras de Rembrandt. Diz Elton: ‘tudo o que eu realmente almejo hoje em dia é um original de Toulouse-Lautrec ou um de Hieronymous Bosch’”¹⁰². Esta descrição detalhada da sala de visitas de sua mansão em Londres na época e de seu desejo por originais de arte associa a imagem do *rockstar* à ‘aristocracia’. Mostra, portanto, o negócio lucrativo que o *pop/rock* havia se tornado.

Da mesma maneira que David Bowie contracenou em um filme relevante no ano em que figurou como capa na *Time*, o pianista, tal qual visto no trecho da matéria acima, interpretou uma personagem no filme *Tommy* de 1975. A participação de Elton John neste longa-metragem dá uma dimensão do quanto o tema da fama e da celebridade estava em evidência em meados da década de 1970, isto porque se trata de um musical dirigido por Ken Russell baseado no álbum conceitual (ópera-rock) homônimo, lançado pela banda The Who em 1969, que narra a história do jovem Tommy Walker, nascido no primeiro dia após o término da Segunda Guerra Mundial, que desfrutava de um cotidiano de classe média em Londres. Durante o conflito armado, seu pai (o Capitão Walker), piloto da Força Aérea Real britânica (*Royal Air Force*, RAF, tal como o pai de Elton John foi), teve seu monopiloto alvejado pela ofensiva alemã nazista, o que resultou em uma queda no campo de batalha: a aeronave explodiu e ele foi dado como morto.

¹⁰¹ O senso de preservação ambiental e de proteção dos animais não era bem o forte da década de 1970, já que organizações de conscientização social do tema, tais como o *Greenpeace*, passaram a surgir a partir do ano de 1971.

¹⁰² No original, “the huge boots he wore as the Pinball Wizard in the movie *Tommy* stand near a Picasso. Two stuffed leopards are a leap away from three Rembrandt etchings. Says Elton: ‘All I really crave now is an original Toulouse-Lautrec or a Hieronymus Bosch’”. Cf. DONOVAN, Hedley. “Elton John: Rock’s Captain Fantastic”. **Time**. Edição de 07 de julho de 1975, p. 43.

A esposa do capitão, Nora Walker, pensando que o marido estivesse realmente morto, inicia um relacionamento com Frank Hobbs e os três (ambos e Tommy) passam a constituir uma nova família. No entanto, certa noite, e seis anos após o ocorrido, o pai da criança consegue retornar para casa desta vez com o lado esquerdo da face deformado; no intuito de rever a esposa e conhecer o filho, ele entra sorrateiro no quarto do menino e de modo carinhoso toca em seu rosto: tentando não acordá-lo, o capitão retira-se do aposento em direção ao cômodo que dividia com a esposa antes do acidente na guerra; chegando ao local, ele se depara com a mulher na cama com outro homem e grita rancorosamente com ambos, acordando-os. Em uma decisão impensada, Hobbs acerta-o mortalmente no pescoço com um abajur, matando-o. Tommy, acordado após o barulho, presencia toda a cena: os dois adultos, com a intenção de abafarem o caso, repreendem-no com rudeza ao repetirem insistentemente que o garoto não *vuiu*, não *ouviu* nem *nunca dirá* nada a qualquer um que o indague sobre o acontecido. Transtornado e traumatizado com a morte do pai, ele gradativamente internaliza aquelas palavras de ordem e aprende a ser *cego*, *surdo* e *mudo*, passando a viver um mundo à parte da realidade social num cenário de isolamento, solidão e desnorteamento.

O garoto carrega consigo por toda a adolescência e parte da idade adulta o trauma daquele assassinato: mesmo com a saúde perfeita, não é capaz de ver, ouvir ou falar. Com ajuda da displicência e da negligência da mãe e do padrasto, cresce sem perspectiva para o futuro, sem ajuda para se recuperar de seus problemas psicológicos e motores, sem as oportunidades devidas para estudar e/ou se estabelecer em uma carreira ou emprego. Não consegue viver por si só e existe sempre na dependência dos dois. Tratado por todos à sua volta como ‘retardado’, atravessa uma série de provocações e humilhações por estar crescendo e não ter condições de realizar ‘coisas de homem’: a partir da adolescência, a personagem é interpretada pelo próprio vocalista do The Who, Roger Daltrey, e várias cenas de ‘ritos de passagem’ começam a lhe ocorrer¹⁰³.

Tommy vivia como uma entidade catatônica até que, em um dia, ele encantou-se com um grande espelho redondo que havia na sala de sua casa que fitava seu reflexo de um modo constante e furtivo até que uma visão dele é revelada, um si mesmo que deixa

¹⁰³ Desde a sua primeira experiência sexual com uma prostituta viciada (a ‘Acid Queen’, vivida por Tina Turner) sucedida pela vivência do uso de drogas injetáveis com ela (numa cena em que o jovem é colocado em um tipo tecnológico e futurista da ‘dama de ferro’ repleta por seringas com líquido vermelho – em uma versão psicodélica do *iron maiden*, ou Virgem de Nuremberg, um famoso instrumento de tortura medieval) até os maus-tratos do sádico e lunático primo Kevin (interpretado pelo ator Paul Nicholas) que espancava e torturava Tommy. Por fim, o protagonista é molestado e violentado pelo ‘tio’ Ernie que, vivido pelo ex-baterista do The Who, Keith Moon, ‘cuidava’ do garoto enquanto o casal aproveitava para passear à noite.

aquela vida estática e sai pela porta da casa em direção ao desconhecido; um plano da sua própria consciência que anseia por liberdade: esta visão o leva a um ferro-velho e o faz escalar uma pilha de carros enquanto sua própria imagem refletida o convida a continuar. De repente, ele desperta da alucinação e se dá conta de que seus sentidos não respondem e seu estado de não enxergar, não ouvir e não falar volta a prevalecer; assim, tropeça em eletrodomésticos quebrados, amontoados e sem uso. De modo literal, uma luz no fim do túnel o salva: uma máquina de fliperama refletindo um brilho intenso passa a guiá-lo e ele a opera como se sempre soubesse fazê-lo. Sua família o encontra e o leva para casa.

De volta ao lar, Hobbs descobre as habilidades do enteado e passa a investir nele e em campeonatos de fliperama: Tommy vence todas as partidas, ganha muito dinheiro e rapidamente fica *famoso*. Vale lembrar que em cena anterior, Nora Walker leva o filho a um culto religioso de crentes que idolatram a imagem de Marilyn Monroe e é celebrado pela personagem do ‘Pregador’ (*Preacher*) vivida pelo cantor e guitarrista Eric Clapton. Na esperança de um ‘fim’ para as dificuldades sensoriais de Tommy, a mãe o coloca na fileira de cegos, surdos e pessoas com deficiências físicas e mentais enquanto turiferárias (com máscaras do rosto da atriz alvo da celebração) carregam turíbulos e conduzem os fieis a seguirem uma estátua de Monroe que replica a famosa cena do vento levantando a sua saia no filme *The Seven Year Itch* (*O Pecado Mora ao Lado*), de 1955¹⁰⁴. É então que as cenas descritas no ferro-velho ocorrem e Tommy encontra a redenção no fliperama.

A partir daí Elton John entra em ação: para que o protagonista consolidasse a glória com aquele jogo eletromecânico fazia-se necessário derrotar a personagem do pianista – o ‘Campeão do Fliperama’ (*The Pinball Champ*) – em um duelo direto pelo respeito do público. Em um teatro lotado (a cena foi gravada no *Kings Theatre* em Southsea, cidade de Portsmouth), os dois se enfrentam para ver quem consegue marcar mais pontos e vencer o desafio. Ambas as máquinas utilizadas no palco foram fornecidas pela marca *Gotlieb* e mudavam apenas o modelo – Roger Daltrey usou o jogo *Kings & Queens* e Elton John o *Buckaroo*, os dois de 1965, só que este último foi adaptado para ter um minúsculo teclado de piano no lugar de botões para harmonizar com o pianista que o manuseava¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Ao passo que tudo isso ocorre, a personagem do ‘Sacerdote’ (*Priest*) aparece para entregar pílulas do que aparenta ser LSD e dar um gole de uísque a cada fiel, parodiando o rito da entrega da hóstia e do vinho que, na simbologia cristã, representam o ‘corpo’ e o ‘sangue’ de Jesus Cristo. Arthur Brown (vocalista da extinta banda *The Crazy World Of Arthur Brown*) interpreta tal Sacerdote e divide os vocais com o Pregador em “Eyesight To The Blind” (“Visão ao Cego”) à medida que todos esses momentos se desenrolam. Ao final da cena, Tommy é levado contra a vontade por sua mãe a beijar os pés da estátua na esperança pela ‘cura’: sua recusa acaba fazendo com que ele se debata e a derrube por acidente.

¹⁰⁵ É interessante o fato de a faixa “Pinball Wizard”, utilizada durante a filmagem, ter uma letra em que o “Mago do Fliperama” lamenta sua derrota para Tommy ao dizer que ‘pensava ser o rei da mesa da Bally’

O relevante aqui é notar os sinais utilizados pelo roteiro para ironizar o *sistema do estrelato* e a fama como um modo de vida; afinal, o culto a Marilyn Monroe (um grande ícone da celebração) simulando uma doutrina religiosa com sede instituída e a lógica de competição e disputa travada entre uma pessoa privada de três de seus sentidos motores com um jogador de fliperama (vestido com camisa de lamê listrada em tons azuis, verdes e vermelhos combinando com uma touca de lã enfeitada com uma bola prateada no topo) parece incitar a busca pela distinção através da futilidade. O ‘Campeão’ e seus enormes óculos ovais e decorados com *strass*, calçando botas confeccionadas pela *Dr. Martens* e visto à época como “o par de botas mais alto do mundo”¹⁰⁶, é retirado do palco pela plateia ao som de vaias e com várias manifestações do *pollice verso*, gesto do polegar invertido usado nas arenas da Roma Antiga para denotar a derrota de gladiadores.

A cena é uma representação de como a fama precisa destroçar alguns célebres para elevar outros ao patamar de celebridade. A personagem de Elton John estava nas alturas com o ego inflado e confiança estratosférica, pensando que ninguém poderia derrotá-la, já que ‘sempre foi a campeã’ (“*I’ve always been the champ*”), e de repente se vê vencida por uma ‘aberração’ (“*freak*”) – como é dito na própria letra. A substituição contínua de pessoas famosas sustenta o fenômeno e isto faz parte da própria estratégia mercadológica que se torna mais intensificada durante a segunda metade do século XX¹⁰⁷.

Participar desse longa-metragem musical significou outra grande exposição visual para Elton John: a *Bally*, mencionada na letra de “Pinball Wizard” – mesmo que o filme tenha utilizado máquinas de uma de suas concorrentes –, convenceu-se de que o pianista cairia bem como um “rei da mesa Bally” e criou duas plataformas de fliperama inspiradas num amálgama da temática de *Tommy*, a película, com a estética utilizada na capa de seu álbum autobiográfico. Aproveitando-se da rentabilidade gerada pela imagem do cantor e do sucesso comercial de sua obra musical aliados à pompa decorrente daquela produção cinematográfica, a empresa lançou duas versões do jogo a partir do nome do pianista: uma

(“*I thought I was the Bally table king*”), uma das principais concorrentes da *Gotlieb* no ramo desses jogos eletrônicos e de máquinas de cassino à época. Tal protagonista, ao “marcar mais de um trilhão” de pontos (“*he’s scored a trillion more*”), é imbatível em função de sua impossibilidade de distração: a falta de visão, audição e fala impede que o barulho da plateia ou qualquer fator externo afete sua performance. Assim, o ‘Campeão’ [Elton John] vê-se derrotado e obrigado a ‘entregar minha coroa do fliperama a ele’ (“*but I just handed my pinball crown to him*”), *Tommy*.

¹⁰⁶ JASPER, Tony & TATHAM, Dick. “The Elton John Story”. In: **Elton John**. London, LDN, UK: Octopus Book, 1976, p. 36.

¹⁰⁷ Em 1975, de modo análogo, o pianista estava num de seus auge de *hype* midiático com álbuns quebrando recordes – após o *Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy* ter estreado no número 01 das paradas de sucesso dos EUA, o álbum seguinte, *Rock Of The Westies*, repetiu o feito ainda em 1975; além disso, ele se tornou capa da *Time* e assegurou sua participação em uma película que mais parecia um festival de *rock* com tantas aparições especiais e convidados ilustres que era transmitido nas grandes telas de cinema.

para distribuição em *arcades*, casas de jogos e cassinos e a outra específica para consumo familiar, em 1976 e 1977 respectivamente¹⁰⁸. Presente nos lares, em cassinos, parques de diversão, salões de jogos, ele era consumido e *superexposto* nas estações de rádio, na TV e em máquinas destinadas ao divertimento juvenil e adulto.

De volta àquela edição da *Time* de 1975, fica no ar uma relação curiosa, talvez um paradoxo, que estipula o cantor como espécie de modelo ou uma inspiração para jovens da época – uma juventude de classe média, pelas entrelinhas, pois seria ele representaria uma maneira através da qual adolescentes ‘extravasariam’ as frustrações e ‘alimentariam’ os próprios sonhos. Ainda que a realidade possa ser mais ampla e complexa do que aquela revista queria apresentar, há um indício do alcance que a imagem do pianista obteve nos vários grupos jovens de então¹⁰⁹.

Dito isto, a revista descreveu o cantor-compositor naquilo a que ele parecia ser e representar, ao menos do ponto de vista da exposição midiática, para certa juventude no ano de 1975: um “símbolo de uma fé juvenil, por vezes exaurida e nunca completamente estilhaçada, de que ninguém tão pequeno, tão gordo, tão desajeitado ou tão paternalmente desprezado iria se transformar em alguém que não é apenas famoso e rico, mas – e isso é infinitamente o mais importante – é amado pelas multidões”¹¹⁰. Ele era ‘excêntrico’ até o ponto em que isso fosse interessante para a narrativa do texto naquele momento e para os olhos de quem lia a revista, o que visava justificar o senso de estrelato ao qual o cantor estava relacionado. Para além dessa excentricidade haveria aquilo que ele supostamente estaria a representar: certas angústias da juventude numa época – como denuncia a própria capa na qual ele figura – e em que a economia “começava a se recuperar” (*The Economy*:

¹⁰⁸ *Capt. Fantastic And The Brown Dirt Cowboy* (a versão para estabelecimentos comerciais) e *Elton John Captain Fantastic* (a opção para as residências) ajudaram a ampliar a circulação da imagem do pianista no *mainstream* das sociedades europeias e norte-americanas (EUA e Canadá, sobretudo) e a identificá-lo no cerne de uma cultura da celebridade.

¹⁰⁹ Deste modo, “hoje, em cada residência que se pareça com o fim do mundo [‘fim do mundo’ é referência a um verso da faixa do título do álbum que motivou aquela edição da *Time* e que afirma como o ‘Capitão Fantástico’ veio ‘do fim do mundo para a sua cidade’] para os seus habitantes adolescentes entediados, Reg Dwight, 28, e muito mais conhecido como Elton John, tornou-se um depósito de sonhos escapistas”. Assim, confirma-se a *natureza paradoxal da fama*, já que esta exige o anonimato de uma massa de jovens fãs que se espelha no e deseja ser como o ídolo para permitir que este, por sua vez, desfrute da fama e viva essas experiências de ser constituído como sujeito público e coletivo, tendo negada a partir daí sua condição de individualidade em virtude do esfacelamento da vida anônima. Cf. No original, “now, in every home town that seems like the end of the world to its moping teen-age inhabitants, Reg Dwight, 28, and ever so much better known as Elton John, has become the repository of a million escapist dreams”. Cf. DONOVAN, Hedley. “Elton John: Rock’s Captain Fantastic”. *Time*. Edição de 07 de julho de 1975, p. 40; COELHO, Maria Cláudia. “O Grande Mito da Fama”. In: **A Experiência da Fama**. Rio de Janeiro: FGV, 1999, pp. 37-38.

¹¹⁰ No original, “He is the symbol of the often battered, never completely shattered juvenile faith that no one is too short, too fat, too awkward or parentally despised to be transformed into someone who is not only famous and rich, but – infinitely more important – love by the multitudes”. Cf. DONOVAN, *op. cit.*, p. 40.

Recovery Begins, dizia o destaque acima do título da revista naquela edição de 1975).

A presença de Elton John na capa da *Time* exemplifica claramente no que o *rock* havia embarcado e como a atmosfera que circundava a metamorfose da fama na década de 1970 foi composta a partir de pessoais reais que se escondiam e se camuflavam por trás de personagens que deveriam ser encenadas, que buscavam agradar o público como o ator que se esforça para entregar o melhor papel e o dramaturgo que cria o cenário para dar deslumbre aos olhos do espectador. Mas como em toda relação ator-público, o que se vê é a realidade da personagem e não a vivência cotidiana do eu que não pressupõe uma atuação: “o que eles [da *Time*] falharam em noticiar foi que ele também estava cheirando secretamente carreira por carreira de cocaína, que ele era um homossexual extravagante e recluso, e que ele estava cambaleante a ponto de ter um ataque de nervos. Parecia que Elton tinha se tornado um mestre do disfarce no rock & roll”¹¹¹. Isso porque a linha que separa a vida íntima da vida pública é tênue para quem a vivencia, o que justifica a ideia de que a pessoa famosa, no exercício de sua intimidade, quase sempre se esquece de que está diante de si mesma “ao ver-se na pele de um personagem”¹¹², ao se exibir como um troféu motivo de almejo por quem a venera.

Já para fãs e para o público de um modo geral, a vida da celebridade é aquilo o que se espelha nas páginas de um periódico ou de um veículo de comunicação como a revista aqui em questão. Para milhões de pessoas, “a capa da *Time* geralmente figura o Presidente dos Estados Unidos, as histórias das principais notícias, desastres mundiais, ou o Papa. Um desenho colorido de um Elton com óculos na capa da *Time* sinalizava o fato de que ele tinha se tornado um verdadeiro sucesso”¹¹³. Para o caso do ofício de historiador/a que se debruça sobre o tema, o exercício tem por compromisso encontrar um intermédio entre essas duas maneiras de compreender a vida da celebridade: um equilíbrio interpretativo que assegure o máximo de verossimilhança possível para com o passado.

Avaliar as maneiras como Elton John e David Bowie foram apresentados pela *Time* e as exposições de ambos em películas nos respectivos anos de alto destaque, a partir desse periódico, é compreender parte do processo de celebritização de *rockstars* a partir dos anos

¹¹¹ No original, “what they failed to report was that he was also secretly snorting line after line of cocaine, was a flamboyant closeted homosexual, and that he was teetering on the edge of a nervous breakdown. It seemed Elton had become a rock & roll master of disguise”. Cf. BEGO, Mark. “Captain Fantastic & The Pinball Wizard”. In: **Elton John**. Beverly Hills, CA, USA: Phoenix Books Inc., 2009, p. 168.

¹¹² COELHO, Maria Cláudia. “Narciso na Sala de Espelhos”. In: **A Experiência da Fama**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999, p. 121.

¹¹³ No original, “the cover of *Time* most often features the President of the United States, major news stories, world disasters, or the Pope. A colorful cartoon of bespectacled Elton on *Time*’s cover signaled the fact that he had truly arrived”. Cf. BEGO, *op. cit.*, pp. 167-168.

1970, o que implicou na hiperexposição dos sujeitos em questão. A lógica neoliberal que é utilizada por um veículo de comunicação como o citado atingiu o *pop/rock* em cheio no período mencionado e, diferente do que ocorria até os anos 1960, isto foi assimilado ao universo daquele gênero musical. Mesmo que se questione o fato de Bowie ter sido alvo daquela publicação apenas em 1983 – e não na década anterior –, isto não desmerece os argumentos aqui postos; ao contrário, reforça a percepção de continuidade da questão, ou seja, mostra como a extrema promoção foi contínua nos anos oitenta (tal como visto com as listas apresentadas páginas atrás). O que se vê com os dois exemplos é a consolidação da segunda metamorfose da fama no século XX e seu elemento mais importante e nítido: a já citada hiperexposição da imagem do “eu”, herança direta da década de 1970¹¹⁴.

É sintomático afirmar, a partir desta avaliação, que havia uma noção em vista de que a *busca* pela fama, portanto, aparentava ser algo constante – em especial para a classe média dos países desenvolvidos. Mesmo que, e no final das contas, a exposição de uma celebridade na mídia pudesse ser duradoura ou passageira, como o é hoje, a sensação de continuidade e segurança parecia maior para quem sentiu as experiências do estrelato na década de 1970, isto porque fornecia a sensação de recompensa social e financeira. Não à toa, até hoje, os/as *rockstars* que possuem as maiores fortunas são aqueles/as que foram alçados à vida pública¹¹⁵ durante a segunda metamorfose da fama no século XX.

O que ascende como fator comum à celebrificação, a partir dali, é a necessidade de criação de uma persona artística e de uma imagem performática como condição *sine qua non* para a ascensão ao sucesso comercial, à fama, ao estrelato em si. Seja através das vestimentas, da virtuosidade técnica de um ofício artístico, das atitudes sociais e/ou então de apresentações de palco: para Bowie e John, como para tantos outros artistas, essas foram condutas necessárias, a partir de então, para que se viva a *fama por entretenimento*¹¹⁶. A

¹¹⁴ A partir da citada década, especialmente nos países considerados desenvolvidos, o *ser famoso* – e mais ainda quando se tratava de um/a *rockstar* – parecia fazer parte de um horizonte de intenções que visavam a superação das barreiras do cotidiano e dos dramas pessoais, “permeada pela esperança de sucesso”, uma sobrelevação que resultaria no ‘desejo alegre’ de celebrificação, tal como definido pela socióloga Maria Claudia Coelho em sua avaliação do filme musical *Fame* (dirigido por Alan Parker, escrito por Christopher Gore e estrelado por Irene Cara, Meg Tily e Michael DeLorenzo) não à toa lançado com esta temática no ano de 1980, logo após a consolidação da segunda metamorfose da fama. Cf. COELHO, Maria Claudia. “O Grande Mito da Fama”. In: **A Experiência da Fama**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999, p. 48.

¹¹⁵ Ao que consta, os cinco mais ricos são: Paul McCartney, Bono (U2), Elton John, Mick Jagger e Keith Richards. A fortuna de David Bowie figura entre as 20 maiores. Cf. HAMMER, Eric. “Top 25 Richest Rock Stars In The World”. **Every Way To Make Money**. Data não informada; MCINTYRE, Hugh. “Paul McCartney’s Fortune Puts Him Atop The Richest British Musicians List”. **Forbes**. Edição de 01 de maio de 2015.

¹¹⁶ Esta categoria compreende toda a sorte de artistas ou de atores/atrizes, cantores/cantoras, diretores/as de cinema e teatro, apresentadores/as, esportistas, tudo o que estiver diretamente ligado ao entretenimento – como o nome deixa claro – e as pessoas que nesta área obterem fama. Cf. MARGOLIS, Susan. “The Age

criação de personas é elemento-chave para o impulso de *hype* necessário a propósito de “interessar às mídias de um modo que as faça considerá-lo [o ser famoso] interessante a um público potencial”¹¹⁷. Em que medida a crítica a esse tipo de elemento de propagação pessoal deve ocorrer depende tanto das várias questões situacionais, a cada caso, quanto da própria estrutura capitalista e neoliberal que tem sustentado essas intermediações entre celebridades, público em geral e fãs mais incisivos/as.

Após compreender, a partir dos exemplos usados, a hiperexposição individual de artistas característica da produção de *hype* e sintomática da guinada ao individualismo do “eu” a partir da década de 1970 de acordo com os parâmetros neoliberais, vale observar como a mesma lógica foi estendida ao *glam/glitter rock* – que acabou sendo percebido na contramão da consciência social e associado estritamente à celebritização como armadilha capitalista. Apesar da predominância do “eu” nos motivos criativos de bandas e estrelas, nem sempre essa preponderância estava isenta de crítica àquela realidade que se punha em jogo.

A ênfase subjetivista na qual o *pop/rock* da década de 1970 mergulhou deve muito ao clima de projeção espetacular de hiperexposição da personalidade lá desenvolvido, o que acabou sendo, intencionalmente ou não, algo mais propenso a assemelhar-se à noção individualista e egoísta de vida que estava em ascensão naqueles anos. Se aquele decênio foi tido como o do “Eu”, o *glam/glitter* acabou contribuindo de alguma maneira para isso. Vejamos, para encerrar o capítulo, como a relação desse estilo musical com a ideia que a fama era experiência a se concretizar nas ‘alturas estelares’ ajudou a superdimensionar a exaltação do si mesmo, mais ainda caso se pense que uma década antes a contracultura havia emergido em perspectivas mais coletivistas e pautado o universo roqueiro, incluindo aí seus/suas representantes mais célebres, com questões mais comunitárias do que o que estava por vir.

3. Sobre o Estrelato do ‘Eu’ na Década de 1970: a metáfora da estrela espacial

Este tópico discorre sobre a fama a partir da metáfora de um ‘estrelato espacial’ no *pop/rock* a partir da análise de faixas de David Bowie e de Elton John e como isto esteve

Of Fame”. In: **Fame**. San Francisco, CA, USA: San Francisco Book Company, 1977, p. 06.

¹¹⁷ No texto original, “interest the media in a way that makes them consider you interesting to the potential audience”. Cf. PINSKEY, Raleigh. “How To Make Yourself Media Friendly”. In: **You Can Hype Anything**. New York, NY, USA: Carol Publishing Group Edition, 1995, p. 29.

em consonância com a hipervalorização do si mesmo reinante nos anos 1970 e definida ironicamente como ‘Década do Eu’. O recurso à metáfora citada incorpora uma atmosfera da época que engloba uma constante ‘curiosidade’ com aquilo que está fora dos limites do planeta Terra, na imensidão do espaço sideral. Tal vontade de saber atizada pelos veículos de comunicação ocidentais em geral e pela ‘conquista da Lua’ na expedição Apollo 11, de 16 a 24 de julho de 1969, foi traduzida e transformada pelos dois cantores-compositores de modo que não apenas a ida ao espaço foi poetizada, mas também associada à própria condição de extremo sucesso como o ‘ultrapassar limites humanos’ até então conhecidos. A fama é vista, portanto, no mesmo nível de comparação às expedições espaciais e em tom similar de atribuição de notoriedade e de valorização do Eu que é celebrificado.

Para tanto, quatro fonogramas são analisados, dois de cada artista: “Space Oddity” (1969) e “Life On Mars?” (1971), de David Bowie, além de “Rocket Man (I Think It’s Going To Be A Long, Long Time)” (1972) e “I’ve Seen The Saucers” (1974), de Elton John e Bernie Taupin. Os quatro metaforizam o imaginário espacial daquela década com vários indícios de que a fama e suas características de ascensão meteórica estão por trás dos motivos definidores de cada composição escolhida. Outro fator em comum é o recurso à personificação nas poetizações: as quatro partem desse pressuposto e colocam no centro de suas dinâmicas uma personagem que exprime sentimentos e experiências do ponto de vista individual e que veem no próprio ato de glorificação uma oportunidade de avaliar o desejo e o viver da fama.

Tais fonogramas também emanam um espírito “livre, exótico e egocêntrico, [tal como] o estilo de vida dos anos 1970 [que] ecoava muitas notas da contracultura dos anos 60, mas que carecia de sua energia transformadora”¹¹⁸. Dito isto, ao invés de proporem a suposta rejeição ou o aparente desmerecimento do tema, tratam-no como uma parte dos trâmites de realidade que pareciam inevitáveis para aquele momento. E isto foi percebido de modo bastante astuto por Bowie ainda em 1969: ciente de que o estrelato estava a ser transformado em algo estratosférico (a partir das vivências desencadeadas desde Beatles e Monkees, por exemplo), o cantor otimizou o *timing* de sua “Space Oddity” ao lançá-la em 11 de julho daquele ano, cinco dias antes da decolagem da Apollo 11¹¹⁹.

Isso não quer dizer que temas intergalácticos tenham sido uma proposição inicial

¹¹⁸ No original, “freewheeling, exotic, and self-absorbed, the 1970s lifestyle echoed many notes of the ‘60s counterculture but lacked it’s reforming energy”. Cf. TIME-LIFE Books. “America Turns Inward: The Me Decade”. In: **Time Of Transition: the 70s**. Alexandria, VA, USA: Allston Branch Library, 1998, p. 147.

¹¹⁹ Não à toa, foi o único hit de David Bowie até a publicação de *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars* em 1972. A faixa citada, inclusive, deu partida à tendência de olhar para as alturas do espaço, no *pop/rock*, como a grande metáfora para a celebridade.

de David Bowie, ao contrário: já havia alguma tradição de produções roqueiras no tema, desenvolvida ao menos desde o ano de 1966 quando o grupo The Byrds lançou o álbum *Fifth Dimension* (que contém composições diretamente relacionadas à questão, tais como a faixa-título, “Mr. Spaceman” e “Eight Miles High”); logo após este lançamento, bandas como Pink Floyd surgiram no ano seguinte (seu álbum de estreia, de 1967, *The Piper At The Gates Of Dawn*, se aventurou por temas extraterrenos como “Astronomy Domine” e “Interstellar Overdrive”) e deram sequência à proposta dos Byrds. Outras já famosas como The Rolling Stones exploraram a temática a partir do mesmo momento que as estreantes, a exemplo da Pink Floyd, e divagaram sobre como seria viver “2000 Light Years From Home” (“2000 Mil Anos-Luz de Casa”) no álbum *Their Satanic Majesties Request*. Essas experiências criaram uma tendência chamada *Space Rock* que foi explorada por Bowie e pelo Moody Blues em 1969 e por artistas no decorrer das décadas seguintes, tais como os grupos Eloy, Hawkwind, UFO, Rush, Tangerine Dream, Electric Light Orchestra e, com menor ênfase, Black Sabbath e Deep Purple.

No âmbito do *glam/glitter rock*, além de Bowie, a banda T. Rex (quando ainda era o grupo de *folk psicodélico* Tyrannosaurus Rex) já lançava álbuns que faziam menção ao tema desde 1968. Seus dois primeiros lançamentos de estúdio¹²⁰, e ambos do ano citado, exploravam questões espaciais de maneira mais ampla tal como era feito pela tradição de artistas mencionada no parágrafo anterior. A inovação da banda de nome cretáceo se deu com o amálgama de temas místicos (culturas pagãs europeias, xamânicas, bruxaria, entre outros) a esse imaginário sobre o espaço característico daquele momento. Em nenhuma das ocasiões, entretanto, houve um foco tão específico em um indivíduo, uma personagem criada especificamente para uma poetização musicada, no caso, como ocorreu com “Space Oddity” de Bowie. O Major Tom apresentado pela letra rompia com as interpretações um tanto genéricas anteriores e humanizava a experiência do alcance das ‘alturas estelares’:

Ground Control to Major Tom / Ground Control to Major Tom
Controle de Solo para o Major Tom / Controle de Solo para o Major Tom
Take your protein pills and put your helmet on
Tome suas pílulas de proteína e coloque o seu capacete
Ground Control to Major Tom (ten, nine, eight, seven, six)
Controle de Solo para o Major Tom (dez, nove, oito, sete, seis)
Commencing countdown, engines on (five, four, three)
Iniciando a contagem regressiva, motores ligados (cinco, quatro, três)
Check ignition and may God’s love be with you (two, one, liftoff...)
Cheque a ignição e talvez o amor de Deus esteja com você (dois, um, decolar...)

¹²⁰ O primeiro, já citado no capítulo anterior, *My People Were Fair And Had Sky In Their Hair... But Now They’re Content To Wear Stars On Their Brows* e o segundo *Prophets, Seers & Sages: The Angels Of The Ages*. Faixas como “Child Star” e “Jupiter Suction” apontam a adesão do grupo ao tema.

This is Ground Control to Major Tom / You've really made the grade
Aqui é o Controle de Solo para o Major Tom / Você realmente fez a diferença
And the papers want to know whose shirts you wear
E os jornais querem saber quais as camisas que você veste
Now it's time to leave the capsule if you dare
Agora é hora de deixar a cápsula se você se atreve

"This is Major Tom to Ground Control / I'm stepping through the door
"Aqui é o Major Tom para o Controle de Solo / Eu estou passando pela comporta
And I'm floating in a most peculiar way / And the stars look very different today
E eu estou flutuando de uma maneira muito peculiar / E as estrelas parecem muito diferentes hoje
For here / Am I sitting in a tin can / Far above the world
Por aqui / Estou eu sentando em um recipiente de lata / Muito acima do mundo
Planet Earth is blue / And there's nothing I can do
O Planeta Terra é azul / E não há nada que eu possa fazer

Though I'm past one hundred thousand miles / I'm feeling very still
Embora eu já tenha passado de cem mil milhas / Eu estou me sentindo muito imóvel
And I think my spaceship knows which way to go
E eu acho que minha aeronave sabe para qual caminho ir
Tell my wife I love her very much she knows
Digam à minha esposa que eu a amo muito e ela sabe disso

Ground Control to Major Tom / Your circuit's dead, there's something wrong
Controle de Solo para o Major Tom / Seus circuitos falharam, há algo errado
Can you hear me, Major Tom? / Can you hear me, Major Tom? / Can you hear me, Major Tom?
Consegue me ouvir, Major Tom? / Consegue me ouvir, Major Tom? / Consegue me ouvir, Major Tom?
Can you... "Here am I floating 'round my tin can / Far above the moon
Você consegue... "Aqui estou flutuando ao redor do meu recipiente de lata / Muito acima da lua
Planet Earth is blue / And there's nothing I can do"
O Planeta Terra é azul / E não há nada que eu possa fazer".

Em primeiro lugar, é preciso lembrar que “Space Oddity” possui, pelo menos, três versões distintas: a) a original, gravada em 02 de fevereiro de 1969, foi planejada como uma espécie de dueto entre Bowie e seu então parceiro de composições John Hutchinson em que ambos promovem algo como um ‘diálogo cantado’ – Bowie interpreta a persona do Major Tom e Hutchinson fala como se estivesse na base terrestre do Controle de Solo, no contato direto com seu astronauta. Apesar de haver momentos em que ambos cantam, ao mesmo tempo, os versos que representam as falas emitidas pela base, especialmente a partir da segunda metade do fonograma, deixam nítida a divisão de funções nas vozes e naquilo que interpretam. Ambiciosamente produzida para ser o carro-chefe de um combo de vídeos intitulado *Love You Till Tuesday*¹²¹, tal versão acabou sendo engavetada e não viu as luzes da ribalta até 1984 quando foi finalmente comercializada.

¹²¹ Filme promocional que visava ‘apresentar os talentos musicais’ de David Bowie; foi uma iniciativa do empresário Kenneth Pitt como tentativa de expandir o público do cantor-compositor, à época ainda muito restrito a Londres e partes da Inglaterra, como sugestão de Günther Schneider, produtor do *Musik Für Junge Leute*, programa musical televisivo da antiga Alemanha Ocidental. O filme inclui vídeos para vários temas de Bowie, além de “Space Oddity” e da faixa-título, “Sell Me A Coat”, “When I’m Five”, “Rubber Band”, “The Mask (A Mine)”, “Let Me Sleep Beside You”, “Ching-a-Ling” e “When I Live My Dream”. “Apesar

b) A segunda versão gravada – a primeira publicada, contudo – foi produzida em 20 de junho daquele mesmo ano e lançada em 11 de julho em formato *single*, editada do material de estúdio completo (que possui cinco minutos e quinze segundos) e disponível com quatro minutos e trinta e três segundos. Esta é a versão mais famosa e é aquela a que me atendo, exatamente por ela ter marcado o primeiro grande salto de Bowie ao estrelato. Sua versão completa se encontra no segundo álbum homônimo ao cantor, lançado em 14 de novembro de 1969¹²².

c) Há ainda uma regravação acústica de 1979, em homenagem aos dez anos de seu primeiro êxito, que foi utilizada apenas como o lado B do *single* de “Alabama Song”, em interpretação mais pausada e sem os efeitos de *overdub* vistos naquela segunda, algo que a tornou um material de maior interesse a *die-hard fans*, ou seja, aos/às que colecionam qualquer tipo de produto elaborado por determinado/a artista.

Voltando as atenções à versão do álbum de novembro de 1969, observa-se grande influência da fórmula Simon And Garfunkel de composição de então¹²³. É nítido como o dedilhado de violão conduz a peça musical na faixa de Bowie e como tal ato parece um diálogo com a dupla, pois há uma gradativa inserção dos demais instrumentos (tal como fazia a citada) com certo destaque à bateria de Terry Cox que é executada como se fosse um anúncio sonoro de que a decolagem da nave do Major Tom está prestes a acontecer.

Enquanto isso, Bowie canta a poética de partida de sua personagem e, em *overdub*, é inserida a contagem regressiva com sua própria voz de um modo sussurrado até que se anuncie o início da viagem! Tal recurso de bateria como prenúncio de eventos voltaria a ser utilizado em “Five Years”, de 1972, como introdução ao *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars*, o que naquela faixa de 1969 funcionou como uma alusão e tomada de empréstimo do crescendo musical épico de “A Day In The Life” dos Beatles, de 1967¹²⁴.

de ter divulgado notas da imprensa acerca dos planos de filmagem na Alemanha, Kenneth Pitt não conseguiu angariar interesse em *Love You Till Tuesday*, em 1969. Então guardou as fitas, reteve os direitos autorais e o especial foi brindado com uma estreia tardia, em 1984, em videocassete, quando a carreira de Bowie já estava muito mais consolidada”. Cf. DOGGETT, Peter. “As Canções de David Bowie: 1969-1980”. In: **O Homem que Vendeu o Mundo: David Bowie e os anos 70**. Curitiba: Nossa Cultura, 2014, p. 76.

¹²² Lançado no Reino Unido sob o título *David Bowie* pela Mercury, afiliada da Philips. Nos EUA, o álbum recebeu, ainda em 1969, o título *David Bowie: Man Of Words / Man Of Music*, sendo relançado pela RCA em 1972 com o nome *Space Oddity*. O primeiro álbum do cantor, de 1967, também se chamou *David Bowie*.

¹²³ Paul Simon criava melodias *folk* conduzidas por violão acústico e seu parceiro de trabalho Art Garfunkel era encarregado de aprimorá-las com arranjos contemporâneos que dessem às composições ares ‘modernos’, algo bastante exitoso, por exemplo, no álbum *Bookends*, de 1968, influência direta para “Space Oddity”.

¹²⁴ Outras referências menos enfáticas podem ser vistas a partir das faixas “Carpet Man”, da banda The 5th Dimension, e “New York Mining Disaster 1941”, dos Bee Gees, ambas de 1967. Esta última, contudo, foi mais influente para a composição original de 02 de fevereiro de 1969, que não possui *overdubs*, e conta com

A empreitada de “Space Oddity” foi resultado de um ano, ao menos, de trabalho com John Hutchinson em composições *folk* e de apresentações com o trio *hippie* Feathers (composto por ambos e Hermione Farthingale) em *campi* universitários, centros culturais e casas de shows: “o Feathers tocou na Roundhouse em Londres em 14 de setembro [de 1968] e no clube hippie Middle Earth no dia seguinte. Um de seus últimos shows foi no Marquee em janeiro de 1969”¹²⁵. Farthingale não continuou com o grupo meses a frente – e nem com o relacionamento amoroso que sustentara com Bowie –, mas as atividades do trio foram as bases para a composição aqui em debate¹²⁶.

Apresentado o ambiente musical da faixa, faz-se necessário pensar como a opção de Bowie por um sujeito específico marcava sua distinção autoral do sentido coletivista da contracultura, uma vez que o foco recai completamente sobre os feitos do Major Tom e as atenções que imprensa e mídias certamente passariam a dar à execução *bem-sucedida* do seu ato de decolagem, do *continuum* de sua jornada e da posterior chegada a um destino intergaláctico. Afinal, se “os jornais querem saber quais as camisas que você veste”, isso indica a identificação do mesmo percurso que é trilhado por qualquer sujeito colocado à prova de uma situação que gera repercussão pública – no caso, que desperta um interesse repentino pela própria rotina da vida envolvida. Bowie demonstra consciência de que é assim que funciona na indústria fonográfica que ele tanto desejava conquistar. Para tanto, ele percebeu o interesse coletivo daquele momento pelo tema estelar e daí teve o *insight* para criar sua primeira personagem *pop* icônica.

O Major Tom, uma adaptação da personagem de quadrinhos do coronel Dan Dare, criada por Frank Hampson no ano de 1950, é uma sátira ao âmago espetacularizado para

sons de ocarina (tipo instrumento de sopro similar a uma flauta de vaso) e estilofone, teclado em miniatura em que as teclas são operadas com canetas específicas, além de Mellotron. Tematicamente há ainda uma similaridade a “In The Year 2525”, da dupla Zager & Evans, lançada em abril de 1969, que se tornou um número 01 no Reino Unido exatamente na semana em que a versão *single* de “Space Oddity” foi lançada. Cf. DOGGETT, Peter. “As Canções de David Bowie: 1969-1980”. In: **O Homem que Vendeu o Mundo: David Bowie e os anos 70**. Curitiba: Nossa Cultura, 2014, p. 74; O’LEARY, Chris. “The Free States’ Refrain, 1969 (*Space Oddity*)”. In: **Rebel Rebel: all the songs of David Bowie from ’64 to ’76**. Winchester, HAM, UK; Washington, D.C., USA: Zero Books, 2015, p. 100.

¹²⁵ SPITZ, Marc. “7”. In: **Bowie: a biografia**. São Paulo: Saraiva, 2014, p. 115.

¹²⁶ Hutchinson abandonou a parceria com o colega remanescente no final de 1969 por problemas financeiros e por uma necessidade de se ausentar de moradia em Londres por falta de recursos. Deste modo, até que se chegue à versão que pode ser escutada no álbum de novembro daquele ano, houve longo trajeto resultante das escolhas do cantor de remodelar as progressões dos acordes, mantendo aquelas influências de *folk*, mas com tom mais elaborado e ‘moderno’ – que ainda não se tinha feito presente em seus trabalhos anteriores. Isto pode ser visto na ponte iniciada com os versos “*Planet Earth is blue / And there’s nothing I can do*”, em que se usa Si-bemol maior em nona, Lá menor em acorde de Dó menor (add9), Sol maior no mesmo acorde e Fá, cujo estilo de progressão se torna mais ‘aberto’ retornando ao Si-bemol maior em nona. Esta talvez seja a marca registrada da faixa que leva ao *riff* que dela se conhece. Cf. O’LEARY, Chris. “The Free States’ Refrain, 1969 (*Space Oddity*)”. In: **Rebel Rebel: all the songs of David Bowie from ’64 to ’76**. Winchester, HAM, UK; Washington, D.C., USA: Zero Books, 2015, p. 103.

a celebrificação na passagem da década de 1960 para a seguinte, uma visão crítica sobre a manifesta atenção pública que é dada a dilemas que podem ser vistos como triviais. Ora, trata-se de um tipo de atividade humana que, não fosse a necessidade capitalista de gerar interesse de consumo através da comunicação, pouco importaria à maioria das pessoas. E a ambiguidade se encontra justamente no teor de grandiosidade que é dado às conquistas individuais, algo característico do mundo democrático ocidental contemporâneo. Assim é posto o paradoxo: uma figura como o Major torna-se conhecida e é aplaudida, mesmo que ninguém a conheça diretamente, mas seu destino acaba sendo ficar à deriva no meio do nada, ou seja, a questão gira em torno do sujeito que proporciona curiosidade ainda que se encontre em condição desfavorável – pouco importa a personagem em si, mas aquilo que ela desperta. Deve-se tão somente conhecê-la e não poupá-la de um provável desfecho trágico rumo ao desconhecido. E esta metáfora é, em resumo, a empreitada à fama.

Tudo parte da representação do desejo de Bowie, ao menos desde 1963, de ser uma pessoa famosa. O cantor, marcado por uma carreira até então muito criativa e produtiva, com um álbum completo em 1967 e várias gravações, mas sem nenhum retorno comercial expressivo, tinha na expectativa de reconhecimento uma questão subjetiva. Não é de se surpreender que o espaço sideral na condição de ‘mundo inexplorado’, e portanto novo, tenha chamado sua atenção – ao que consta, Bowie se sentia frustrado por ainda não ter ‘decolado’ e tal frustração teria sido poetizada através da solidão exitosa que ele imaginou para seu Major. O percurso à fama é similar ao desconhecido trajeto sideral e aparece nas entrelinhas de “Space Oddity” como certa ambição individual ainda não concretizada no mundo real e idealizada como fantasia cósmica por vir. T tamanha imaginação foi aflorada, inclusive, das cenas do filme *2001: uma odisseia no espaço*, publicado no ano de 1968 e dirigido por Stanley Kubrick, de onde o compositor retirou o título de seu fonograma.

Se no filme, o Dr. David Bowman e o Dr. Frank Poole se encaminham com uma tripulação a Júpiter, na poética de Bowie é Tom quem precisa resolver por si só os desafios da missão: assim, o cantor “marcava seu distanciamento da fantasia coletiva – constatável na cultura dominante e na contracultura – de que a humanidade havia embarcado numa jornada rumo ao progresso e ao esclarecimento”¹²⁷. A odisseia do Major é solitária como o é a vida contemporânea: ao invés de apostar que havia frutos abundantes em trabalhos

¹²⁷ “A resposta de Bowie em ‘Space Oddity’ (...) foi que a vida na Lua, ou a caminho das estrelas, era tão vazia quanto na Terra. No momento em que a humanidade havia transcendido sua ‘atual condição terrena’, Bowie já habitava o mundo da década seguinte [ao menos do ponto de vista simbólico], no qual as viagens espaciais seriam uma irrelevância absurdamente cara e essencialmente anacrônica”. Cf. DOGGETT, Peter. “As Canções de David Bowie: 1969-1980”. In: **O Homem que Vendeu o Mundo: David Bowie e os anos 70**. Curitiba: Nossa Cultura, 2014, pp. 71-72.

coletivos e na vida contracultural, Bowie optou pelo microcosmo individualista – dando toda a atenção a um único sujeito que, em tese, era um “perdedor que divagou pelo espaço ao invés de completar sua missão”¹²⁸. Haveria mais poesia na trajetória do ‘desajeitado’ do que na aspiração coletiva e isso parece embasar os versos de “Space Oddity”.

Finalmente quando a cápsula de contenção chega ao destino e após o Major Tom ‘se atrever’ a dela sair, a sensação descrita é a de que a personagem estava “flutuando de uma maneira muito peculiar / e as estrelas parecem muito diferentes hoje”. A cena continua seguindo os parâmetros de imaginação, haja vista que o seu criador nunca foi ao espaço e, àquela altura, ainda não havia chegado a algum ‘topo’ de celebrificação que lhe desse a devida medida do que significava se sentir daquela maneira. Contudo, isto parece ser um indicativo da astúcia de Bowie para perceber que, como quase tudo que vinha dos EUA durante a chamada Corrida Espacial com a União Soviética, o ‘sucesso’ das missões, e da Apollo 11 em particular, foi uma fabricação de convencimento do imperialismo que visou promover o modelo econômico e tecnológico estadunidense. Até porque pairava no ar a ideia de que “as missões tripuladas à Lua não cativaram a imaginação dos Estados Unidos, e – em meio à recessão global – tampouco justificaram o custo assombroso”¹²⁹. A corrida citada era, pois, produto de exportação a ser consumido por outros países.

Há de se ressaltar ainda o tom um tanto ‘sombrio’ da composição estimulado pela produção de Gus Dudgeon e pelos arranjos de Paul Buckmaster. Dudgeon, engenheiro de som do álbum de estreia de Bowie, aceitou o trabalho em “Space Oddity” após a recusa de Tony Visconti, que assumiu os demais temas do álbum de 1969 e álbuns posteriores. As técnicas da dupla que assumiu a faixa se mostraram exemplos do “caos orquestrado da escola de produções lançada inicialmente por Phil Spector no começo dos anos 1960. Construída a partir dos aparentemente incoerentes *washes of sound*, a canção cresce de uma distante e sombria áurea de 2001” concretizando-se na peça orquestrada oferecida e

¹²⁸ No original, “loser who drifted off into space rather than complete his mission”. Cf. HOPKINS, Jerry. “The ‘Aquarian’”. In: **Bowie**. New York, NY, USA: Mcmillan Publishing Company, 1985, p. 50.

¹²⁹ “O objetivo raramente declarado havia sido atingido: demonstrar ao mundo que a democracia ocidental era capaz de superar a utopia repressiva da Rússia soviética, que havia prometido vencer os Estados Unidos na corrida à Lua”. Grande indicativo de que missões espaciais eram muito mais produtos de exportação se encontra na recepção e na falta de empatia do público estadunidense com o tema e com o *single* em si que estacionou na 147ª posição das paradas de sucesso da *Billboard* e só veio obter uma boa marca na terranatal do cantor, onde alcançou o quinto (5º) lugar – isto em 1969, pois nos relançamentos de 1972, após a ‘febre’ Ziggy Stardust, a coisa foi bem distinta: nos EUA chegou a um considerável 15º lugar e, no Reino Unido, ao topo das listas. De todo modo, tem-se a ideia de como, ainda no calor do lançamento, o público inglês teve muito mais interesse do que aquele proveniente do país responsável pelas missões estelares, ou seja, interessava mais como produto de mídia de divulgação capitalista do que outra coisa. Cf. DOGGETT, Peter. “As Canções de David Bowie: 1969-1980”. In: **O Homem que Vendeu o Mundo: David Bowie e os anos 70**. Curitiba: Nossa Cultura, 2014, pp. 70-71.

repleta por cordas e flautas¹³⁰. Todos elementos que reverberam o ambiente surrealista de imensidão estelar, vazio e escuridão que a composição exigiu. Após tal trabalho, Dudgeon e Buckmaster foram recrutados pela Dick James Music para a produção e os arranjos do segundo álbum de estúdio de Elton John em 1970 (Dudgeon produziu os quatorze discos do cantor entre o citado ano e 1977), enquanto Bowie optou por trabalhar com Visconti.

Por todas as questões apresentadas, “Space Oddity” abriu um precedente a todo o *glam/glitter rock* posterior, qual seja: a faixa delegou um foco na poética de personagens fictícias, criadas de modo conveniente para captar questões históricas, sociais e, em certa medida, políticas de seu tempo, relevantes para o momento em que são lançadas, mas sem atentar para o ativismo efetivo em si. “Como muitos na Inglaterra da época, ele [Bowie] tinha consciência da guerra no Vietnã, mas estava mais propenso a seguir fazendo um tipo de política cultural ou social em vez de ativismo nas ruas”¹³¹. Por coincidência ou não, a preferência citada se tornou sintoma e tendência durante a década de 1970.

Por fim, antes de passar ao próximo fonograma escolhido, é preciso dizer que a jornada do Major Tom estabeleceu-se no limiar entre a questão social eminente (missões de astronautas estadunidenses) e os bastidores da vida do próprio Bowie. Isto porque, por exemplo, a BBC de Londres se eximiu de exibir a composição enquanto a Apollo 11 não tivesse os resultados esperados – ou seja, o sucesso –, já que seria publicamente inviável oferecer como trilha sonora uma faixa sobre um homem que se perde no espaço, caso os indivíduos reais metaforizados também se perdessem na imensidão ou não retornassem vivos à Terra. Isto reforça o argumento de que o *timing* de “Space Oddity” foi favorável, já que acompanhou o limiar da “maior semana na História desde a Criação”¹³², tal como alegou o presidente estadunidense Richard Nixon. A relevância da faixa era inevitável.

Mas, por outro lado, as cenas vividas pelo Major Tom servem para descrever um Bowie ainda desconhecido de maneira pouco convencional ao que se costumava fazer no mundo do *pop/rock* de então: é o autor descrevendo a si mesmo ainda que camuflado na

¹³⁰ No texto original, “orchestrated chaos school of production first launched by Phil Spector in the early 1960s. Built from seemingly incoherent *washes of sound*, the song grew from a dark, distant 2001-aura”. “Washes Of Sound” é uma maneira distinta de se referir à técnica de *Wall Of Sound* de Phil Spector. Cf. EDWARDS, Henry & ZANETTA, Tony. “The Cypriot Terrorist”. In: **Stardust**: the David Bowie story. New York, NY, USA: McGraw-Hill Book Company, 1986, p. 72.

¹³¹ SPITZ, Marc. “Introdução”. In: **Bowie**: a biografia. São Paulo: Saraiva, 2014, p. 11.

¹³² “Estima-se que seiscientos milhões de pessoas, de quarenta e sete países, assistiram à aterrissagem na Lua. A jornada da *Apollo 11* foi ‘a maior semana na História desde a Criação’, disse o presidente Nixon”. No texto original, “six hundred million people from forty-seven countries are estimated to have watched the Moon landing. The journey of *Apollo 11* was ‘the greatest week in history since the Creation’, said President Nixon”. Cf. KUHN, Betsy. “Fly Me To The Moon”. In: **The Race For Space**: the United States and the Soviet Union compete for the New Frontier. Minneapolis, MN, USA: Twenty-First Century, 2007, p. 79.

figura de um alter-ego, condição que viria a ser fundamental para a concepção de Ziggy Stardust três anos depois. Se na letra, o Major aceita ser tragado pela galáxia e não reluta em fazer algo que o possa salvar¹³³, Bowie considerava abandonar a então carreira para atuar como mímico e em musicais (ele fez testes para a versão londrina da peça *Hair*). O sentimento de desistência se encontrava em ambos, poética e realidade: se o Major Tom acreditava que a “aeronave sabe para qual caminho ir”, o cantor estava entregue à quase apatia. E foi a partir da faixa que representa tudo isso que ele obteve o primeiro êxito que impediu a sua desistência precoce.

Dois anos após o lançamento de “Space Oddity”, em dezembro de 1971, o cantor lançou o álbum *Hunky Dory* que, dentre outras relevantes de sua carreira (a exemplo de “Oh! You Pretty Things” e “Changes”), contou com a presença de uma faixa que manteve tanto o interesse da obra do artista por temas espaciais quanto sua conexão direta com a problemática da fama. Trata-se de “Life On Mars?”. Não apenas a conexão intergaláctica fica nítida quando o título se pergunta se há vida no planeta Marte como o fato de isto ter sido expresso em questionamento denuncia o *modus operandi* midiático sobre temas de aparente interesse público que, a rigor, podem ou não gerar celebritização. Dito isto, há uma simbologia no título em formato de pergunta que representa certo alarde coletivo em torno do sucesso de algo ou de alguém; no caso, a Corrida Espacial continuava a gerar o imaginário coletivo de possibilidades, estendendo-o à dúvida sobre a existência de vida no “planeta vermelho” e este era um ‘tema célebre’ daquele momento¹³⁴.

A pergunta de Bowie é direcionada, portanto, à estrutura ocidental de produção de temas, questões e/ou pessoas celebretizadas, através da imprensa, e não sobre a ideia em si que considera a existência ou não de vida em Marte. O questionamento é direcionado ao fenômeno da celebritização em massa e não à propositura de um debate científico ou

¹³³ “Então o Major Tom é enviado à órbita por figuras do Establishment que o monitoram, o dão instruções de palco e precisam dele para fazer sua parte na promoção midiática”. Este é, em suma, o resumo da ópera de Bowie em 1969. No original, “so Major Tom is sent into orbit by Establishment figures who monitor him, give him stage directions and need him to do his share of media promotion”. Cf. O’LEARY, Chris. “The Free States’ Refrain, 1969 (*Space Oddity*)”. In: **Rebel Rebel**: all the songs of David Bowie from ’64 to ’76. Winchester, HAM, UK; Washington, D.C., USA: Zero Books, 2015, p. 101.

¹³⁴ A afirmativa sobre isso não é gratuita: a intenção de David Bowie com “Life On Mars?” foi satirizar a espetacularização comunicacional em torno das constantes notícias sobre as estratégias de envio de sondas espaciais a Marte após o desfecho da ‘conquista da Lua’ em 1969. Com a suposta vitória estadunidense das expedições Apollo, a URSS direcionou os seus investimentos àquele planeta, desencadeando novo capítulo de sua ‘batalha fria’ contra os EUA: os lançamentos de espaçonaves soviéticas de nomes *Marte 2* e *Marte 3* (em 19 e 28 de maio de 1971, respectivamente) anunciavam que o espaço continuaria na rota de colisão entre os dois países e, por consequência, a imprensa continuaria a conjecturar sobre os desdobramentos das novas empreitadas. A resposta americana veio com a *Mariner 9*, lançada apenas dois dias após *Marte 3*, e com um resultado que as expectativas russas não previram: os ocidentais conseguiram se antecipar e a sua sonda foi capaz de alcançar a órbita marciana antes da iniciativa soviética. Prato cheio para a mídia poder explorar o assunto.

filosófico sobre tal dilema. Os jornais continuavam se perguntando se poderia haver vida naquele planeta de algum modo, mesmo que a missão estadunidense *Mariner 4* “houvesse derrubado a hipótese da existência de canais em Marte, e portanto de alguma forma de vida reconhecível; o surto de atividade interplanetária foi suficiente para deflagrar manchetes pelo mundo inteiro”¹³⁵ com a questão que Bowie transformou em poética: há “Vida em Marte?”. Tal ‘vida’ aparentemente só existia na fértil imaginação especulativa.

Marte acabou sendo um pretexto utilizado pelo compositor para debochar do estilo de vida cinematográfico de Hollywood e do modo de vida consumista a que tal universo está condicionado. Partindo da perspectiva de uma adolescente fascinada por filmes que mergulha profundamente em seus sonhos juvenis, diz a letra:

It's a God-awful small affair / To the girl with the mousy hair
É um pequeno caso desprezível / Para a garota com o cabelo castanho
But her mummy is yelling, "No" / And her daddy has told her to go
Mas a mamãe dela está gritando, “Não” / E o papai a disse que vá

But her friend is nowhere to be seen / Now she walks through her sunken dream
Mas a amiga dela está longe de ser vista / Agora ela adentra em seu sonho profundo
To the seat with the clearest view / And she's hooked to the silver screen
Para o assento em que a visão é mais clara / E ela está viciada no ecrã prateado

But the film is a saddening bore / For she's lived it ten times or more
Mas o filme é entediadamente chato / Pois ela o viveu umas dez vezes ou mais
She could spit in the eyes of fools / As they ask her to focus on
Ela poderia cuspir nos olhos dos tolos / Enquanto eles a pedem para se concentrar

Sailors fighting in the dance hall / Oh man, look at those cavemen go
Nos marinheiros lutando no salão de dança / Oh cara, vai, olha aqueles homens das cavernas
It's the freakiest show / Take a look at the lawman / Beating up the wrong guy
É o show mais bizarro / Dê uma olhada no homem da lei / Espancando o cara errado
Oh man, wonder if he'll ever know / He's in the best selling show / Is there life on Mars?
Oh cara, me pergunto se ele alguma vai saber / Ele está no show mais bem vendido / Há vida em Marte?

It's on America's tortured brow / That Mickey Mouse has grown up a cow
Está na testa torturada da América / Aquele Mickey Mouse se tornou estrume de vaca
Now the workers have struck for fame / 'Cause Lennon's on sale again
Agora os trabalhadores buscaram por fama / Pois Lennon está à venda novamente

See the mice in their million hordes / From Ibiza to the Norfolk Broads
Vejam os ratos em suas milhões de hordas / De Ibiza para Norfolk Broads
Rule Britannia is out of bounds / To my mother, my dog, and clowns
A Rule Britannia está fora dos limites / Para minha mãe, meu cachorro e os palhaços

But the film is a saddening bore / 'Cause I wrote it ten times or more
Mas o filme é entediadamente chato / Pois eu o escrevi umas dez vezes ou mais
It's about to be writ again / As I ask you to focus on
Está prestes a ser escrito novamente / Enquanto eu te peço para se concentrar

Sailors fighting in the dance hall / Oh man, look at those cavemen go

¹³⁵ DOGGETT, Peter. “As Canções de David Bowie: 1969-1980”. In: **O Homem que Vendeu o Mundo: David Bowie e os anos 70**. Curitiba: Nossa Cultura, 2014, pp. 171-172.

Nos marinheiros lutando no salão de dança / Oh cara, vai, olha aqueles homens das cavernas
It's the freakiest show / Take a look at the lawman / Beating up the wrong guy
É o show mais bizarro / Dê uma olhada no homem da lei / Espancando o cara errado
Oh man, wonder if he'll ever know / He's in the best selling show / Is there life on Mars?
Oh cara, me pergunto se ele alguma vai saber / Ele está no show mais bem vendido / Há vida em Marte?

De teor abstrato, a letra sugere uma tensão geracional que acaba por se confundir com a própria transição de uma metamorfose da fama no século XX para a outra: conflito entre a figura materna e a prole, mediado pela figura paterna, que acaba por resumir esse ‘pequeno caso desprezível’. É como se a adolescente em questão estivesse em desacordo com o modelo de espetáculo cinematográfico vigente até a década de 1960 e ansiasse por alterar o formato para algo mais excitante e menos “entediadamente chato” que se repete “por dez vezes ou mais”. É como se a figura materna representasse a permanência daquilo e a ‘garota com cabelo castanho’ ansiasse por mudança, ainda que admirasse Hollywood.

Afirmo haver alguma relação da letra com a transição de uma metamorfose para a outra por dois motivos: a) primeiro porque as primeiras concepções de “Life On Mars?” datam de 1968 quando David Platz, então publicitário de Bowie, foi procurado por outro ‘intermediário cultural’, de nome Geoffrey Heath; o motivo do contato visava encontrar um artista britânico que adaptasse a composição “Comme d’Habitude”, do cantor Claude François, para a língua inglesa e lhe desse um novo arranjo, mais ‘moderno’. A sugestão foi aceita e chegou a resultar, de fato, numa versão que foi intitulada “Even A Fool Learns To Love”. Enviada à gravadora Deram, ela foi rejeitada e engavetada por não atender às expectativas dos executivos de se tornar um *hit*. Por força do destino, o cantor Paul Anka estava trabalhando nessa mesma perspectiva de adaptação e sua proposta, que recebeu o título “My Way”, acabou sendo gravada pelo cantor Frank Sinatra, tornando-se sucesso internacional em meados de 1969¹³⁶.

b) Aqui a estratégia utilizada em “Cracked Actor” – vista no capítulo anterior – foi gestada: se na letra desse fonograma de 1973 um ator de cinema de meia idade abusa da libido e exagera nos tons sexuais enquanto uma pessoa mais jovem a satisfaz é porque a escolha em pautar metaforicamente dois modelos distintos de celebrificação já havia sido tomada desde “Life On Mars?”, perpassando todos os seus álbuns entre o *Hunky Dory* e o *Aladdin Sane*. O cinema é tido naquela oportunidade por corresponder a um modelo que

¹³⁶ O tom ácido da letra de “Life On Mars?” vem da ironia dessa sequência de acontecimentos, algo que o próprio David Bowie fez questão de indicar ao pedir que a faixa no encarte do álbum *Hunky Dory*, viesse acompanhada da frase “inspired by Frankie” – ou “inspirada em Frankie” (Sinatra). Cf. O’LEARY, Chris. “Gnome Man’s Land, 1966-1968 (*David Bowie*)” & “Moon Age, 1971-1972 (*Hunky Dory, The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars*)”. In: **Rebel Rebel**: all the songs of David Bowie from ’64 to ’76. Winchester, HAM, UK; Washington, D.C., USA: Zero Books, 2015, p. 86 & p. 207.

não atende mais às demandas da juventude – ao contrário, satisfaz um velho pervertido –, algo que também acontece na faixa de 1971: sua protagonista, ao mergulhar nos sonhos idealistas que a movem, estranha como o “show mais bem vendido” é aquele que apela à ‘bizarrice’ da hipervalorização do efêmero e que se demonstra quando um ‘homem da lei espanca o cara errado’ ou quando ‘marinheiros lutam no salão de dança’. São cenas que agradam a geração que ela pretende confrontar – a de seus pais – e a incomodam.

Por outro lado, a mesma jovem parece viver cansada do marasmo que a realidade representa e não consegue se desvincular da necessidade de se entreter com a fantasia. A garota parece incomodada pelo dilema que ‘está na testa torturada da América’ e anseia por encontrar uma solução, sem saber exatamente qual. É a questão ontológica da fama e da produção de pessoas célebres: ao invés de coibir ou de censurar as utopias criativas, “o espetáculo moderno exprime, pelo contrário, o que a sociedade pode fazer, mas nesta expressão o permitido opõe-se absolutamente ao possível. O espetáculo é a conservação da inconsciência na modificação prática das condições de existência”¹³⁷. Permitindo isso, contudo, as estruturas de celebritização cobram seu preço ao tudo porem à venda (“pois Lennon está à venda novamente” – como bem frisa este verso, até os idealismos acabam se tornando passíveis de mercantilização) e a tudo tornarem amplamente descartável.

“Agora os trabalhadores buscam por fama”: este é o verso mais explícito da letra quanto ao que se discute nesta pesquisa. A futilidade da existência, tema que permeou a obra do cantor entre 1969-1973, encontra-se manifesta aqui através da figura do Mickey Mouse, assim convertida em ‘estrume de vaca’ – passa-se, pois, da admiração da fantasia à percepção crítica de que o entretenimento apelará a qualquer objeto que possa prender a atenção do público. “Bowie apreende a vida de uma adolescente, seus desrezos, o seu senso cósmico de injustiça, sua guerra perdida contra o tédio, sua inquietação (ele começa quase todos os versos com uma conjunção), seu cinismo apreensivo”¹³⁸ para observar a própria dinâmica do espetáculo. Essa perspectiva reforça os argumentos da escolha dele em abordar os temas de suas composições a partir de um ponto de vista microssocial ou subjetivo, algo que vinha sendo adotado ao menos desde “Space Oddity”. A produção de pessoas célebres é um problema social visto a partir dos olhos de uma menina insegura,

¹³⁷ DEBORD, Guy. “A Separação Acabada”. In: **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 1997, p. 26.

¹³⁸ No texto original, “Bowie captures a teenager’s life, its slights, its cosmic sense of injustice, its losing war against tedium, its restlessness (he starts nearly every line with a conjunction), its uneasy cynicism”. Cf. O’LEARY, Chris. “Gnome Man’s Land, 1966-1968 (*David Bowie*)” & “Moon Age, 1971-1972 (*Hunky Dory, The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars*)”. In: **Rebel Rebel: all the songs of David Bowie from ’64 to ’76**. Winchester, HAM, UK; Washington, D.C., USA: Zero Books, 2015, p. 208.

no caso de “Life On Mars?”, porque é na vida ‘desajustada’ individual que se encontra a possibilidade de mudança cultural para ele.

Conscientemente ou não, Bowie contrapôs os dois formatos históricos do sistema do estrelato no século XX que são, por exemplo, nomeados por Joshua Gamson, teórico dos *celebrity studies*, de *star system* da primeira metade do centenário (o *early Twentieth Century*) e o da segunda parte (o *late Twentieth Century*). O autor sustenta que a distinção é herdeira do desdobramento da fama como fenômeno estrutural a-histórico que perdura desde os povos antigos clássicos – haveria uma “Fama Ocidental Pré-Moderna” –, e que sua versão mais recente, mediada pelos meios de comunicação, é resultado primeiro das culturas de caça-talentos e de exposição de ‘esquisitices’ do século XIX iniciadas com o empresário Phineas Taylor Barnum nos EUA. Isto, para ele, teria desencadeado o desejo intermitente estadunidense de busca por entretenimento a todo custo, nascendo daí o seu *star system* que, a rigor e a partir daí, seria dividido nos dois momentos citados.

A figura de Phineas Taylor Barnum, fundador do *Ringling Bros. Circus*, seria a representação de um pré-sistema do estrelato que foi sendo desenvolvido durante o século XIX. Ao menos quatro princípios permitiram seu funcionamento e deram a sensação de que lá se iniciou a indústria do entretenimento: a) as tecnologias disponíveis, tais como o telégrafo, que passaram a permitir a circulação de informações e de ideias sem a barreira do deslocamento físico – distâncias encurtadas e a circulação de atrações aumentada; b) a premissa de ‘caça-talentos’, prática estabelecida que até hoje se mantém existente por toda a Indústria Cultural (por mais que esteja ressignificada), o que possibilitou a criação da atividade de *showman*, ou seja, pessoa de negócios que investe na busca por outras que demonstrem habilidades em determinadas artes e/ou ofícios e que tenham suas imagens comercializadas a partir dos êxitos que alcançam com aquelas atividades.

c) A utilização da estratégia do trote (*hoax*) para conquistar uma plateia interessada e pessoas curiosas a todo custo que estarão dispostas a pagar pelas atrações mais diversas – o exemplo mais claro disto se encontra na fraude da *sereia de Fiji*¹³⁹; d) uma exploração

¹³⁹ “A origem da sereia está envolta em mistério, mas de acordo com Barnum – não o mais confiável, mas o único testemunho –, ele encontrou esta excentricidade durante o verão de 1842. Moses Kimball era o proprietário da sereia, tendo comprado-a de um marinheiro, e ele se ofereceu para dividir os lucros (e os custos) de exibição com Barnum. (...). A sereia em si, como Barnum mesmo concordava, era dificilmente um objeto de beleza. Consistia do corpo de um peixe e da cabeça e das mãos de um macaco. (...) Mesmo que aquilo tivesse sido fabricado, como Barnum suspeitava, o objeto era uma peça de artesanato magnífica, pois parecia ser impossível identificar onde o peixe e o macaco haviam sido ‘unidos’. (...) Barnum então providenciou para que repórteres visitassem e examinassem a curiosidade. Eles ficaram convencidos de que era genuíno”. No original, “the origin of the mermaid is shrouded in mystery, but according to Barnum – not the most reliable but the only witness – he encountered this oddity in the summer of 1842. Moses Kimball owned the mermaid, having purchased it from a sailor, and he offered to share exhibition profits

calculada da imagem de elementos grotescos e/ou de pessoas socialmente estigmatizadas, tais como a pessoa de Charles Sherwood Stratton, mais conhecido como o ‘General Tom Thumb’, um jovem acometido por nanismo proporcional¹⁴⁰. Neste caso em específico há a invenção de um elemento-chave para essa indústria nascente do entretenimento: o uso intencional de um nome artístico que obtenha ‘apelo à curiosidade coletiva’. Este é um pilar da cultura do estrelato e da celebrificação de indivíduos¹⁴¹.

Barnum é, com frequência, tido como “o primeiro milionário” do mundo do *show business* em função das características apontadas e dos *insights* que alimentavam as suas *hoaxes*: afinal, a troca do nome de Stratton para Tom Thumb – ou o “Tom Polegar” – foi a eminente criação de uma persona que efetuasse o amálgama de uma figura mitológica (o Sir Tom Thumb, um dos cavaleiros do Rei Arthur), da condição física de quem a interpreta (o nanismo) e da pompa atribuída à hierarquia militar exercida pelo cargo de general¹⁴². No fim das contas, o que David Bowie fez foi escancarar a cacofonia desse recurso para os moldes da passagem da década de 1960 para a seguinte, momento em que a ‘dúvida’ sobre a existência de vida em Marte pairava nas atenções da mídia e do entretenimento, o que gerou o “show mais bizarro” à disposição àquelas alturas – “para minha mãe, o meu cachorro e os palhaços”!

Apesar de a produção e os arranjos de “Life On Mars?” não terem sido elaborados por Gus Dudgeon e Paul Buckmaster (feitos por Ken Scott e Mick Ronson, na verdade,

(and costs) with Barnum. (...). The mermaid itself, as Barnum agreed, was hardly an object of beauty. It consisted of the body of a fish and the head and hands of a monkey. (...). Even if it had been manufactured, as Barnum suspected, the object was a superb piece of craftsmanship, for it seemed impossible to see where the fish and the monkey had been ‘joined’. (...). Barnum arranged for reporters to call and examine the curiosity. They were convinced it was genuine”. Cf. HARRIS, Neil. “The Operational Aesthetic”. In: **Humbug: the art of P. T. Barnum**. Boston, MA, USA; Toronto, ON, CA: Little, Brown & Company, 1973, pp. 62-63.

¹⁴⁰ Charles Sherwood Stratton (General Tom Thumb) foi adotado por Barnum em 1843 quando tinha apenas cinco (05) anos de idade. O garoto foi ensinado a cantar, dançar, fazer mímica e atuar em papéis teatrais, o que levou seu tutor, com a habilidade demonstrada pela criança, a conduzi-lo a várias apresentações no interior dos Estados Unidos da América. O empresário não retirou Stratton de um orfanato ou de uma casa de acolhimento, mas sim das mãos da própria mãe do pequeno: após adotá-lo, reclamou que o nome que lhe fora dado era muito ‘ordinário’ e que passaria a chamá-lo de “General Tom Thumb, um anão de doze anos de idade [que só tinha cinco], que havia acabado de chegar da Inglaterra”. No texto original, “General Tom Thumb, a dwarf of eleven years of age, just arrived from England”. Cf. WALLACE, Irving. “Twenty-Five-Inch Man”. In: **The Fabulous Showman**. New York, NY, USA: Alfred A. Knopf Inc., 1959, p. 73.

¹⁴¹ Vale salientar ainda que a mudança de nome não era uma novidade em si, por exemplo, para escritores românticos e/ou artistas em geral; a grande inovação daquele momento em relação a épocas anteriores era a consciente adoção da estratégia de transmutação de um nome na tentativa de constituir apelo popular em torno de uma atração específica, além da decorrente obtenção de lucros através da confluência entre uma habilidade específica e uma alcunha chamativa. A permanência desta característica também atravessa os dois momentos propostos por Joshua Gamson – que se dividem, a rigor, em antes e após a Segunda Guerra Mundial – e se mantém funcional. Acredito que a mesma premissa seja válida para ambas as metamorfoses da fama propostas por esta pesquisa. Mudam apenas as entrelinhas.

¹⁴² WALLACE, Irving. “Twenty-Five-Inch Man”. In: *op. cit.*, 1959, pp. 73-74.

respectivamente), o som épico orquestrado de “Space Oddity” foi mantido e com alguns tons mais profundos. Seu conjunto harmônico incluiu guitarra, contrabaixo, violoncelos, violinos e piano, adicionando-se a esses Mellotron e bateria; a sua seção de cordas realizou “oito descidas em apenas dois compassos, cada uma indicando uma nota acima do ponto em que a anterior havia parado, até que o som adquirisse a potência da correnteza de um rio. Depois que os violoncelos realizavam uma derradeira subida pela escala”¹⁴³ ouve-se um tímpano (o instrumento de percussão) como se simulasse uma marcha fúnebre. Todo o tom dramático intenta capturar uma aura espetacularizada própria do estrelato.

A faixa é uma balada panorâmica, muito comum na década de 1970, e reproduz a introdução de “My Way”, a versão de Frank Sinatra, alterando o ritmo e a linha melódica intencionalmente para obter o mesmo efeito irônico da dedicatória presente no encarte do álbum *Hunky Dory*. O destaque neste sentido, contudo, é o piano entregue às habilidades de Rick Wakeman, algo que foi conceitual por todo o disco em que “Life On Mars?” se faz presente, e na faixa em si assume proporções progressivas, iniciando com uma única nota tocada repetidamente até que as teclas são executadas tocadas em modo percussivo e jazzístico quase como um recurso ao improviso¹⁴⁴.

Como em “Space Oddity”, utiliza-se um crescendo na faixa de 1971: ouve-se um piano dedilhado suavemente e uma voz comedida sendo conduzidos pelas duas primeiras estrofes e até os trinta segundos iniciais, quando se anuncia que a garota está viciada em cinema; a partir daí se inicia a seção de cordas com a proeminência dos violoncelos e os arranjos orquestrais de Mick Ronson como se estivesse sendo anunciada a dramaticidade dos acontecimentos narrados – como quase tudo feito em Hollywood, a melodia emula

¹⁴³ O tímpano foi tocado no estilo do que se ouve em *2001: uma Odisseia no Espaço*. Cf. DOGGETT, Peter. “As Canções de David Bowie: 1969-1980”. In: **O Homem que Vendeu o Mundo**: David Bowie e os anos 70. Curitiba: Nossa Cultura, 2014, p. 173.

¹⁴⁴ “Há um jogo paralelo na estrutura da canção. Os versos estão confortavelmente em Fá maior, com um acorde de Dó em sétima (‘disse a ela que vá’) voltando ao Fá original (‘mas a amiga dela’), mas ao final, um agora acorde de Dó em nona chocantemente levando a acordes em Lá bemol (‘o viveu dez vezes’). O pré-refrão inicia uma batalha pelo controle melódico entre o Fá maior minguante e o Si bemol, que assegura a vitória com um triunfante Si bemol que abre o refrão enquanto Bowie se manifesta a cantar sua nota raiz. O baixo de Bolder prepara o ouvido: no pré-refrão, a sua linha cromática ascendente (que gradativamente aumenta de Mi bemol maior para Mi e de Fá para Sol bemol maior) anuncia a transição; no refrão a coisa é diminuída, mantendo as raízes da mais nova e estabelecida escala de Si bemol maior”. No texto original, “there’s a parallel game in the song’s structure. The verses are comfortably in F major, with a C7 chord (‘told her to go’) shuttling back home to F (‘but her friend’) but at the close, a now-C9 chord jarringly leads to A-flat chords (‘lived it ten times’). The pre-chorus becomes a battle for control between waning F major and B-flat, which assures its victory with a triumphant B-flat that opens the refrain as Bowie leaps to sing its root note. Bolder’s bass prepares the ear: in the pre-chorus, his rising chromatic line (inching up from Eb to E, from F to Gb) heralds the transition; in the refrain he tacks things down, keeping the roots of the newly-established Bb key”. Cf. O’LEARY, Chris. “Moon Age, 1971-1972 (*Hunky Dory, The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars*)”. In: **Rebel Rebel**: all the songs of David Bowie from ’64 to ’76. Winchester, HAM, UK; Washington, D.C., USA: Zero Books, 2015, pp. 209-210.

sentimentos de apelo à atenção da audiência. É apenas pelo refrão que a bateria de Mick Woodmansey se incorpora ao acompanhamento rítmico quebrando tal teor dramático, o que dá ares mais *pop/rock* à faixa, e isto é feito quando se anuncia que ‘marinheiros lutam no salão de dança’ – exatamente o momento da letra mais atrelado ao estrelato. Não à toa, o clímax vai do verso “é o show mais bizarro” até aquele em que se encontra a pergunta do título – momento musical que demonstra semelhança a “God”, de John Lennon.

Antes de passar ao próximo fonograma, é importante lembrar como, apesar de ter na figura da garota a protagonista da poética, o foco de “Life On Mars?” recai sobre os dilemas intersubjetivos do Eu. Isto se confirma quando o pré-refrão é alterado no segundo segmento da composição: ao invés de cantar “pois ela o viveu umas dez vezes ou mais”, Bowie entoa “pois eu o escrevi umas dez vezes ou mais” dando a entender que a ‘garota’ pode ser ele mesmo, algo perfeitamente plausível ante a estratégia andrógina e bissexual do cantor entre 1971-1976, e que representa o próprio *pop/rock* ante o cinema. Explico: se na primeira audição do pré-refrão há o verso “ela poderia cuspir nos olhos dos tolos”, na segunda ouve-se “está prestes a ser escrito novamente”. Esta mudança é crucial para se entender o declínio do modelo cinematográfico de espetáculo e celebrificação (a garota já o viveu mais de dez vezes) para a nova tônica fonográfica do fenômeno – sendo reescrita pelo ‘eu lírico’ de Bowie e pelo próprio *glam/glitter rock*. Levando em consideração as pretensões vanguardistas do cantor, é plausível acreditar que ele tivesse alguma ciência de que o estrelato estava em transformação. Nada melhor do que incrementar no processo o imaginário sobre Marte e é por esta razão que “Life On Mars?” foi tão representativa.

Cerca de três meses após o lançamento do álbum *Hunky Dory*, onde a “Life On Mars?” foi publicada pela primeira vez – apenas sairia um *single* da faixa em 22 de junho de 1973 após a febre Ziggy Stardust –, Elton John lançou o compacto para “Rocket Man (I Think It’s Going To Be A Long, Long Time)”, em 03 de março de 1972. Era o primeiro lançamento oriundo de um novo direcionamento adotado para sua carreira: o mencionado “Elton John Sound”, mais sério e orquestrado e que transitava entre os gêneros musicais de origem sulista estadunidense, visto no capítulo anterior, abria espaço à adoção de sons mais voltados ao *pop/rock*, algo simbolizado com a chegada de um guitarrista fixo (Davey Johnstone) à sua banda de apoio – que até então era um trio de piano, baixo e bateria. A partir de “Rocket Man”, a guitarra passava de ‘elemento decorativo’ a recurso central nas composições do artista. Se até 1971 apenas uma ou duas faixas de seus álbuns contavam com a ‘eletrificação’ proporcionada pelos *riffs* e solos do instrumento, a partir do *Honky*

Château (álbum em que o fonograma se encontra, lançado em 19 de maio de 1972) sua presença se torna homogênea e decisiva para alçar o pianista ao estrelato internacional.

É que até “Rocket Man” Elton John tinha uma relativa projeção pública apenas no Reino Unido e na América do Norte; ainda que tivesse feito turnês pela Europa, pelo Japão e na Oceania, nestes territórios ele era mais um desconhecido sendo apresentado do que um cantor célebre. Até então, ele tinha apenas um *hit* (no caso, entre o Top 10) com “Your Song” e sua carreira funcionava mais na lógica do AOR (*album-oriented rock* ou o tipo de *pop/rock* mais voltado à estética do álbum de estúdio); tanto é que o seu terceiro disco, *Tumbleweed Connection* de 1970, alcançou o segundo lugar nas paradas inglesas e o quinto nas dos EUA, mesmo que nunca tenha sido extraído um *single* do álbum nos países citados. A partir daquele fonograma, os mercados fonográficos da América do Sul, de vários países da Europa Ocidental, de alguns países asiáticos (Japão e Tailândia, por exemplo) e da Oceania (Austrália e Nova Zelândia) foram a ele amplamente abertos¹⁴⁵.

Diferente do que acontece em “Space Oddity” e “Life On Mars?” – que a despeito de enfatizarem a primeira pessoa do singular e um ‘eu lírico’ hipervalorizado, focam em terceiras personagens que possuem nome próprio ou identificação explícita (Major Tom na primeira e a “garota com o cabelo castanho” na segunda) –, em “Rocket Man” o Eu se faz predominante em toda a poética, não sendo possível denominar a persona com nome específico ou com uma característica definidora. É simplesmente o ‘homem foguete’ que pode ser todo e qualquer tipo de astronauta ou viajante do espaço ou nenhum ao mesmo tempo. Não há diferenciação determinada através de um elemento identitário visível ou de um traço de associação a algo. Não é alguém de posse de um cargo militar, tampouco uma adolescente idealista: é, como o próprio Bernie Taupin declarou, sua tentativa de ver naquela atividade profissional a tendência a se tornar uma ‘ocupação do dia a dia’, já que a frequência com que se tratava do espaço só aumentava durante os anos 1970:

She packed my bags last night, pre-flight / Zero hour, nine a.m.
Ela pegou minhas malas ontem à noite, no pré-voo / Hora zero, nove da manhã
And I'm gonna be high as a kite by then / I miss the Earth so much, I miss my wife
E até lá eu vou estar tão alto como uma pipa / Eu sinto muita falta da Terra, sinto falta da minha esposa
It's lonely out in space / On such a timeless flight
É solitário lá no espaço / Em um tal voo atemporal

And I think it's gonna be a long, long time
E eu acho que vá demorar muito, muito tempo

¹⁴⁵ Nos dois principais mercados fonográficos de língua inglesa, EUA e Reino Unido, nenhum fonograma do citado álbum foi lançado como *single*, o que indica a orientação AOR do início de sua carreira e do seu “Elton John Sound”. A faixa “Country Comfort”, contudo, foi *single* na Oceania e no Brasil em 1971.

Till touchdown brings me round again to find / I'm not the man they think I am at home
Até a aterragem me trazer de volta para revelar / Que eu não sou o homem que acham que eu sou em casa
Oh no, no, no I'm a rocket man / Rocket man burning out his fuse up here alone
Oh não, não, não eu sou um homem foguete / Homem foguete pifando o seu fusível aqui sozinho

Mars ain't the kind of place to raise your kids / In fact it's cold as hell
Marte não é o tipo de lugar para criar seus filhos / De fato é frio como o inferno
And there's no one there to raise them if you did / And all this science I don't understand
E não há ninguém lá para criá-los se você os criou / E toda essa ciência eu não compreendo
It's just my job five days a week / A rocket man, a rocket man
É só meu trabalho cinco dias por semana / Um homem foguete, um homem foguete

É importante lembrar que o *timing* de “Rocket Man” foi semelhante ao de “Space Oddity”: se esta foi lançada às vésperas da expedição espacial Apollo 11, o fonograma de Elton John veio a público cerca de um mês antes de outra atividade do mesmo programa, a Apollo 16 (de 16 de abril a 27 de abril de 1972), voo tripulado responsável pelo quinto pouso estadunidense na Lua e que conduziu os astronautas John Young, Charles Duke e Ken Mattingly àquele satélite natural. Os desdobramentos daquele acontecimento foram concomitantes ao momento em que a faixa entrou nas listas de paradas de sucesso: em 22 de abril no Reino Unido (ainda durante a Apollo 16), em 29 de abril na *Cash Box* e em 06 de maio na *Billboard*¹⁴⁶. O elemento de *hype* foi semelhante entre ambos os *singles*.

As semelhanças não ficaram apenas no *timing*: é comum que se diga que “Rocket Man” é uma releitura intencional de “Space Oddity”, inclusive pelo fato de ambas terem compartilhado do mesmo produtor (Gus Dudgeon) e do mesmo engenheiro de som (Ken Scott). Quando não uma releitura, uma cópia. Até o próprio Bowie acusava Elton John de ter ‘roubado’ a ideia daquela faixa de 1969 e a relação de amizade dos dois, que até então era amistosa e envolvia encontros públicos ou recreativos, passou a desandar¹⁴⁷. Inegável que há similaridades entre ambos os fonogramas, e principalmente de um ponto de vista temático, mas nem tudo se tratou da tomada de empréstimo da premissa poética em que

¹⁴⁶ Apesar de só ter entrado nas paradas de sucesso da *Billboard* no dia 06 de maio de 1972, “Rocket Man” foi apresentada pela revista na edição anterior, de 29 de abril, com a seguinte propaganda: “na manhã de 16 de abril de 1972, a Apollo 16 foi lançada à órbita em uma jornada à Lua. Algumas manhãs antes, a Uni Records lançou um novo single de Elton John a uma órbita mundial. QUE VIAGEM! Os dois lançamentos estão prestes a estabelecer novos records”. Acima do texto citado encontra-se a imagem da capa do *single* ao lado de uma fotografia da espaçonave em ponto de decolagem. No original, “on the morning of April 16, 1972, Apollo 16 was launched into orbit on a journey to the moon. A few mornings earlier, Uni Records launched a new Elton John single into a world-wide orbit. WHAT A TRIP! Both launchings bound to set new records”. Cf. BILLBOARD Newspaper. “Lift Off!”. **Billboard**. Edição de 29 de abril 1972, p. 73.

¹⁴⁷ GAMBACCINI, Paul. “Business Talk”. In: **A Conversation with Elton John and Bernie Taupin**. New York, NY, USA: Flash Books, 1975, p. 77. De acordo com o próprio Elton John, “nunca fui grande amigo de Bowie. Amava sua música e socializamos umas poucas vezes, visitando o Sombreiro [um restaurante de comida mexicana em Nova York] com Tony King [relações públicas de vários artistas de *rock*] e jantando juntos em Covent Garden enquanto ele ensaiava para a turnê de *Ziggy Stardust*, mas ele sempre tinha um ar distante, algo aéreo, ao menos na minha presença”. Cf. JOHN, Elton Hercules. “Quatro”. In: **Eu**, Elton John. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019, p. 76.

um astronauta fica à deriva no espaço enquanto se lembra da vida na Terra e sente falta da esposa. Se “Space Oddity” atenta, em certo nível, para o rompimento com o coletivismo contracultural ao enfatizar na personagem do Major Tom, “Rocket Man”, além de manter tal princípio em funcionamento, massifica o predomínio do Eu ao tentar universalizar os sentimentos que, em Bowie, são expressos apenas através de uma personagem.

Há duas maneiras de pensar a relação estabelecida entre “Space Oddity” e “Rocket Man”: a) a primeira via não estabelece nenhuma conexão direta entre os dois fonogramas para além do tema geral já apresentado e da ambientação espacial, isto porque a faixa de Elton John toma seu título de empréstimo de outras duas composições: “The Rocket Man”, música instrumental de *surf rock* (ou *surf music*¹⁴⁸) lançada em 1962 por um grupo sueco chamado The Spotnicks¹⁴⁹, que seguiu orientações musicais adotadas por artistas como Dick Dale & His Del-Tones, Cliff Richard & The Shadows e The Ventures – bandas que primavam por compor e lançar instrumentais dançantes que tinham na guitarra o condutor do conjunto harmônico; a outra referência é “Rocket Man”, de 1970, lançada pela banda Pearls Before Swine no álbum *The Use Of Ashes*, balada *folk* à lá Simon And Garfunkel.

b) A segunda via encontra eco no fato de as composições de Bowie e John (e a da Pearls Before Swine) terem a mesma influência literária em comum: o conto “The Rocket Man” escrito pelo autor e roteirista estadunidense Ray Bradbury e publicado em 1951 no livro *The Illustrated Man*. É em função daquele texto que a temática dos três fonogramas gira em torno da solidão e do vazio existencial de uma personagem que está à deriva no espaço, lamentando sua situação e sentindo falta das coisas comuns do dia a dia com sua família. É em razão daquele conto que a personagem principal é masculina e sua história é contada em torno das obrigações de seu ofício e dos sacrifícios que suas atividades lhe impõem. A relação direta do homem protagonista com a mulher que ama e com as suas proles é o que sustenta o enredo de Bradbury e isto se faz presente nas três faixas, mas de

¹⁴⁸ “Entre os estilos do rock ‘n’ roll dos primeiros tempos, a surf music foi o mais orientado pelo som da guitarra e teve uma enorme influência sobre os estilos posteriores que usaram guitarra elétrica. (...). O surf rock desenvolveu-se como subcultura adolescente, inicialmente na Califórnia e no Havaí no final dos anos de 1950. Cf. SHUKER, Roy. “Surf Music; Surfies”. In: **Vocabulário de Música Pop**. São Paulo: Hedra, 1999, p. 270.

¹⁴⁹ Não é possível precisar se a melodia dos Spotnicks teve o conto de Bradbury como inspiração, apesar de seu título precisamente homônimo ao texto literário citado. Por se tratar de um instrumental, a ausência de letra dificulta qualquer avaliação mais densa no sentido de identificar elementos que estabeleçam a relação com o conto. Não contribui o fato de o grupo nunca ter feito alguma menção a Bradbury nem mesmo de ter explicado as motivações que levaram à composição, além da proposta geral da banda, que se apresentava – nas capas dos produtos fonográficos ou em palco – com roupas que simulavam as de astronautas. De todo modo, a certeza sobre a faixa de 1962 é que ela foi uma adaptação da melodia de “Pulyushko-Polye”, música soviética composta por Lev Knipper e Viktor Gusev em 1933 acerca de um soldado da juventude leninista. Cf. LUGERT, Damien. “The Spotnicks, Biographie Du Groupe Suédois”. **Candenceinfo**. Edição de junho de 2020.

modos distintos¹⁵⁰.

Em resumo, aquela narrativa de 1951 estabelece como premissa a ideia de que as atividades exercidas por astronautas eram produtoras de grande prestígio social àqueles que delas decidiam sobreviver; por esta razão, tais profissionais determinavam quando e como deveriam trabalhar e a remuneração era altamente compensatória. O conto possui um protagonista – um “Rocket Man” – que trabalha em um regime de escalas, passando três dias na Terra para cada três meses no espaço. As três diárias vividas no planeta natal são consecutivas e servem para visitar e passa o tempo com sua esposa e seu filho Doug, que, por sua vez, é o responsável por narrar o conto, ou seja, toda a historieta é vista pela perspectiva do filho que espera o retorno do pai e o admira por seu prestigioso trabalho. Tal admiração faz com que o menino sonhe, um dia, se tornar um “Rocket Man”¹⁵¹.

A faixa de 1970, composta por Tom Rapp para o Pearls Before Swine, apesar de ser bem menos conhecida do que as de Bowie e John, é a mais fidedigna às premissas do conto de Bradbury e seu ‘eu lírico’ incorpora a perspectiva do menino Doug narrando a experiência do pai como um “Rocket Man”, resumindo em versos o enredo proposto por aquele texto literário: “Meu pai era um homem foguete / Ele ia com frequência a Júpiter ou a Mercúrio, a Vênus ou a Marte / Minha mãe e eu olhávamos para o céu / Imaginando se uma estrela cadente / Era uma nave virando cinzas com um homem foguete dentro”¹⁵². Não só a poética de Rapp tentou seguir à risca o andamento do conto, mas se propôs a ser uma espécie de versão musicada do dramático e triste destino da mãe e do filho que, após tomarem conhecimento da morte do pai e marido, evitam olhar para o Sol e se afundam em tristezas e hábitos noturnos¹⁵³. Diferente do que acontece neste caso, David Bowie e Bernie Taupin ignoraram a orientação original e transferiram para a figura astronáutica o protagonismo do olhar em suas respectivas líricas.

Tal como em “Space Oddity”, há em “Rocket Man” alguma descrição do passo a

¹⁵⁰ Bernie Taupin admitiu que retirou o título de “Rocket Man” “de uma canção triste da banda pop Pearls Before Swine, da Flórida”. Cf. DOYLE, Tom. “Hercules”. In: **Captain Fantastic**: a espetacular trajetória de Elton John nos anos 1970. São Paulo: Benvirá, 2018, p. 111.

¹⁵¹ Como toda criança de imaginação fértil, Doug acredita na possibilidade de morar nas estrelas enquanto poderia viajar indefinidamente pelo espaço sideral e, quem sabe, ser tão bom quanto seu pai ou superá-lo em suas demandas e conquistas. A distância e todas as longas ausências decorrentes do trabalho saturam o relacionamento do casal e quase o levam ao término, até que o “Rocket Man” promete à família que partiria numa última missão de três meses, pedindo ao filho que promettesse nunca seguir seus passos naquele tipo de carreira. Ele viaja a esta última jornada, prometendo para si mesmo o retorno, mas morre no momento em que a espaçonave perde o controle e explode ao colidir com o Sol. Cf. BRADBURY, Ray. “The Rocket Man”. In: **The Illustrated Man**. New York, NY, USA: Avon Books Ltd., 1997, pp. 97-111.

¹⁵² Na letra original, “*My father was a rocket man / He often went to Jupiter or to Mercury, to Venus or to Mars / My mother and I would watch the sky / And wonder if a falling star / Was a ship becoming ashes with a rocket man inside*”.

¹⁵³ BRADBURY, Ray. “The Rocket Man”. In: *op. cit.*, p. 111.

passo de como acontece a rotina do ‘homem foguete’ na faixa de 1972: dos instantes pré decolagem à ‘vida em Marte’ como ela acontece enquanto o protagonista trabalha ‘cinco dias por semana’ num lugar pouco convidativo, ‘frio como o inferno’ e não recomendável para se criar crianças. Mas as semelhanças com a composição de 1969 param por aí: isto porque há muito mais aproximação, temática e musical, do fonograma de Elton John com “Life On Mars?” do que com aquela que se costuma frequentemente comparar. Importante lembrar que o burburinho da imprensa sobre a possibilidade ou não da existência de vida no ‘planeta vermelho’ permanecia resistente durante abril de 1972 e agitava o imaginário sobre o espaço mais que os demais astros. Se a grande referência em 1969 era a Lua, três anos depois o satélite natural da Terra já era ‘passado’ e as atenções midiáticas estavam voltadas a Marte. Astutamente, Bernie Taupin colocou este planeta em evidência para a sua poética recorrendo aos sentimentos de ‘falta’ e ‘solidão’, usuais na vanguardista faixa de 1969, e de ‘tristeza’ advinda da literal adaptação de 1970 do conto de Bradbury.

Em questões musicais, “Rocket Man” também é ainda mais semelhante a “Life On Mars?” do que a “Space Oddity”: a faixa se inicia com piano e voz tão somente, de um modo semelhante à composição de Bowie de 1971, e a inserção dos demais instrumentos do conjunto harmônico é feita gradativamente à medida que a melodia avança; até vinte e oito segundos ouvem-se apenas as teclas e os três primeiros versos da letra cantados até que o contrabaixo de Dee Murray é introduzido no momento em que o ‘eu lírico’ declara ‘sentir muita falta da Terra’ em um tom dramático de prelúdio; após o anúncio de que ‘é solitário no espaço’, o prato de corte da bateria de Nigel Olsson começa a ser ouvido como preparatória – a ponte – para o refrão (“em um tal voo atemporal”) tudo em menos de um minuto.

É no refrão que os três instrumentos que ainda restam (violão, guitarra doze cordas e sintetizador ARP) são introduzidos de modo a alcançar o clímax do tema e a simular um ‘efeito espacial’ alcançado com o uso de um cilindro no dedo mindinho da mão esquerda de Davey Johnstone, movido do topo à base, e vice-versa, no segundo braço da referida guitarra e todas as vezes em que Elton John canta “eu sou um homem foguete”, além de ser ouvido ao final do último verso da letra no refrão. Tal efeito ocorre ao fundo e sugere simular o som de algo distante que viaja em alta velocidade e está inalcançável apesar de audível; é como se uma nave (ou um foguete?) em pleno funcionamento estivesse sendo projetada nos momentos citados. Os sons obtidos pelo efeito, num Lá maior com sétima, sobrepostos ao do sintetizador ARP dão uma impressão quase cinematográfica de que há

algum objeto voador repentino atravessando o ambiente sonoro. De todo modo, como a balada *pop* que é, “Rocket Man” é conduzida pelo piano e, a partir do refrão, por um tom *folk* do violão acústico de Johnstone¹⁵⁴.

O fonograma de Elton John, contudo, possui uma pequena diferença em relação às composições a ele homônimas, aproximando-se, novamente, da temática de “Life On Mars?”: o mundo da fama está subentendido, colocado nas entrelinhas de um ‘eu lírico’ que pode representar tanto o cantor que o interpreta quanto a personagem astronáutica que está explícita nos versos. O próprio letrista confirma esta interpretação, já que a letra de “Rocket Man” lida com a celebrificação e a reação da pessoa famosa a seus trâmites; é por esta razão que, de modo metafórico, a ‘falta’, a ‘solidão’ e a ‘tristeza’ expressas e sentidas pelo protagonista da poética são as mesmas que podem ser vivenciadas por uma pessoa alçada ao sucesso. Assim, “‘é tudo por causa do Elton. Ninguém além de Elton poderia ter cantado aquele verso de ‘Rocket Man’ sobre estar nas alturas como uma pipa sem ter sido banido do rádio. Era uma canção sobre o uso de drogas’”¹⁵⁵. Esta declaração de Taupin é reveladora de como o pianista lidou com seu sucesso repentino: com o uso excessivo de drogas e entorpecentes (maconha, cocaína e LSD) e bebidas alcoólicas (uíscue e vodka) numa dependência autodestrutiva que se iniciou entre 1971-1972 e durou cerca de duas décadas; em 1991, após internação em clínica de reabilitação, ele ficou sóbrio¹⁵⁶.

O paradoxo da fama como ápice social e ao mesmo tempo solidão se encontra na

¹⁵⁴ A composição teve “abordagem sutil por se utilizar simplesmente de uma guitarra slide [de 12 cordas] para dar uma sensação de decolagem junto com o uso mínimo de sintetizador ARP – uma adição que em 1972 instantaneamente transferia qualquer música para um senso futurístico”. No original, “subtle approach by simply utilising [*sic*] slide guitar for a sense of lift-off along with minimal use of ARP synthesizer – an addition which in 1972 instantly shifted any music into the futuristic”. Cf. KEARNS, Peter. “Honky Château”. In: **Elton John: every album every song** (1969 to 1979). London, LDN, UK: Sonicbond, 2019, p. 46.

¹⁵⁵ Vale lembrar que “high as a kite” (verso traduzido aqui como “alto como uma pipa”) é uma gíria para representar uma situação em que alguém se encontra sob efeito de alucinógenos e entorpecentes em geral. Como tudo em “Rocket Man” é metafórico, optei por manter uma tradução literal na letra, mas é importante destacar: para atender o real sentido do texto seria necessário traduzir a frase como “estar chapado”. Para a citação, no texto original: “‘It’s all because of Elton. Nobody could have sung that line from ‘Rocket Man’ about being as high as a kite without getting banned from the radio. It was a drug song!’”. Cf. BEGO, Mark. “Rocket Man”. In: **Elton John: the bitch is back**. Beverly Hills, CA, USA: Phoenix Books, 2009, p. 97.

¹⁵⁶ “Ele se internou no Parkside Lutheran Hospital em Chicago no dia 29 de julho de 1990, por um período de seis meses, fazendo check-in sob um de seus pseudônimos, George King. As condições estavam longe de ser luxuosas – dois pacientes dividiam um quarto e tinham que lavar suas próprias roupas. Esse novo regime foi um confronto chocante com a realidade. Toda a sua riqueza e fama não poderiam protegê-lo das verdades que ele teve que encarar. Foi uma provação quase insuportável, tanto que ele tentou fugir por duas vezes porque odiava que lhe dissessem o que fazer”. No texto original, “he entered the Parkside Lutheran Hospital in Chicago, on 29 July 1990, for a six-week course, checking in under one of his pseudonyms, George King. The conditions were far from luxurious – patients lived two to a room and had to do their own laundry. The new regime was a shocking confrontation with reality. All his wealth and fame could not shield him from the truths he had to face. It was an almost unbearable ordeal, so much so that he tried to run away twice because he hated being told what to do”. Cf. PARKINSON, Judy. “Skyline Pigeon”. In: **Elton: Made In England**. London, LDN, UK: The Michael O’Mara Books Ltd., 2003, p. 168.

metáfora das alturas: ainda que se trate de um ‘voo atemporal’, recompensador e que leva o sujeito a grandes conquistas, a jornada é solitária e deixa o ‘homem foguete pifando o seu fusível sozinho’. A celebridade (que estava sendo vivida por Elton John) passa a ser percebida por Taupin como uma ameaça a uma vida ‘autêntica’ e um problema para suas relações pessoais e para as do parceiro de composições. É a partir de “Rocket Man” que o tema se torna uma constante na obra do pianista, crescendo até permear álbuns inteiros como o *Goodbye Yellow Brick Road* e o *Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy*. Se “Space Oddity” criou um direcionamento para a obra de David Bowie, o mesmo pode ser dito de “Rocket Man” para a de Elton John¹⁵⁷.

E, como é possível notar na letra, o ‘Eu’ é preponderante. Não apenas por seguir uma personagem, mas também por explorar o si mesmo que precisa se provar ao público, ora se considere tal figura fictícia do astronauta que necessita se mostrar útil à sociedade (como uma espécie de ‘herói’ que expande a conquista do espaço), ora se possa levar em consideração a pessoa do pianista que interpreta a poética e canta os versos sobre aquele ‘homem foguete’. Neste caso, os versos “e eu acho que vá demorar muito, muito tempo / até a aterragem me trazer de volta para revelar / que eu não sou o homem que acham que eu sou em casa” talvez sejam aqueles que mais possam ser relacionados à vida particular do compositor e à sua então recente celebrificação. Desde a faixa “All The Nasties”, que foi publicada no álbum *Madman Across The Water*, de 1971 e anterior ao *Honky Château*, que Bernie Taupin soltava ‘indícios’, dava ‘pistas’ sobre a sexualidade reprimida de seu colega de trabalho¹⁵⁸. Não foi diferente com “Rocket Man” que, por sua vez, tentou ser um vestígio metafórico de que o ‘astro’ Elton John era um produto fabricado para atender ao espetáculo midiático e não o homossexual recém-viciado em cocaína que se afundava no vício como subterfúgio para mascarar seus dilemas internos.

Por fim, acerca da faixa em debate, trata-se de um exemplo de movimento inverso acerca da criação de personas e alter-egos, em relação a outros como Ziggy Stardust ou ao *Captain Fantastic*, do próprio Elton John: apesar de “Rocket Man” ter sido composta tendo

¹⁵⁷ “‘Rocket Man’ chegou ao número seis nos Estados Unidos. ‘Space Oddity’, que de início não tinha feito sucesso na América, foi relançada em 1973 e não se saiu bem de novo, chegando apenas à 15ª posição – muitos julgaram, de maneira equivocada, que Bowie havia roubado a ideia de Elton”. Cf. DOYLE, Tom. “Hercules”. In: **Captain Fantastic**: a espetacular trajetória de Elton John nos anos 1970. São Paulo: Benvirá, 2018, p. 111.

¹⁵⁸ “Uma canção, ‘All the Nasties’, era sobre mim [Elton John]; pensava em voz alta o que aconteceria se eu saísse do armário em público: ‘If it came to pass that they should ask – what would I tell them? Would they criticize behind my back? Maybe I should let them’ (‘Se ocorrer de perguntarem / o que eu devo lhes contar? / Será que me criticarão pelas costas? / Talvez eu deva deixar que o façam’). Absolutamente ninguém reparou sobre o que eu estava cantando”. Cf. JOHN, Elton Hercules. “Quatro”. In: **Eu**, Elton John. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019, p. 83.

elementos da vida do pianista como inspiração, a letra não foi escrita com o intuito de se propor que tal personagem principal se tornasse um alter-ego para seu intérprete, o que acabou acontecendo em virtude do sucesso comercial do fonograma. A partir de 1972, é com bastante frequência que se vê a imprensa, outros/as artistas ou então o próprio cantor relacionar sua trajetória profissional a uma ‘jornada do homem foguete’. E não foi à toa, portanto, que o filme de fantasia biográfica *Rocketman*, de 2019, elaborado com base na vida e na carreira do cantor até a sua reabilitação do vício, recebeu tal título.

Diferente de Ziggy Stardust, que foi pensado estrategicamente como extensão da carreira de seu criador no intuito de sintetizar o estrelato roqueiro ou de Captain Fantastic que foi uma representação cartunesca e épica da trajetória do pianista e de Taupin saindo do anonimato à celebrificação instantânea, o “Rocket Man” como persona de Elton John é uma associação midiática (e em parte de responsabilidade da imprensa) que confunde a ascensão do cantor à celebridade com o sucesso comercial alcançado por aquela faixa. É exemplo crucial da personificação do Eu espetacularizado na década de 1970.

Para o término do capítulo, recorro ao último fonograma analisado, “I’ve Seen The Saucers”, lançado dois anos após “Rocket Man” no álbum *Caribou*, em 28 de junho de 1974. É com certeza, dentre os quatro aqui escolhidos, o menos conhecido, tanto porque não foi lançado como *single* quanto por não ter sido considerado um ‘clássico’ do cantor. De todo modo, o tema espacial continua evidente (desde o título) e sua implícita relação com a fama e a celebridade pode ser explorada de modo semelhante ao que ocorre naquela composição de 1972. Apesar de se tratar de uma *deep cut* (faixa conhecida apenas pelos fãs mais fieis), é possível extrair dela interessantes considerações sobre o debate posto.

Caribou foi o primeiro álbum de estúdio lançado após o sucesso comercial e de crítica de *Goodbye Yellow Brick Road*; aquele disco conseguiu manter as quantidades de vendas (igualmente foi número 01 tanto nos EUA quanto no Reino Unido), mas foi mal recebido por críticos e análises de periódicos especializados da indústria. Elton John e sua banda tentaram justificar tal ‘decepção’ ao argumentarem sobre o curto espaço de tempo disponível para elaborar composições, ensaiá-las e gravá-las¹⁵⁹. A recepção desfavorável fez com que a maioria das faixas daquele fosse simplesmente ignorada. Das dez presentes na prensagem final, somente três obtiveram boa recepção (os dois *singles*, “The Bitch Is

¹⁵⁹ De acordo com o pianista: “tínhamos oito dias para gravar quatorze faixas. Fizemos os vocais de apoio em dois dias e meio. Quase enlouquecemos, pois tínhamos uma grande turnê que passaria pelo Japão, pela Austrália e depois pela Nova Zelândia que não podia ser adiada”. Cf. BUCKLEY, David. “Dois Por Cento do Mundo Pertence a Elton”. In: **Elton John**: a biografia. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2011, p. 155.

Back” e “Don’t Let The Sun Go Down On Me”, além de “Ticking”). Mesmo que trate de tema que estava em voga na época, “I’ve Seen The Saucers” não conseguiu obter destaque positivo. Ainda que abordar discos voadores e pessoas abduzidas fosse um exercício bem aceito em 1974, este fonograma em específico não vingou. Eis sua letra:

Tune in, wouldn't it be something? / Rumours spreading into panic
Sintonize, não seria isso algo? / Rumores se transformando em pânico
I've seen movements in the clearing / Someone sent you something satanic
Eu tenho visto movimentos na clareira / Alguém te enviou algo satânico

I have to leave you, radar's calling / Outside somebody landed
Eu tenho que te deixar, chamada de radar / Lá fora alguém aterrisou
Crazy wavelengths leave you helpless / Oh don't forget me, I'm so stranded
Loucos comprimentos de ondas te deixam sem amparo / Oh não se esqueça de mim, estou tão abandonado

I wouldn't fool you but I've seen the saucers / So many times I'm almost in tune
Eu não te enganaria, mas tenho visto os discos voadores / Por tantas vezes que eu estou quase em sintonia
Watching them flying in formation / Thinking how I could be so immune
Assistindo-os voarem em formação / Imaginando como eu poderia ser tão imune

I've seen them, I've been there with them / I can tell you all you want to know
Eu os tenho visto, eu tenho estado lá com eles / Eu posso dizer tudo o que você quer saber
Something touched me and I was only sleeping / Wouldn't you, wouldn't you like to go?
Algo me tocou e eu estava apenas dormindo / Você não gostaria, você não gostaria de ir?

Stars climbing into their planets / Systems won, controlled from birth
Estrelas invadindo seus planetas / Sistemas venceram, controlados desde o nascimento
Empty living on this highway / Can you see me Mother Earth?
Vida vazia nessa rodovia / Você consegue me ver Mãe Terra?

It's so endless whirling onwards / Wonder what's cooking at home tonight
É tão sem fim esse rodopio para frente / Imagino o que se está cozinhando em casa hoje de noite
Maybe if I promise not to say a word / They can get me back before the morning light
Talvez se eu prometer não dizer uma palavra / Eles consigam me levar de volta antes da luz da manhã

Por mais que não tenha obtido sucesso comercial ou de crítica, a faixa está inserida em um álbum que, em termos de vendas, manteve o padrão alcançado pelo cantor desde 1972 com “Rocket Man” e o disco *Honky Château*. Mas a recepção é que foi afetada. Se desde o *Elton John* de 1970 até o *Goodbye Yellow Brick Road* de 1973 havia equilíbrio entre vendas e aceitação da imprensa especializada e da crítica, foi a partir do *Caribou* que o pianista passou a perder prestígio entre os veículos dedicados à indústria fonográfica. As milhões de cópias vendidas se mantiveram, o produto foi indicado a “álbum do ano” no *Grammy Awards* e o público alçou o pianista à condição de ‘artista mais vendido’ do planeta entre 1974-1976¹⁶⁰. Mas tanto sucesso comercial custou a simpatia de boa parte

¹⁶⁰ É comum que se afirme que Elton John representava de 2 a 4% de toda a indústria fonográfica mundial no recorte citado. O que se sabe ao certo é que suas vendas geraram o maior contrato até então registrado para um artista da música: John Reid, seu empresário, e Mike Maitland, presidente da MCA, “elaboraram

das pessoas que escreviam críticas na imprensa ou na indústria: com David Bowie sendo aclamado pela intelectualidade de *Diamond Dogs*, por exemplo, e suas referências à obra de George Orwell naquele mesmo 1974, ao *Caribou* restou ser visto como ‘vazio’ e sem qualquer consistência¹⁶¹.

Se não há uma recepção muito calorosa sobre a “I’ve Seen The Saucers”, há pelo menos o entendimento de que a faixa se trata de “uma balada sobre uma pessoa abduzida por um OVNI”¹⁶² resultante dos interesses do letrista Bernie Taupin por contos de ficção científica e por textos que se passam (ou pretendem se passar) por experiências ‘reais’ de encontros com seres extraterrestres. Explico: até hoje pouco compreendida, ela é fruto de uma inspiração direta em obras escritas por pessoas que afirmam terem sido conduzidas ao espaço em aeronaves alienígenas que as extractaram a conhecer o espaço. Puro delírio subjetivo potencialmente transformado em poética *pop*. Muito comum entre as décadas de 1940 e 1970, textos e livros que se atinham à questão eram publicados aos montes e o autor da letra era leitor curioso deste tipo de literatura¹⁶³.

Um autor em especial efetuou alguma motivação em Taupin de recuperar o tema no ano de 1974: o ufólogo polonês George Adamski, que viveu entre 1891 e 1965, e que publicou diversas obras sobre seres extraterrestres e abduções suas e de outros, ou seja, foi autor de livros sobre as supostas oportunidades em que foi ‘contatado’ por habitantes de outros planetas, sendo os mais conhecidos *Flying Saucers Have Landed*, em parceria com Desmond Leslie, de 1953; *Inside The Space Ships*, de 1955, e *Flying Saucers Farewell*, de 1961. Os três livros são dedicados às descrições das situações vividas pelo autor nesses seus encontros com alienígenas que ‘falavam em língua inglesa fluente’ e o levaram para conhecer ‘todo o sistema solar’. Muito semelhantes às *hoaxes* comercializadas no século XIX e às *fake news* propagadas nos dias que correm, as histórias espetaculosas contadas

um documento com 55 páginas que garantia a Elton um total de 8 milhões de libras pagos pela MCA por um período de cinco anos a partir de 1976 (quando terminava o contrato com a DJM), mais uma porcentagem sem precedentes de 28 por cento sobre os direitos autorais – quase o dobro do que o artista mais bem pago esperaria conseguir. Era o contrato mais lucrativo que a indústria musical já tinha visto”. Cf. DOYLE, Tom. “Do Fim do Mundo para sua Cidade”. In: **Captain Fantastic**: a espetacular trajetória de Elton John nos anos 1970. São Paulo: Benvirá, 2018, p. 175. A *Billboard* o anunciou como “melhor acordo que alguém já fez”. No texto original, “the best deal anybody ever got”, após rápida entrevista com o presidente da gravadora. Cf. BILLBOARD Newspaper. “Late Signing Flashes”. **Billboard**. Edição de 22 de junho de 1974, p. 66.

¹⁶¹ “A crítica mais brutal contra o álbum viria de ninguém menos que seu produtor: ‘*Caribou* é uma merda’, disparou Gus Dudgeon. ‘O som não presta, as canções não chegam a lugar nenhum, as letras deixam a desejar, os vocais são tímidos, a parte instrumental deu para o gasto, e a produção é, numa palavra, péssima”.

Cf. DOYLE, Tom. “Do Fim do Mundo para sua Cidade”. In: *op. cit.*, 2018, p. 174.

¹⁶² No original, “this is a ballad about a UFO abductee”. Cf. LEWIS & SPIGNESI, Michael & SPIGNESI, Stephen. “Caribou (1974)”. In: **Elton John**: fifty years on. New York, NY, USA: Post Hill, 2019, p. 54.

¹⁶³ Além de “Rocket Man” e “I’ve Seen The Saucers”, outras letras escritas por Bernie Taupin para Elton John apontam o interesse pelo tema de ficção científica e espaço sideral: “Hymn 2000” (1969), “Bad Side Of The Moon” (1970), “Dan Dare (Pilot Of The Future)” (1975) e “Shoot Down The Moon” (1985).

por Adamski incluíam um ‘encontro secreto’ com o Papa Pio XII e reuniões em bares e restaurantes com seres extraterrenos infiltrados que viviam disfarçados na Califórnia.

Também há tentativas, em especial no primeiro dos livros citados, de mapear ‘os encontros registrados’ desde o século XVII (o primeiro teria sido em 1619 na Suíça) até 1952¹⁶⁴ e que, nos anos então mais recentes, envolveriam o próprio autor. No *Inside The Space Ships* – creio que o livro que mais influenciou “I’ve Seen The Saucers” – Adamski afirmou ter tido contato com Orthon, um ‘venusiano’ que teria entrado em diálogo com o autor para avisá-lo que sua falecida esposa havia reencarnado em Vênus; também teriam feito comunicação um ‘marciano’ e um ‘saturniano’. Outra personagem é o ‘Mestre’ (ou o ‘*Master*’¹⁶⁵), o ‘filósofo mais antigo do povo do espaço’, de idade milenar, que alertou o escritor sobre o sistema solar, onde os “povos de todos os planetas exceto a sua Terra estão viajando livremente pelo espaço; alguns apenas em curtas distâncias, enquanto os outros alcançam grandes distâncias que os levam a sistemas além do nosso”¹⁶⁶. Por fim, durante suas afirmações no mínimo duvidosas, o ufólogo defendeu que certas figuras históricas e religiosas como Jesus Cristo atuaram como mensageiros dos seres extraterrestres.

Não que Bernie Taupin acredite nessas divagações ufólogas; ao contrário, o que o letrista fez com “I’ve Seen The Saucers” parece muito mais produtivo e interessante: sua interpretação de relatos como os de Adamski, repletos de elementos de fantasia, efetuou uma metaforização do universo da fama tendo por base essa crença em OVNIS. De modo semelhante a como essas narrativas são contadas, Taupin tratou a celebrificação como um lugar de elaboração fantasiosa que faz as pessoas acreditarem em contos de fadas. Usa-se um ‘eu lírico’ não identificado – mas que poderia muito bem ser o próprio autor –, que é levado por discos voadores; ele prefere assim o ser por se sentir ‘tão abandonado’ desde que se tornou conhecido – tal dramatização do vazio é uma constante na obra de Taupin.

No mundo das ‘alturas célebres’, “há uma vida vazia nessa rodovia” e este torna-se o sentimento que o frustra. Aquela metáfora, portanto, faz uma união de duas leituras distintas: do ‘viver na estrada’ contracultural (próprio do mundo do *rock*) com algumas

¹⁶⁴ ADAMSKI, George & LESLIE, Desmond. “The Flying Saucer Museum”. In: **Flying Saucers Have Landed**. New York, NY, USA: Werner Laurie, 1954, pp. 22-46.

¹⁶⁵ “O marciano eu devo chamar Firkon. O saturniano é Ramu. Meu nome para o venusiano será Orthon”. No original, “The Martian I shall call Firkon. The Saturnian is Ramu. My name for the Venusian will be Orthon”. Cf. ADAMSKI, George & LESLIE, Desmond. “The Flying Saucer Museum”. In: **Flying Saucers Have Landed**. New York, NY, USA: Werner Laurie, 1954, p. 43.

¹⁶⁶ No texto original, “the peoples of all planets except your Earth are travelling space freely; some for short distances only, while others achieve great distances that take them to systems beyond our own”. A grande questão deste ‘contato’ é que ele se assemelha muito à ideia de um ‘ser superior’, com mais de mil anos de idade, que muito se assemelha à lógica das divindades das diversas religiões humanas. Cf. Idem. “The Vimanas”. In: *op. cit.*, p. 88.

doses de espetáculo midiático, que, por sua vez, têm semelhante *modus operandi* no que tange à criação de historietas sem sentido e do calibre das de ufólogos como Adamski – ou seja, efetuam a hipervalorização daquilo que é artificial e enganoso.

A leitura estratégica de Taupin alia aqueles elementos iniciados em “Rocket Man” (falta, solidão, tristeza) com a ilusão criada com a celebridade – neste verso, “imaginando como eu poderia ser tão imune”, o letrista reconhece como chegou a acreditar em algum momento que a fama traria apenas bons frutos financeiros e sociais. Contudo, a partir do *Goodbye Yellow Brick Road* de um ano antes, todas as suas poéticas que versaram sobre o tema tinham a mesma orientação: a celebrificação midiática não passa de um delírio e da falsa convicção de que renderá apenas virtudes e benefícios. Deste modo de vida, diz ele, há apenas “loucos cumprimentos de ondas que te deixam sem amparo”! O termo que é utilizado nesse verso, *wavelengths* (cumprimentos de ondas)¹⁶⁷, é um conceito retirado da Física e parece sugerir os altos e baixos, como um cálculo de onda, que o ser famoso há de enfrentar em sua trajetória – algo que Taupin alega na própria letra por ter ‘visto e aprendido’ com a experiência (“eu os tenho visto, eu tenho estado lá com eles / eu posso dizer tudo o que você quer saber”). A celebridade, neste olhar, é tão realista quanto o tal ‘Mestre’ de Adamski: pode até gerar prestígio a quem se notabiliza por atrair as atenções em função de alguma fantasia, mas não passa disso – um faz-de-conta.

Além da curiosidade de Taupin com as obras de Adamski, em 1974 a literatura que se dedica a possíveis seres alienígenas e contatos com humanos estava em alta. Livros do calibre de *The UFO Experience: a scientific enquiry*, publicado por Josef Allen Hynek em 1972; *Harmonic 695: the UFO and anti-gravity*, lançado por Bruce Cathie em 1971 ou o *Chariots Of The Gods?*, tradução inglesa de 1971 para o original em alemão escrito por Erich Von Däniken e publicado em 1968 sob o título *Erinnerungen An Die Zukunft*. Tais obras, algumas com aceitação acadêmica (no caso de Hynek), tiveram ampla circulação

¹⁶⁷ *Comprimento de onda*: “distância entre os pontos correspondentes de duas ondas consecutivas. ‘Pontos correspondentes’ refere-se a dois pontos ou partículas na mesma fase – ou seja, pontos que completaram frações idênticas de seu movimento periódico. Normalmente, em ondas transversais (ondas com pontos que oscilam em ângulos retos com a direção de seu avanço), o comprimento de onda é medido de cume a cume ou de tina a tina; nas ondas longitudinais (ondas com pontos vibrando na mesma direção à medida que vão avançando), a medição é feita de compressão a compressão ou de rarefação a rarefação”. No texto original, “a distance between corresponding points of two consecutive waves. ‘Corresponding points’ refers to two points or particles in the same phase – i.e., points that have completed identical fractions of their periodic motion. Usually, in transverse waves (waves with points oscillating at right angles to the direction of their advance), wavelength is measured from crest to crest or from trough to trough; in longitudinal waves (waves with points vibrating in the same direction as their advance), it is measured from compression to compression or from rarefaction to rarefaction”. Cf. BRITANNICA, The Editors Of Encyclopedia. “Wavelength”. **Encyclopaedia Britannica**. Publicação de 27 de janeiro de 2011. Na letra, os “loucos cumprimentos de onda” sugerem a desorientação causada pela ‘abdução’ e, metaforicamente, pela rápida ascensão à fama.

durante os anos 1970 e contribuíram para estimular o imaginário do espaço que alimentou produções culturais como a composição aqui estudada e faixas mais famosas que deram visibilidade ao tema no mundo do *pop/rock*. O letrista de Elton John acompanhava tais publicações durante aquela década, mas seu interesse pelo assunto foi decaindo à medida que o próprio tema foi perdendo força popular com o passar dos anos.

Em termos musicais, “I’ve Seen The Saucers” acompanha “Life On Mars?” e é uma balada panorâmica típica de meados da década de 1970, iniciada por uma introdução dramática em piano e bateria que aparenta querer simular o som de um lançamento ou de uma aterrissagem em elemento surpresa: a audiência é levada a crer que “o início da faixa deve ser supostamente interpretado como o som de uma espaçonave decolando ou então pousando”¹⁶⁸, isto em função das variações de acordes em Sol e Dó sustentados (G# e C#), Sol (G) e Ré menor meio-diminuto [Dm (b5)] ouvidas na *intro* da composição, repetida após o refrão na ponte para a quinta estrofe e reutilizada como a coda da peça musical, funcionando como progressão de acordes (*riff*) que potencializa as variações da faixa. A melodia parece mesmo querer representar a metáfora poética que Taupin utiliza a partir de discos voadores e abduções.

Elton John, inclusive, parece ter tentado transmitir mais seriedade à melodia do que a letra gostaria de sugerir. Há um esforço no sentido de transformar a questão em algo de relevância social – isto ajuda a entender como a faixa se trata de uma metáfora da fama. O lado famoso da dupla (o pianista compositor da melodia) demonstra maior empolgação e empenho na tentativa de prestar uma homenagem sincera à questão demandada do que a própria poética do colega menos famoso parece cobrar. O timbre vocal também se destaca pela dramaticidade – durante o refrão e mais especificamente no verso “algo me tocou e eu estava apenas dormindo”, a entonação da voz do cantor rompe com o barítono usado por todo o resto do fonograma e se encorpa em um agudo, ainda que moderado, que passa certa ideia de agonia ou desespero a quem ouve. Os *backing vocals*, feitos por Dee Murray, Nigel Olsson e Davey Johnstone, emulam o estilo de voz de fundo utilizado no *surf rock* e mais especificamente pelo grupo The Beach Boys¹⁶⁹.

O uso de instrumentos percussivos, tocados por Ray Cooper, também ajuda a dar uma áurea de suspense: congas, vibrafone, pandeiro e principalmente o gongo atribuem

¹⁶⁸ No original, “the beginning of the track to what we are supposed to interpret as the sound of a spacecraft taking off or landing”. Cf. LEWIS & SPIGNESI, Michael & SPIGNESI, Stephen. “Caribou (1974)”. In: **Elton John**: fifty years on. New York, NY, USA: Post Hill, 2019, p. 54.

¹⁶⁹ Uma referência que não é gratuita, já que alguns dos integrantes do The Beach Boys à época fizeram as vozes de fundo (*back vocals*) da nona faixa do *Caribou*, “Don’t Let The Sun Go Down On Me”, sendo eles Carl Wilson, Bruce Johnson e Billy Hinsche.

mais intensidade à melodia, pois fazem de tudo para “soar como uma nave extraterrestre pousando na Terra”¹⁷⁰ – se é que é possível emular tal som. O gongo, utilizado com maior ênfase no encerramento da faixa, passa a impressão de que alguma aeronave está partindo, pois o som se esvai aos poucos e gradativamente se perde até que se torna inaudível. Da maneira que ocorre dá a entender que há um disco voador indo embora enquanto sua materialização se perde no horizonte. Os instrumentos em questão sugerem, assim, ora o pouso, ora a partida e é por tal razão que o *riff* citado na página anterior é tocado tanto no início quanto no encerramento de “I’ve Seen The Saucers” – é como se o ‘eu lírico’ fosse surpreendido pelo objeto não identificado chegando durante a introdução da faixa e não tivesse como evitar ser levado ao seu final.

Após as análises dos quatro fonogramas selecionados é chegada a hora de finalizar este capítulo reiterando seus objetivos: compreender como os anos 1970 foram vistos na lógica neoliberal da hipervalorização do ‘Eu’ e como, em tal razão, foram estigmatizados. Percebeu-se aqui como ao se atribuiu ao *glam/glitter rock* certo lugar de protagonismo no processo de ‘crise’ de consciência social e política no âmbito do *pop/rock* em relação ao que foi proposto pelo movimento contracultural anterior e seu caráter questionador das práticas culturais estabelecidas junto a tendências roqueiras outras como o *classic rock* e o *rock* psicodélico da década de 1960. Ao se observar como o *glam* não está restrito aos subjetivismos de gênero ou da sexualidade – não que houvesse algo ‘errado’ se estivesse –, procurou-se atentar para questões artísticas mais profundas tais como os seus vínculos com os Teatros do Absurdo e do Ridículo e as propostas indumentárias que rondavam o estilo e seu diálogo direto com demais artes que não a música popular de língua inglesa.

Avaliaram-se ainda as tendências mercadológicas reinantes na década de 1970 e sua intimidade com o processo neoliberal em curso no período; além disso, explicou-se como se criou uma memória sobre *glam rockers*, em geral, que os associa à ‘inércia’ e à ‘apatia’ da primeira metade da referida década em oposição à postura reativa e combativa do *punk rock* da segunda metade daquele decênio. Isto teria, em tese, contribuído para a sensação de que o *glam* referendou a suposta ausência de comprometimento político dos anos setenta, falta esta que criou para estes anos a alcunha de “Década do Eu”. Com uma expansão das estratégias de hipereposição do si mesmo na segunda metamorfose da fama (vistas, por exemplo, nas aparições de Elton John e David Bowie na revista *Time*), restou

¹⁷⁰ No texto original, “Ray’s congas and gong, which sounds like an extraterrestrial spaceship alighting on Earth”. Cf. ROSENTHAL, Elizabeth J. “Teenage Idol (1973-1975)”. In: **His Song**: the musical journey of Elton John. New York, NY, USA: Billboard Books, 2004, p. 84.

ao período em questão ser lembrado como ‘tedioso’ ou ‘egocêntrico’.

No próximo capítulo os anos 1970 serão vistos por outro prisma. É muito comum que estes sejam vistos como uma ‘extensão da década de 1960’ – como já mencionado a respeito, por exemplo, de o *glam/glitter* ter sido um prolongamento da contracultura com novas roupagens e outras vias de manifestação artística. É igualmente a partir do próximo capítulo que os dois álbuns de estúdio foco da Tese passam a ser explorados de um modo efetivo no intuito de compreender a partir de ambos as questões discutidas até aqui e as que serão propostas adiante.

CAPÍTULO III:

Contestação e Crítica Social no Glam/Glitter Rock: sobre (des)continuidades contraculturais da década de 1960 durante os anos 1970

“O tempo é uma percepção subjetiva, e é instrutivo que um literal encerramento da década de 1960 não tenha sido percebido na época. De fato (...), os anos sessenta em si terminaram em algum intervalo entre o concerto dos Rolling Stones de 1969 em Altamont e a alforria de Saigon pela Frente Nacional de Libertação em 1975. De fato, o colapso da revolução de esperança e da perspectiva nos anos 1960 não foi sentido completamente até o final dos anos setenta. (...) Os movimentos dos anos 1960 – pelos direitos civis, por justiça social, pelo fim da Guerra [do Vietnã] e por desafiar a central alienação do capitalismo em si no trabalho, na família e nas relações sociais – têm se mantido vivos através dessa década apenas de uma forma enfraquecida”.

*Mark Powelson*¹

A epígrafe que ora se apresenta foi retirada de um breve texto enviado ao *Berkeley Barb*, jornal *underground* da cidade de Berkeley, na Califórnia, por Mark Powelson para a edição da semana de 13 a 26 de dezembro de 1979. O trecho destacado dá testemunho aos argumentos utilizados por este capítulo: os anos 1970 mantiveram a continuidade de reivindicações e lutas contraculturais, sob outros prismas e ressignificada aos moldes de suposta apatia política e social apresentada e já debatida pelo capítulo anterior.

¹No original, “time is a subjective notion, and it is instructive to recall that the literal end of the decade of the Sixties was hardly perceived at all at the time. In fact (...), the Sixties themselves ended anywhere from the Rolling Stone’s Altamont concert of 1969 to the liberation of Saigon by the National Liberation Front in 1975. In fact, the collapse of the Sixties revolution of hope and expectations has not been fully felt until the end of the Seventies. (...) The movements of the Sixties – for civil rights, for social justice, for ending the War, and for challenging the central alienation of capitalism itself in work, family, and social relationships – have lived through this decade in emaciated form only”. Cf. POWELSON, Mark. “Random Notes On A Tedious Ten Years”. **Berkeley Barb**. Edição de 13-26 de dezembro de 1979, p. 01.

Nas páginas que seguem, o que também se estende ao capítulo seguinte, efetua-se uma compreensão de como o “glam rock é uma parte culturalmente significativa daquela transição, parte da história de como os ‘anos 1960’ se tornaram os ‘anos 1970’”². A defesa é a de que em tal transição exerceu-se uma ininterrupta histórica: a contracultura foi, em diversos aspectos, ressignificada durante a década de setenta e, por mais que tenha obtido uma roupagem completamente diferente, manteve seu caráter catalisador e questionador à medida que continuava a pôr em xeque a racionalidade e os costumes conservadores.

O *glam/glitter rock* é central para se perceber aquela continuação haja vista ter sido gestado durante a passagem de décadas aqui referida e mantido o espírito contracultural ainda que não se rebelasse contra o crescimento vertiginoso da indústria fonográfica que gerou a citada segunda metamorfose da fama no século XX. Eis o paradoxo *glam/glitter*: a postura crítica e objeta às práticas culturais do *mainstream* permaneceu firme ainda que o próprio *mainstream* como estrutura não tenha sido renegado por representantes daquele estilo: se a contracultura em si não conseguiu derrubar o sistema capitalista como queria, nos anos 1970 o esforço para atingir tal objetivo foi ainda menor e menos eficaz.

Se o *rock* psicodélico foi a principal trilha sonora da contracultura, o *glam/glitter* foi a música que representou a transição dos anos 1960 para a década seguinte, vendo-se no limiar entre representar descontentamento e rebeldia e se projetar através da mídia ao atender à demanda da juventude por mais diversão e satisfação individual em detrimento de atitudes coletivistas em prol de algo. Não que o ativismo tenha entrado em colapso ou sido reduzido, mas a sensação de que o interesse da maior parcela juvenil popular estava voltado às questões subjetivas e egóicas foi o que passou a prevalecer. As crises sociais daquele período impeliam jovens ao desejo por tudo que parecesse pilhérico, levando uma massa de pessoas a optar pela redução da consciência e pela distração com várias opções à disposição. No *pop/rock* mais especificamente, as tendências daquele momento iam em direção a uma atmosfera de suposta apatia generalizada.

Contudo, o que mudou em si foi o foco das reivindicações e as maneiras como elas estavam dispostas no jogo social. Uma rápida observação dos dois preceitos básicos do conceito de contracultura pode ajudar a melhor entender o que se quer afirmar aqui, pois tal observância ajuda a diferenciar o que se viveu na década de 1960 e o que se herdou na seguinte de preceitos e práticas daquele conjunto de movimentos. Assim, por um lado,

² No texto original, “glam rock is a culturally significant part of that transition, part of the story of how ‘The Sixties’ became ‘The Seventies’”. Cf. AUSLANDER, Philip. “Introduction”. In: **Performing Glam Rock**. Ann Arbor, MI, USA: The University Of Michigan Press, 2006, p. 06.

o termo contracultura pode se referir ao conjunto de movimentos de rebelião da juventude (...) que marcaram os anos 60: o movimento *hippie*, a música *rock*, uma certa movimentação nas universidades, viagens de mochila, drogas, orientalismo e assim por diante. E tudo isso levado à frente com um forte espírito de contestação, de insatisfação, de experiência, de busca de uma outra realidade, de um outro modo de vida. Trata-se, então, de um fenômeno datado e situado historicamente e que, embora muito próximo de nós, já faz parte do passado. Hoje, mesmo quando nos vemos diante de um ou outro destes elementos, eles já não têm o mesmo sentido de antes ou pelo menos não com aquela força³.

Caso se considere a contracultura apenas como esse conjunto de movimentos de juventude localizado na década de 1960 pareceria incongruente a afirmação de que vem a ser possível pensar numa continuidade das manifestações históricas de combate ao que está estabelecido como ‘cultura oficial’ (através das instituições ocidentais – patriarcado, Estado, religião, capitalismo, etc.) durante os anos 1970, já que este entendimento indica a contracultura como fenômeno histórico localizável e identificado apenas nos e com os anos sessenta do século XX. Se a ‘sugestão’ de Powelson estiver correta – e acredito que está –, faz sentido que seja estendida a prerrogativa contracultural até ao menos o final da Guerra do Vietnã (1975), o que englobaria as manifestações artísticas que se propuseram combativas a qualquer aspecto do *establishment*, o que incluiria o *glam/glitter rock* neste ensejo, tornando lógico o argumento aqui posto. É preciso, contudo, observar a segunda noção básica de contracultura para deixá-lo mais crível:

o mesmo termo pode também se referir a alguma coisa mais geral, mais abstrata, um certo espírito, um certo modo de contestação, de enfrentamento diante da ordem vigente, de caráter profundamente radical e bastante estranho às formas mais tradicionais de oposição a esta mesma ordem dominante. Um tipo de crítica anárquica – esta parece ser a palavra-chave – que, de certa maneira, ‘rompe com as regras do jogo’ em termos de modo de se fazer oposição a determinada situação. (...). Uma contracultura, entendida assim, reaparece de tempos em tempos, em diferentes épocas e situações, e costuma ter um papel fortemente revigorador da crítica social⁴.

Partindo desse prisma, ainda que se fale em aparição de elementos contraculturais apenas de ‘tempos em tempos’ e não se mencione nada acerca do período imediatamente posterior aos anos 1960, creio ser legítimo atribuir à década de 1970, em seus primeiros anos especialmente, a continuidade apresentada. O fato, por si só, de o *glam/glitter* ter sido o primeiro estilo de *rock* “completamente desenvolvido pós-contracultura”⁵ – por ter no

³ PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. “A Ascensão de um Poder Jovem”. In: **O Que é Contracultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992, p. 20.

⁴ Ibidem, pp. 20-22.

⁵ No original, “first fully developed post-countercultural genre of rock music”. Philip Auslander acredita que o *glam/glitter* seja um “gênero musical” derivado do *rock*. Apesar de, ao visto, não existirem elementos

rompimento com os padrões estabelecidos de sexualidade e gênero uma de suas principais características – indica a herança do elemento contestador que configuraria a associação àquela prerrogativa contracultural.

Se, por definição, a visão de mundo aqui em pauta deseja se lançar à construção de uma vida coletiva alternativa ao ideário burguês capitalista, definindo-se pela “*alteridade* em relação ao padrão estabelecido, ao mesmo tempo em que se move pelo [claro] desejo de configurar-se como uma fenomenologia exemplar e generalizável da experimentação no mundo”⁶, o intuito de romper com a masculinidade e a feminilidade instituídas e uma sumária proposta de ridicularização do patriarcado e das regras rígidas de comportamento já configurariam a herança aqui defendida. Portanto, o *glam/glitter* não foi antagônico ao ideário contracultural; tal estilo musical em questão, através de seus/suas representantes, apenas redirecionou o caráter de reivindicação, dedicando-o a uma demanda específica.

A mudança de foco parecia necessária no início dos anos 1970 por algumas razões: a) a então recente alteração das legislações que coíbiam práticas homoeróticas e relações homoafetivas em público afetou e impactou diretamente na possibilidade do surgimento de estilos musicais como o *glam/glitter* e ‘desviou’ as atenções de parte dos grupos que reivindicavam direitos sociais para a luta contra a desigualdade de gênero e as injustiças históricas perpetuadas contra as populações LGBTQIAP+ no mundo ocidental. A partir da primeira revogação de um ‘Lei de Sodomia’ nos EUA, ocorrida em 1962 no estado de Illinois, e da descriminalização da homossexualidade na Inglaterra e no País de Gales na publicação do *Sexual Offences Act* de 1967⁷ ocorreram as primeiras oportunidades legais de manifestação pública ou artística que viessem a abordar a questão ‘livremente’.

E foi apenas a partir daí que o *glam/glitter rock* pôde ser desenvolvido. Tal estilo não teria sido possível e é provável que não viesse a existir historicamente se tais leis não tivessem passado por alterações – a de Illinois que foi revogada e aquela promulgada na Inglaterra e no País de Gales. O fato de nenhum outro estado dos EUA ter seguido essas modificações legislativas até 1971⁸ diz muito sobre a maior aceitação do *glam/glitter* no

musicais no estilo que possibilitem tal afirmação ser feita, o autor a repete por toda sua obra. De qualquer modo, foi a partir das pós-graduações mencionadas que Auslander passou a se interessar pelos estudos de *performance* e por aquele estilo como arte musical performática. Cf. AUSLANDER, Philip. “Introduction”. In: **Performing Glam Rock**. Ann Arbor, MI, USA: The University Of Michigan Press, 2006, p. 06.

⁶ MEDEIROS, Paulo Tarso Cabral de. “A Contracultura em Canções de Caetano Veloso e Gilberto Gil”. In: **Mutações do Sensível: rock, rebeldia e MPB pós-68**. João Pessoa: Manufatura, 2004, p. 33.

⁷ ELIZABETH II. **Sexual Offences Act 1967**: chapter 60, July 27th 1967. London, LDN, UK: Paul Freeman, 1967, pp. 01-06.

⁸ A legalização das práticas homoafetivas nos EUA passou por longo processo de cascata jurisprudencial até que tais práticas fossem permitidas por todo o país. Iniciando em Illinois, em 1962, esse reconhecimento foi alcançado pelos seguintes estados na década de 1970: Connecticut (1971), Colorado e Oregon (1972),

Reino Unido do que entre o público estadunidense. Portanto, foram poucos os artistas que aderiram à estética do estilo (Elton John, David Bowie, Queen e Rod Stewart, sobretudo) e conseguiram se sobressair no mercado fonográfico daquele país norte-americano.

b) A preocupação crescente com o sujeito e a emancipação individual. Como já visto no capítulo anterior, os anos 1970 foram apelidados de a ‘Década do Eu’ por terem incentivado, por um lado, uma cultura narcísica impulsionada pelo neoliberalismo que se mostrava emergente já naquele momento e, por outro, a necessidade de inserção de jovens no mercado de trabalho de modo mais compulsório ante as demandas econômicas geradas pelas instabilidades da época, em especial a por vezes citada Crise do Petróleo de 1973.

Se na década de 1960 havia mais propósitos coletivos e sociais, durante o decênio seguinte a juventude se encontrava em uma busca maior pela realização financeira, o que em tese acarretou num afastamento dessa faixa etária das questões de interesse público e da insatisfação com a política de modo mais participativo. Foi durante os anos setenta que as preocupações com as causas relevantes se tornaram, quando não individuais, voltadas a grupos ou assuntos específicos da sociedade – meio ambiente, mulheres, gays, lésbicas, bissexuais, negros, etc. Essa leitura, na esteira do pensamento de Tom Wolfe (o criador do termo ‘Década do Eu’⁹), Christopher Lasch e Lester Thurow, enfatiza uma interpretação

Delaware e Havaí (1973), Massachusetts e Ohio (1974), New Hampshire, Novo México e Dakota do Norte (1975), Califórnia, Maine, Washington e West Virgínia (1976), Indiana, Iowa, Dakota do Sul, Wyoming e Vermont (1977), Nebraska (1978) e Nova Jersey (1979). Quinze (15) estados o fizeram entre 1980 e 2002. Em 2003 ainda havia quatorze (14) deles que não tinham legalizado devidamente a questão e só o fizeram porque foram forçados pelo veredito *Lawrence vs. Texas*, emitido pela Suprema Corte federal. O estado do Missouri só acatou a decisão de modo definitivo em 2006. Cf. ITABORAHY, Lucas Paoli & ZHU, Jingshu. “LGB Legislation Global Overview”. In: **State-Sponsored Homophobia**. Geneva, RO, SWI: ILGA, 2014, pp. 16-17; MENDOS, Lucas Ramón *et al.* “Criminalisation”. In: **State-Sponsored Homophobia**. Geneva, RO, SWI: ILGA, 2020, p. 100.

⁹ Tom Wolfe cunhou o termo “Década do Eu” em um ensaio intitulado “The Me Decade And The Third Great Awakening”, publicado na edição de 23 de agosto de 1976 da *New York Magazine*. Assim ele definiu o conceito: “nós estamos neste momento – na Década do Eu – vendo a ascensão (e ainda não a crista, de nenhuma maneira) da terceira grande onda religiosa da história estadunidense, que os historiadores muito provavelmente chamarão de Terceiro Grande Despertar. Como os outros, começou em uma enxurrada de *ecstasy*, efetuada através de LSD e de outros psicodélicos, de orgia, dança (o New Sufi e o Hare Krishna), meditação e frenesi psíquico (o grupo Marathon Encounter). Esta terceira onda foi construída a partir de fontes mais diversas e exóticas do que as duas primeiras [de acordo com Wolfe, a primeira da década de 1740 e a segunda de 1825 a 1850], feita por movimentos terapêuticos bem como por movimentos que são abertamente religiosos, de hippies e estudantes de ‘parapsicologia’ e de Disquinhos Voadores bem como de cristãos carismáticos. Mas, além disso, o que dirão os historiadores sobre o assunto?”. No texto original, “we are now – in the Me Decade – seeing the upward roll (and not yet the crest, by any means) of the third great religious wave in American history, one that historians will very likely term the Third Great Awakening. Like the others it has just begun in a flood of *ecstasy*, achieved through LSD and other psychedelics, orgy, dancing (the New Sufi and the Hare Krishna), meditation, and psychic frenzy (the marathon encounter). This third wave has built up from more diverse and exotic sources than the first two, from therapeutic movements as well as overtly religious movements, from hippies and students of the ‘psi phenomena’ and Flying Saucerites as well as charismatic Christians. But other than that, what will historians say about it?”. Cf. WOLFE, Tom. “The Me Decade And The Third Great Awakening”. In: **Mauve Gloves & Madmen, Clutter & Vine**. New York, NY, USA: Farrar, Strauss And Giroux, 1976, p. 163.

mais imediatista dos acontecimentos da década de 1970, ainda que não deixe de estar de acordo com a devida historicidade do período.

c) Instaurou-se um novo conflito geracional durante os anos 1970. Se durante as décadas de 1950 e 1960 as contendas e rugas entre gerações ocorriam majoritariamente ao colocar em lados opostos figuras paternas e/ou maternas que divergiam de suas proles, durante a ‘Década do Eu’ instaurou-se uma dissidência entre os *baby-boomers* nascidos no final dos anos 1940 e no início do decênio seguinte, que durante os anos setenta tinham chegado à casa dos vinte ou trinta anos (ou seja, eram jovens adultos), e uma juventude adolescente nascida durante a segunda metade da década de 1950 e a primeira metade da posterior.

Nesse ínterim, as dissidências não eram mais em torno de questões familiares tão somente como costumava a ocorrer: criou-se uma oposição geracional nítida entre fãs de *pop/rock*, o que estabeleceu antagonismos entre quem apreciava a virtuosidade e a seriedade musical e temática do *rock* psicodélico – geralmente quem viveu os anos mais intensos da contracultura na segunda metade dos anos sessenta – e aqueles/as que estiveram mais propensos/as à acessibilidade (leia-se, maior comercialidade) e ao entretenimento menos engajado do *glam/glitter*. Fãs adultos/as – e, portanto, com maior ‘seriedade’ – estavam sendo conduzidos/as, pela exigência social da idade, a abdicar dos sonhos de revolução e destes lembrar com nostalgia. Por sua vez, fãs adolescentes eram pouco convencidos/as pelo discurso contracultural, a não ser que a metamorfose proposta ocorresse no âmbito do si mesmo. Assim a dualidade era posta:

De várias maneiras, o rock psicodélico e o glam rock eram pólos opostos. Ao passo que o rock psicodélico enfatizava a virtuosidade musical e a seriedade, o glam rock enfatizava acessibilidade e diversão. Se o rock psicodélico tinha dúvidas quanto ao espetáculo e à teatralidade, o glam rock celebrava esses aspectos da performance. Enquanto o rock psicodélico, como forma contracultural, sempre teve uma relação incômoda com o mercado por meio do qual era veiculado, o glam abraçou o conceito de hit single. Se o rock psicodélico tratou seu público como um coletivo cujas ações poderiam realmente transformar a política global, o glam rock tratou seu público como indivíduos com o poder de transformar apenas a si mesmos. Todas essas diferenças, e muitas outras, são promulgadas nos respectivos estilos de performance associados com o rock psicodélico e o glam rock¹⁰.

¹⁰ No original, “in many ways, psychedelic rock and glam rock are polar opposites. Whereas psychedelic rock emphasized musical virtuosity and seriousness, glam rock emphasized accessibility and fun. If psychedelic rock was suspicious of spectacle and theatricality, glam rock celebrated those aspects of performance. Whereas psychedelic rock, as a countercultural form, always had an uneasy relationship to the market through which it was disseminated, glam embraced the concept of the hit single. If psychedelic rock addressed its audience as a collective whose actions could ultimately transform global politics, glam rock addressed its audience as individuals with the power to transform only themselves. All of these differences, and many others, are enacted in the respective styles of performance associated with psychedelic rock and

Tal oposição, contudo, encontra ao menos duas limitações históricas: a primeira é pautada pela própria vida prática e social dos/as artistas envolvidos/as, pois alguns dos/as que tiveram relação direta com o *glam/glitter*, antes de tê-la, participaram ativamente da contracultura na década de 1960. São os casos, por exemplo, das bandas T. Rex e Slade e dos dois cantores-compositores foco da Tese. A segunda tem a ver com a pluralidade de posicionamentos críticos encontrados nas produções *glam*, ainda que seu foco estivesse, de fato, voltado a transformações subjetivas e individuais e não a uma luta revolucionária coletiva. A primeira limitação é avaliada no próximo capítulo; quanto à segunda, é com os fonogramas dos fonogramas dos álbuns de David Bowie e Elton John que se demonstra sua validade.

d) A influência de Andy Warhol e de sua *Factory* para a gênese do *glam/glitter*. Uma das características da psicodelia e de suas exuberâncias criativas desprendidas das amarras da moral e dos obstáculos da razão, como já comentado, é o uso intenso de cores. Isto pode ser visto em diversas capas de álbuns de *pop/rock*¹¹ de modo flagrante. Tal uso é justificável pela própria característica da experiência mental psicodélica, qual seja, uma captação consciente de aspectos ainda pouco explorados dos estímulos sensoriais – e na maior parte das vezes ampliados por alucinógenos. As capas dos álbuns, portanto, foram reações artísticas do chamado *rock* psicodélico à tendência contracultural que circundou os anos 1960. Representaram o êxtase da sensação libertária artístico-visual que se pode extrair daqueles estímulos transmitido em imagens.

Essa intensidade de cores e de frases-slogans coloridos não ficou restrita apenas ao ambiente *pop/rock*, pois alcançou marchas pacifistas contra a Guerra do Vietnã e pela garantia de direitos constitucionais e civis nos EUA, compôs a indumentária *hippie*, fez parte de murais e do cotidiano em universidades e/ou centros de ensino, algo que ficou às vistas com maior repercussão durante os chamados ‘Protestos de 1968’ (o que na França recebeu o nome ‘movimento de Maio de 1968’). O exagero de cores também encontrou ressonância na peça musical *Hair*, escrita por James Rado e Gerome Ragni, apresentada *off-Broadway* – ou seja, fora do principal circuito teatral de Nova York – a partir do mês

glam rock”. Cf. AUSLANDER, Philip. “Introduction”. In: **Performing Glam Rock**. Ann Arbor, MI, USA: The University Of Michigan Press, 2006, 06-07.

¹¹ Principais exemplos: a) em 1966: *The Psychedelic Sounds Of The 13th Floor Elevators* da banda 13th Floor Elevators e *Face To Face* do The Kinks; b) em 1967: *Disraeli Gears* do Cream, *Axis: Bold As Love* do The Jimi Hendrix Experience, *Electric Music For The Mind And Body* da banda Country Joe And The Fish e *Forever Changes* do Love; c) em 1968: *In-A-Gadda-Da-Vida* do Iron Butterfly, *Odessey And Oracle* do The Zombies e *Ogden’s Nut Gone Flake* do The Small Faces; d) em 1969: *Bayou Country* do Creedence Clearwater Revival; e) em 1970: *Bitches Brew* de Miles Davis, *Abraxas* do Santana e o *Led Zeppelin III* da banda homônima.

de outubro de 1967 no *The Public Theater*, onde permaneceu por 45 dias. Símbolo teatral da contracultura, a peça explorou a variedade de tonalidades de vestuário como o modo sub-reptício de resistência à seriedade cinzenta da razão e das formalidades sociais. O que o *glam/glitter rock* fez, a partir daí e da preponderância pelo luxo indumentário herdada dos *mods*, foi alastrar o descomedimento e associá-lo à ruptura dos padrões de gênero, o que ocorreu na esteira dos protestos por direitos sexuais e LGBTQIA+ iniciados a partir da Rebelião de Stonewall, também em Nova York, no ano de 1969.

Característica importante que, de certo modo, atingiu o mundo cinematográfico: “é impossível esquecer, por exemplo, o cinema de Andy Warhol, artista que se converteu em um dos gurus do movimento hippie, destacando-se o seu [longa-metragem] *Chelsea Girls* – filme fundamental para o *hippismo*”¹². Tal película, além de ter sido concebida na *Factory*, o estúdio multi-artístico de Warhol, contou com a participação de Nico, atriz e cantora alemã radicada nos EUA. Esta artista foi peça chave na cena *rock* nova-iorquina, junto ao grupo The Velvet Underground, e a conexão entre ambos ocorreu por intermédio daquele pintor e cineasta em sua fábrica de artes audiovisuais, o que resultou no icônico álbum de estúdio *The Velvet Underground And Nico*, de 1967 – que pretendia se mostrar como uma espécie de contraponto transgressor e subalterno, ainda que crítico e político, do *flower power* e da liberdade sexual propostos pela contracultura.

E é por esse motivo que o *glam/glitter rock* emergiu como uma extensão menos sombria e mais coloridamente vivaz do *insight* estético e artístico do Velvet Underground. Isto porque há nesta banda a reunião dos elementos teatral, crítico da cultura estabelecida

¹² PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. “História de um Sonho”. In: **O Que é Contracultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992, pp. 76-77. *Chelsea Girls*, de 1966, é um filme experimental dirigido por Andy Warhol e Paul Morrissey, gravado no famoso Chelsea Hotel, localizado no bairro homônimo de Manhattan, e em diversas localidades de Nova York. Tal película possui, na edição final, mais de três horas e meia de duração (as filmagens totais duraram cerca de sete horas). O filme se notabilizou por ter duas cenas exibidas de modo paralelo, uma colorida e outra em preto-e-branco, e trilha sonora distinta para cada cena. Conta com a atriz e cantora Nico, interpretando ela mesma, entre o elenco. O longa, por si só, é “um panorama de cenas composto por cinco capítulos. O foco das atenções – embora não seja o único cenário – foi o Chelsea Hotel, visitado principalmente por artistas, escritores e músicos. Roland Tavel escreveu o roteiro do capítulo ‘Hanoi Hanna (Rainha da China)’; os demais capítulos foram improvisados pelas ‘superestrelas’ da Factory, com humor e franqueza marcantes. Jonas Mekas descreve o efeito nos seguintes termos: você assiste a um filme de Warhol sem estar com pressa. Desde o primeiro momento se evita que o espectador tenha pressa. A câmera quase não se move do local. Mantém-se focada no assunto/sujeito como se não existisse nada mais bonito e importante que este assunto/sujeito”. No original, “a panorama of scenes consisting of five chapters. The focus of attention – though not the only scene – was the Chelsea Hotel, mainly visited by artists, writers and musicians. Roland Tavel wrote the script for the chapter ‘Hanoi Hanna (Queen Of China)’; the other chapters were improvised by the ‘superstars’ of the Factory, with marked humour and directness. Jonas Mekas describes the effect in the following terms: you watch a Warhol film without being hurried. From the very beginning it prevents the viewer from being in a hurry. The camera hardly moves from the spot. It remains focused on the subject as if there were nothing more beautiful and important than this subject”. Cf. HONNEF, Klaus. “From Underground Film Maker To Affluent Collector”. In: **Andy Warhol, 1928-1987: commerce into art**. Alresford, HAM, UK: Bookdeals, 1991, pp. 79-80.

e sexual que se manifestam, ainda que de maneiras distintas, no *glam*. O próprio nome do grupo de Lou Reed – cantor que embarcou numa carreira solo andrógina orientada pelos traços estéticos e estilísticos do *glitter* – foi inspirado por uma obra jornalística homônima, escrita por Michael Leigh e publicada em setembro de 1963. O livro é o resultado de uma pesquisa, feita através de entrevistas, sobre práticas sexuais consideradas ‘desviantes’ ou que fossem entendidas como fora dos padrões morais de uma sociedade conservadora e cristã como o era a estadunidense da época¹³.

Não apenas o grupo de Lou Reed adotou o próprio nome a partir da obra de Leigh como o direcionamento lírico-temático e as atitudes de seus integrantes tinham muito a ver com a perspectiva adotada por aquela obra. A banda Velvet Underground em si adotou a sensualidade e a sexualidade como os atributos basilares de sua imagem pública; por um lado compuseram odes explícitas ao BDSM¹⁴ (em “Venus In Furs”) e às drogas (tal como ouvido em “Heroin”), passando por poéticas sobre travestis – caso de “Candy Says”, faixa presente em seu segundo álbum, homônimo –, e pela transgressão feminina em “Femme Fatale”, inspirada na atriz e socialite Edie Sedgwick, que gastou sua fortuna em drogas, roupas e *rock ‘n’ roll*. A adoção desses temas pelo The Velvet Underground, a banda, foi o embrião que concebeu o estilo andrógino, debochado e sexualizado do *glam/glitter rock*. Sedgwick, uma das ‘musas’ de Warhol e estrela de diversos de seus filmes, representa o parâmetro de rebeldia a que tanto o grupo de Lou Reed se ateu quanto ao que parte dos *glam rockers* se inspirou – em especial David Bowie, Iggy Pop e o Roxy Music.

¹³ Atividades sexuais como as homoeróticas, o sadomasoquismo (BDSM), as orgias ou as trocas de casais (*swing*) são abordadas pelo autor simplesmente como aquilo que deveriam ser: a mera busca por prazeres corpóreos sem a culpabilização psicológica que é internalizada pelos indivíduos e a condenação social das doutrinas religiosas e do moralismo daí decorrente. As diversas práticas sexuais relatadas e avaliadas pelo autor foram colhidas através de anúncios postos em jornais, clubes de *swing*, entre outros, de modo que a maioria das ‘entrevistas’ foram feitas por meio de correspondências escritas – as ‘fontes’ da pesquisa. Como o autor disse, “a maioria dos meus sujeitos são casados e ambos, marido e mulher, estão cientes dos desejos um do outro. Em tais empenhos mútuos em direção à variedade, eles recebem assistência de outros casais com disposição semelhante, bem como de pessoas solteiras de ambos os sexos. Eles formam associações vagamente relacionadas a outros casais para satisfazer seus desejos, e clubes que atendem a todas às suas necessidades sexuais concebíveis”. No texto original, “most of my subjects are married and both husbands and wives are cognizant of each other’s wishes. In these mutual endeavours toward variety, they receive assistance from other, similarly disposed couples, as well as from single people of both sexes. They form both loosely linked associations with other couples to satisfy their desires, and clubs that cater to every conceivable sexual need”. Cf. LEIGH, Michael. “Chapter One”. In: **The Velvet Underground**. New York, NY, USA: Elektron E-Books, s/d, p. 08.

¹⁴ A sigla advém de **Bondage, Disciplina, Dominação, Submissão e Sadomasoquismo**. “Desde que o alemão Richard Von Krafft-Ebing resolveu chamar certas tendências sexuais com o prenome de Sade e Masoch, essas coisas começaram a se confundir. É indiscutível que (pela teoria de Darwin somos descendentes do ‘Pitecantropitálio Erectus’) nossas atitudes mais coerentes em certas situações é a condizente com esse bicho humano, que virtualmente continua a comandar nossos sentimentos. Freud concluiu que ‘nenhuma civilização conseguiu apagar a besta que continua a viver dentro do homem, seja ele o elegante e barbeado cidadão do século XX, ou o peludo homem das cavernas’”. Cf. AZEVEDO, Wilma. “Nova Definição do Sadomasoquismo”. **Sado Masoquismo Sem Medo**. São Paulo: Iglu, 1998, p. 13.

O pintor e cineasta, pioneiro da *Pop Art*¹⁵ nos EUA, foi um financiador entusiasta dessa proposta de *rock* orientado pela poesia das ruas de Nova York e pelo elogio a traços mais subalternos e transgressores da sociedade – o que acompanhava a toada dos estilos teatrais contraventores da moralidade cristã e que influenciaram o *glam/glitter*, o Absurdo e o Ridículo. Teatralidade, inclusive, que se via presente em apresentações do The Velvet Underground e que foi conduzida por Warhol, a exemplo do que ocorreu na oportunidade em que o grupo fez um show com Nico no Delmonico Hotel, na Park Avenue, localizada em Manhattan, por ocasião do Jantar Anual da Sociedade de Psiquiatria Clínica da cidade. Com o intuito de promover a banda e um filme que estava a filmar, Warhol aproveitou a situação e a nomeou de *Chic Mystique*:

O *Chic Mystique* de Andy Warhol, descrito por um parceiro do pintor como um ‘tipo de projeto de filme de ação, underground, comunitário’ foi marcado como o entretenimento da noite... (...). O que o *Chic Mystique* era ninguém explicou de fato. A parte da programação que cabia a Warhol incluía uma exibição de seus filmes underground ao fundo durante o coquetel e, no jantar, uma apresentação de banda de rock’. Warhol aproveitou o embalo. ‘O Velvet começou a tocar, e Nico começou a gemer’, enquanto centenas de psiquiatras abriam e fechavam os olhos chocados diante do furacão. Correndo em volta das mesas, Jonas Mekas e Barbara Rubin entrevistavam a plateia para um futuro filme de Warhol, fazendo as perguntas mais obscenas que pudessem formular sobre o cardápio, para, em seguida, exigir saber por que as vítimas pareciam constrangidas. ‘Você é um psiquiatra! Não pode ficar constrangido’¹⁶.

A exibição do The Velvet Underground (ao lado de Nico e com uma participação especial de Edie Sedgwick) foi uma estratégia de *hype* para o conjunto liderado por Lou Reed, efetivada de um modo, no mínimo, sarcástico; afinal, qual a melhor oportunidade para divulgar uma arte que se quer representante de pessoas ‘desajustadas’, ‘desviantes’ sexuais, de toda a sorte de sujeitos marginalizados pela moral, que uma apresentação de

¹⁵ “Em 1956, a pop art era uma tendência cuja época – e cujo nome, também – ainda não havia chegado. Muito embora o crítico de arte britânico Lawrence Alloway (que mais tarde teria a mesma influência na pop art americana) já usasse o termo em 1958, o mundo artístico internacional, indiferente, tardava em compreendê-lo. Dominado na época pelo expressionismo abstrato americano, ele quase não dava atenção a outras coisas, muito menos a uma nova e obscura forma de arte britânica. Nos Estados Unidos, porém, desenvolvimentos independentes e paralelos ocorridos ao longo da década começaram a contestar a hegemonia do expressionismo abstrato revelando obras com conotações pop. Ironicamente, o movimento seria mais tarde descrito, de maneira equivocada, como uma invenção americana. As obras de Jasper Johns (nascido em 1930) – como os quadros da bandeira dos Estados Unidos da sua série *Bandeira*, iniciada na década de 1950 – e de Robert Rauschenberg (1925-2008) – cujas colagens e ‘combinados’ tridimensionais juntaram ilustrações de revistas a símbolos do consumo de massa como garrafas de Coca-Cola – traziam um novo tipo de imagem para a arte americana. O súbito florescimento da pop art como um fenômeno artístico e midiático onipresente nos dois lados do Atlântico aconteceu no começo da década de 1960”. Cf. FARTHING, Stephen. “De 1946 até Hoje”. In: **Tudo Sobre Arte**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011, p. 485.

¹⁶ THOMPSON, Dave. “Eles Usavam as Roupas, Eles Diziam as Coisas”. In: **Dangerous Glitter: como David Bowie, Lou Reed e Iggy Pop foram ao inferno e salvaram o rock ‘n’ roll**. São Paulo: Editora Veneta; Editora Campos, 2013B, p. 43.

uma banda de *rock* para uma associação de médicos psiquiatras? Por este motivo que os cineastas que colaboraram com Warhol para a realização da noite (Jonas Mekas e Barbara Rubin) provocavam os psiquiatras presentes ao reprovarem os constrangimentos que estes ali estavam por sentir – com deboches e acintes.

A grande perspicácia do ato foi justamente a de apresentar os temas do The Velvet Underground e sua estética em primeira mão a um grupo de profissionais e cientistas que tradicionalmente era formado para ‘ajustar’ – esse foi o principal direcionamento da área até a primeira metade do século XX – ou de, ao menos, compreender cientificamente tais ‘desvios’ a partir de algum acompanhamento analítico. Warhol colheu o estereótipo mais gritante daquela profissão e o tratou com uma ironia e um sarcasmo provocadores, o que está em total ressonância com o mundo sarcástico e irônico da sociedade de consumo que produz pessoas famosas e *rockstars*¹⁷ – mesmo que não tenha tido fama internacional nos anos 1960, a banda (e Lou Reed principalmente) viria a angariar tal status a posteriori. De todo modo, o cineasta, que financiava um conjunto de musicistas que reivindicava para si a simbologia da imagem de um livro sobre liberdades sexuais, provocava uma profissão que ainda abordava masculino e feminino através do modelo da divisão dual¹⁸ de gênero.

Explicados elementos herdados pelo *glam/glitter* de oposição “à cultura vigente e oficializada pelas principais instituições das sociedades do Ocidente”¹⁹, é preciso agora que se avance ao primeiro tópico do capítulo oportunidade em que a sugestão histórica de que o início dos anos 1970 funcionou como uma continuidade direta da década anterior e que ao passo que aquele estilo de *rock* potencializava a segunda metamorfose da fama, e, com isso, todo o aparato industrial de produção do espetáculo midiático, ele também mantinha consigo a base contracultural transgressora. O que muda, fundamentalmente, é

¹⁷ Esse cenário pensado pelo idealizador da *Factory* para a oportunidade em questão foi esquematizado e articulado de modo que seus filmes alternativos fossem sendo projetados ao fundo da cozinha rítmica do The Velvet Underground (que era composta pelo multi-instrumentista John Cale, pelo guitarrista Sterling Morrison e pelo baterista Moe Tucker). A apresentação, ocorrida a 13 de janeiro de 1966, embora tenha sido pouco relevante ao grupo de Lou Reed na prática, sedimento protótipo fundamental para *glam rockers*.

¹⁸ “Até a década de 1960, os psicólogos [e os psiquiatras] tentaram avaliar as características masculinas e femininas de personalidade, através de um modelo bipolar e unidimensional. O pressuposto central deste modelo é o de que homens e mulheres devem diferir psicologicamente tanto quanto diferem fisicamente, e que as características de um sexo são antagônicas às do sexo oposto. O modelo bipolar baseia-se no dualismo, na teoria dos princípios opostos, em que, por exemplo, sendo dominância-submissão bipolar e unidimensional, então um homem não-dominante é igual a uma mulher não-submissa, ambos com a mesma ancoragem média equivalente ao ponto zero no contínuo, (...). [É por esta razão que] as diversas escalas de Masculinidade/Feminilidade desenvolvidas dentro desse modelo, refletem e reforçam os estereótipos sexuais aceitos, conservados e transmitidos pela sociedade em geral”. Cf. OLIVEIRA, Lázaro S. de. “Socialização e Desempenho de Papéis Sexuais”. In: **Masculinidade Feminilidade Androginia**. Rio de Janeiro: Edições Achiambé, 1983, p. 23.

¹⁹ PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. “A Ascensão de um Poder Jovem”. In: **O Que é Contracultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992, p. 13.

o desvio do foco: um lado olhava mais para a política de um ponto de vista macrossocial enquanto o outro atentava mais para a perspectiva da ruptura dos padrões de gênero; um se pretendia mais ao coletivo enquanto o outro se manifestava de modo mais individual.

Com o intuito de observar essa transição utilizando os dois artistas foco da Tese a partir de um dos seus pontos em comum, o primeiro tópico do capítulo explora as parcerias que ambos desenvolveram com o cantor britânico, e fundador dos Beatles, John Lennon. Essa escolha visa avaliar o ponto central deste capítulo – heranças da década de 1960 na seguinte – a partir do diálogo entre um artista que foi central durante o ‘Verão do Amor’ e a solidificação das ideias contraculturais no *pop/rock* e os dois cantores *glam rockers* a basilar este trabalho. As faixas que compuseram e tocaram juntos esclarecem o que está sendo dito aqui sobre as continuidades de perspectiva crítica de um decênio para o outro e as suas rupturas de perspectiva e enfoque.

1. Sobre a Continuidade dos Anos 1960 nos 1970: as parcerias musicais entre John Lennon e Elton John (1974) & John Lennon e David Bowie (1975)

Escolher John Lennon e suas parcerias com Elton John e David Bowie como elo de conexão entre a década de 1960 e a primeira metade dos anos 1970 significa recorrer a uma delimitação da abordagem do debate que busca compreender como um decênio teve continuidade histórica no outro. É o ato de cruzar três trajetórias do *pop/rock* que tiveram envolvimento com a contracultura e a *Swinging London*²⁰ – uma com todos os holofotes e destaques e as outras duas delineadas pela mera coadjuvação – e que, ao mesmo tempo, vivenciaram o crescimento exponencial da indústria fonográfica, o que contribuiu para a consolidação de uma segunda metamorfose da fama e da celebridade no século XX. Esses três cantores-compositores, reunidos, representam um elo entre os dois períodos de modo que em Bowie e John se percebe como o *glam/glitter rock* enfatizou a performance com tons teatrais mantendo a crítica social exequível e em Lennon se vê o quanto a psicodelia, o *classic rock* e a contracultura evidenciavam o engajamento político-social acompanhado por alguns quês cênicos próprios do espetáculo.

Este debate é também a ponderação de até onde se pode dizer que a contracultura se estendeu durante os anos 1970 e quais traços podem ser identificados para se afirmar

²⁰ As relações de David Bowie e Elton John com a *Swinging London* serão analisadas no próximo capítulo com vias a demonstrar como ambos estiveram diretamente ligados à contracultura inglesa de algum modo.

que houve um ‘começo’ da nova década tendo o mundo fonográfico como o parâmetro para tal afirmativa. Há muitos pontos de vista sobre quais coisas ou acontecimentos podem delimitar um marco de virada entre a prevalência do “verão do amor” sessentista e de seu coletivismo de caráter pacifista e a ascensão de certa primazia pela reivindicação social em primeira pessoa que culminou, como visto no capítulo anterior, no egoísmo da ‘Década do Eu’. Em que momento, afinal, deu-se a guinada de uma atmosfera para a outra?

É difícil de precisar ou de se obter a resposta definitiva. Contudo, é bem possível apontar alguns momentos que podem ser candidatos, alguns mais clássicos e bem aceitos pelo mundo acadêmico e pela literatura especializada em *pop/rock* e outros nem tanto. A primeira maneira de ver o assunto indica certo desapontamento coletivo com as práticas e os ‘desacertos’ da contracultura. Para muitos/as analistas, o ano de 1970 foi um “ponto de pausa” no desenvolvimento roqueiro contracultural gerado pelos

desapontamentos sociais, políticos e culturais de 1969 e 1970, incluindo um desastroso concerto dos Rolling Stones em Altamont; os estudantes da Kent State University que protestavam e foram alvejados por balas; a dissolução dos Beatles como um grupo; as mortes de Jimi Hendrix, Janis Joplin e Brian Jones dos Rolling Stones; a sublevação que cercou a Convenção Nacional Democrata de 1968 e o resultado do julgamento dos Sete de Chicago, todos assinalados como pontos nos quais a música rock não poderia mais servir como uma trilha sonora da era do Vietnã e da contracultura hippie. Após 1970, o rock teria que proceder em diferentes bases econômicas, políticas, sociais e culturais²¹.

Essa insatisfação com as ideias contraculturais transformou-se em exploração das manifestações artísticas (moda, música, etc.) que questionavam o sistema ou os costumes instituídos, no caso, por parte do capitalismo. Operacionaliza-se aí o clássico conceito de fetichismo da mercadoria – em todo o seu caráter ‘misterioso’ – a partir da teoria do valor em Karl Marx²², qual seja, aquele que percebe de que maneira as ideias progressistas (ou mesmo aquelas mais ‘revolucionárias’) e suas exteriorizações na sociedade passam a ser assimiladas pelo mercado, adquirindo valor de troca e valor de uso. O capital tem o poder de subjugar ideologias contrárias e combativas a ele próprio, utilizando-as a seu favor; os momentos de crise e insatisfação, tais como esses apontados acima, incitam a dispersão

²¹ No original, “the social, political, and cultural disappointments of 1969 and 1970, including the Rolling Stones’ disastrous concert at Altamont; the shootings of students protesters at Kent State University; the dissolution of the Beatles as a group; the deaths of Jimi Hendrix, Janis Joplin, and Brian Jones of the Rolling Stones; the upheaval surrounding the 1968 Democratic National Convention and the resulting trial of the Chicago Seven all marked the points at which rock music could no longer serve as the soundtrack of the Vietnam era hippie counterculture. After 1970, rock would have to proceed on different economic, political, social, and cultural bases”. Cf. AUSLANDER, Philip. “Glamticipations: rock faces the 1970s”. In: **Performing Glam Rock**. Ann Arbor, MI, USA: The University Of Michigan Press, 2006, p. 09.

²² MARX, Karl. “Salário, Preço e Lucro”. In: **O Capital**. São Paulo: Nova Cultural, 1996, pp. 71-120.

do apoio massivo à resistência do fetiche, transformando lutas sociais relevantes em ‘mero interesse político obtuso’ aos olhos dos indivíduos facilmente fígados pelas seduções e pelos encantamentos do consumo. Foi nesse clima, que se somou à desilusão para com a contracultura, que a década de 1970 foi iniciada, tal como atestou a edição de 12 de maio de 1971 do jornal *Joint Issue* da Universidade do Estado de Michigan (*Michigan State University*) nos EUA:

Membros da ‘contracultura’ têm aprendido a viver com o mínimo possível de posses. Quando precisam comprar algo evitam as ofertas de produtos em massa da indústria. Tentam produzir ou fazer o que precisam por eles mesmos; se isso for impossível, eles tentam ao menos comprar produtos artesanais de artesãos que compartilham de sua aversão às produções em massa. Mas os comandantes da indústria têm percebido que para cada antimaterialista genuíno há milhares de pessoas mais que admiram os estilos aparentes da contracultura, mas não estão comprometidas com sua filosofia. Então, mantendo-se atualizadas com os estilos e até mesmo adotando algo da retórica da contracultura, empresários conseguiram realizar um golpe notável: eles transformaram o que parecia um antimaterialismo juvenil em um componente maior do que eles classificaram como o “mercado jovem”²³.

Numa leitura marxiana clássica, identifica-se nesse processo de transformação de qualquer ideologia social em mercadoria de massa uma espécie de ‘vida própria’ atribuída ao valor de uso do produto, o que se manifesta através do caráter fetichista dessa relação. Tal tipo de valor emana para os sujeitos como representação do significado que é dado a determinada coisa; neste sentido, a posse atende ao desejo inconsciente dos indivíduos de se sentirem pertencentes, por exemplo, a um ‘estilo de vida’ – neste caso, a contracultura –, e visa preencher lacunas sociais e vazios existenciais de acordo com a completude que supostamente aqueles produtos entregam. Num cenário de descrédito generalizado para com os idealismos (repito, em razão de um momento de crise), a força sistêmica do capital se aproveita da situação para tornar aquela descrença útil ao lucro de grandes empresas. O que significou a capitalização da contracultura e a guinada setentista ao individualismo:

Fabricantes de roupas têm capitalizado com a contracultura de outros modos, igualmente, e não apenas para os seus consumidores jovens. O brim [o tecido

²³ No original, “members of the ‘counterculture’ have learned to live with a bare minimum of possessions. When they do have to buy something they shun the mass produced offerings of industry. They try to grow or make what they needed themselves; if that’s impossible, they at least try to buy hand-crafted goods from artisans who share their aversion to mass productions. But the captains of industry have discovered that for every genuine antimaterialist there a thousand more people who admire the outward styles of the counterculture but aren’t committed to its philosophy. So by staying abreast of the styles and even adopting some of the counterculture’s rhetoric, businessmen have been able to pull off a remarkable coup; they have turned what seems like youthful antimaterialism into a major component of what they term the ‘youth market’”. Cf. JOINT Issue. “Knows What’s Happening”. **Joint Issue Journal**. Edição de 12 de maio de 1971, p. 06.

utilizado para o jeans] floresceu como matéria-prima para a alta costura, e há muitas roupas caras, tanto para homens quanto para mulheres, que agora são estilizadas para se assemelharem vagamente com roupas de trabalho. E você consegue até comprar um casaco de brim com um colar de zibelina por 2.300 dólares. Em um esforço para lucrar com a preocupação dos jovens com o meio ambiente, uma companhia comercializa algo chamado ‘calças ecológicas’. Elas são simplesmente jeans branco com ‘bandeiras de ecologia’ costuradas como se fossem bolsos das calças²⁴.

O caráter fetichista da mercadoria aqui unifica dois símbolos da cultura jovem com a oportunização do capital: o primeiro, o *blue jeans*, um ‘elemento de identificação’ para a ‘revolução cultural jovem’ da segunda metade do século XX, e o segundo a preocupação de setores progressistas, de esquerda e/ou não-reacionários com o avanço da degradação do meio ambiente em virtude da industrialização descontrolada, impulsionada pela Guerra Fria. Os dois emblemas destacados reúnem em torno de si a mediação que o capital efetua, para uma produção de desejo de consumo, tanto no que tange às relações entre os sujeitos quanto no que se refere à passagem da década de 1960 (num símbolo contracultural como o jeans) para os anos setenta e suas preocupações com pautas identitárias e ambientalistas. Essa assimilação de elementos contraculturais por parte do capitalismo evidencia a razão econômica por trás do fenômeno e demonstra bem como a transição de um decênio para o outro apresentou mudanças tão bruscas de perspectiva, a ponto de estabelecer a já citada dualidade coletivismo (anos sessenta) x individualismo (‘Década do Eu’).

Passados os candidatos sociais e econômicos a ‘ponto de virada’ de uma década para a outra, vejamos os artístico-musicais. O primeiro, e talvez o menos conhecido dentre os citados, se materializa na apresentação feita pelo cantor *folk* Phil Ochs (do qual analisei a faixa “Chords Of Fame” no capítulo inicial desta Tese) no Carnegie Hall, em Nova York, a 27 de março de 1970. Após um período de quase dez anos dedicados à composição de canções de protesto com teor político e cunho social na esteira de Bob Dylan e Joan Baez, Ochs resolveu alterar grande parte das orientações musicais de seu trabalho ao lançar o álbum *Greatest Hits* – que, como já explicado, não é uma coletânea e sim um trabalho de estúdio. O fato é que o show citado fez parte do conjunto de apresentações que o cantor passou a realizar após o lançamento do disco mencionado em fevereiro daquele ano. Ao

²⁴ No original, “clothing makers have capitalized on the counterculture in other ways, too, and not only for their youthful customers. Denim has blossomed as a raw material for the high fashion, and many expensive clothes, for both men and women, now are styled to vaguely resemble work clothes. You can even buy a denim coat with a sable collar for \$2,300. In an effort to profit from youthful concern for the environment, one company markets something called ‘ecology pants’. They’re simply white jeans with ‘ecology flags’ sewn on as patch pockets”. Este é um debate ainda recorrente nos dias de hoje, qual seja, de como o capital consegue absorver pautas anticapitalistas para o mercado e gerar lucro com isso. Cf. JOINT Issue. “Knows What’s Happening”. **Joint Issue Journal**. Edição de 12 de maio de 1971, p. 06.

seguir o padrão estético da capa do referido produto fonográfico, o artista se apresentou, naquela data, vestido como uma paródia extravagante de Elvis Presley, o que irritou boa parte do público ali presente.

Assim, Ochs vestiu-se com um terno dourado de lamê criado por Nuta Kotlyarenko – mais conhecido como Nudie Cohn²⁵. Ternos brancos com detalhes coloridos (e em sua maioria compostos por flores ou adornos barrocos) que remetam à figura de um *cowboy* mirabolante ou ternos em lamê dourado ou prateado (a opção que Ochs usou) que apelem ao luxo e à opulência dos cassinos de Las Vegas: estes eram os modelos masculinos que Cohn costumava elaborar. Acostumada a outros códigos de vestimenta e atitude, a plateia do cantor no Carnegie Hall não aceitou de bom grado aquele visual como demonstrou a edição de 03 de abril de 1970 do jornal *The New York Times*:

Ao invés de apresentar suas costumeiras canções de protesto, ele ofereceu ao público também canções de rock dos anos 1950 associadas com Elvis Presley, Conway Twitty e Buddy Holly. O Sr. Ochs se apresentou em um terno dourado repleto por glitter, no mesmo padrão dos utilizados pelo Sr. Presley. A reação de seu público a isto foi uma enxurrada crescente de vaias e chiados. ‘Eu de fato esperava que algo do tipo acontecesse’, o Sr. Ochs disse no dia seguinte. ‘Eu tenho sido um cantor que trata de política ao longo de nove anos e Nova York tem sido minha base mais forte. Eu sabia que ir de um rebelde total ao total estilo de roqueiro seria super chocante’²⁶.

A performance de Ochs pode ser vista, neste íterim, tanto na qualidade de pontapé musical para a década de 1970 quanto um ponto de interseção entre o ‘conformismo’ do *rock ‘n’ roll* cinquentista emergente na *Era de Ouro* e o engajamento social e político do período áureo da contracultura, do *flower power* e dos ideais de São Francisco. Dito isto, os anos setenta (ou ao menos sua primeira metade) podem ser entendidos como o lugar comum ou a ‘terceira via’ entre duas leituras de mundo diametralmente opostas que foram desenvolvidas nos dois decênios anteriores. A performance de Ochs parece apontar uma ambivalência do período que estava a se iniciar e representa a dualidade a que o mundo *pop/rock* passou a se colocar naquele momento.

A reação do público do cantor foi uma grande amostra de como certa idealização

²⁵ Alfaiate responsável pelas roupas de palco de Elvis Presley a partir dos anos 1960 e por várias peças que foram produzidas para astros como Roy Rogers, Dale Evans, Cher, Elton John e Glen Campbell, além das bandas ZZ Top, Chicago, America e The Flying Burrito Brothers.

²⁶ No texto original, “instead of presenting only his customary protest songs, he offered also rock songs of the 1950’s associated with Elvis Presley, Conway Twitty and Buddy Holly. Mr. Ochs appeared in a glittering golden suit, patterned on one worn by Mr. Presley. His audience’s reaction to this was a rising barrage of boos and hisses. ‘I expected something like this to happen’, Mr. Ochs said the other day. ‘I’ve been a political singer for nine years and New York has been my strongest base. I knew that going from total rebel to total rock stylist would be a super shocker’”. Cf. WILSON, John S. “Phil Ochs Fans Are Won Over By Rock”. *The New York Times*. Edição de 03 de abril de 1970, p. 44.

contracultural da autenticidade enxergava com maus olhos a prevalência da teatralidade que estava por emergir no mundo roqueiro e fonográfico. A rigor, a nova escolha estética parecia ‘trair’ tudo o que ele havia feito e cantado anteriormente; da maneira que circulava, “esta antipatia derivava de três compromissos ideológicos: a ênfase na espontaneidade e nas vivências do momento presente, um desejo pela comunidade e a suspeição de que o espetáculo servia aos interesses políticos e sociais do status quo”²⁷. Neste sentido, Ochs ‘pecou’ por relativizar e questionar esses três comprometimentos artísticos, filosóficos, sociais e políticos ainda que não tenha rompido com nenhum deles com aquele ato.

O segundo dos candidatos artístico-musicais é, com alguma segurança, o mais bem conhecido dos mencionados. Falo de “God”, faixa composta e lançada por John Lennon em 11 de dezembro de 1970, no álbum *John Lennon / Plastic Ono Band*; ela é o anúncio mais bem sucedido – ao menos no que diz respeito a seu alcance social – de que ‘o sonho morreu’ e de que ideais de transformação da sociedade e revolução estavam ‘obsoletos’; trata-se, portanto, de um aviso sonoro de que os anos 1960 findaram e de que a busca de significado para a vida de acordo com as premissas utópicas estava em crise.

“God” é uma avaliação sóbria feita por um artista que havia participado da banda mais famosa do mundo e que, ao mesmo tempo, era símbolo contracultural – isto parecia estar em desacordo com os trâmites corporativos da indústria fonográfica e a busca pelo lucro. Por outro lado, tal indústria o havia transformado em alguém “mais conhecido que Jesus Cristo”²⁸, o que o colocava em posição de relevância para fazer ideias ‘subversivas’ do *flower power* circularem ao passo que o deixava numa situação um tanto delicada ante tal ideologia. É tanto que uma das maneiras pelas quais ele lutou contra o *establishment* fonográfico se manifestou em sua resistência de realizar shows ao vivo que não tivessem fim beneficente ou que não apoiassem uma determinada causa durante os anos 1970²⁹.

²⁷ AUSLANDER, Philip. “Glamticipations: rock faces the 1970s”. In: **Performing Glam Rock**. Ann Arbor, MI, USA: The University Of Michigan Press, 2006, p. 10.

²⁸ John Lennon, perguntado sobre a fama dos Beatles, deu declarações à imprensa britânica de que o grupo era “mais famoso que Jesus Cristo”. A fala inicial foi feita ao tabloide inglês *London Evening Standard*, em março de 1966: tal publicação original acerca do sucesso da banda não gerou tanta repercussão ‘negativa’ para o cantor. Isto foi ocorrer apenas quando a notícia foi reimpressa pelo periódico *Datebook*, voltado ao público adolescente dos EUA, em setembro de 1966. “Na cínica e agnóstica Grã-Bretanha, enterradas num jornal indisponível fora da Grande Londres, as palavras não haviam causado sequer um erguer de sobrancelhas. Nos Estados Unidos tementes a Deus, estampadas na capa de uma revista de circulação nacional para adolescentes, seu efeito foi muito diferente”. Cf. NORMAN, Philip. “Um Sujeito Muito Religioso”. In: **John Lennon: a vida**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 277.

²⁹ Por exemplo, havia um festival marcado para ocorrer em Toronto, no Canadá, que contaria com Lennon como artista principal, nos moldes de Woodstock, chamado *Toronto Peace Festival*. O cantor cancelou a sua participação – e todo o evento acabou sendo cancelado – porque alegou ter percebido que “o dinheiro não estava sendo usado para a paz e sim para terceiros obterem lucro”. Cf. MALLAGOLI, Marco Antônio. “Cronologia – ano, mês e dia”. In: **John Lennon**. São Paulo: Editora Martin Claret, 2000, p. 48.

Na letra da faixa, que se pode dividir em três partes (a avaliação de que Deus é um conceito; a descrença em utopias; e o anúncio do que “o sonho acabou”), os símbolos de mobilização coletiva mais em voga à época são desacreditados sumariamente para que se dê início uma era de individualismo marcada pelo trabalho do ‘cada um’, ainda que em prol de algo, não adiantando a ‘insistência’ em grupos. O próprio encerramento da banda da qual ele fazia parte seria um indicativo de tudo isso; afinal, as posturas públicas de seus quatro ex-integrantes (todos, a partir dali, em carreira solo) “iam tomando rumos cada vez mais específicos: o agressivo ativismo político radical e inovador de Lennon, o carisma romântico e pragmático de Paul, o orientalismo psicodélico de Harrison ou o humorismo simpático de Ringo”³⁰. O fim do grupo era, na ótica do próprio Lennon, o fim dos anos 1960 sendo decretado³¹.

Os símbolos apresentados na faixa, com exceção de Adolf Hitler, são importantes de algum modo para o movimento contracultural por representarem pacifismo, combate aos preconceitos sociais e, com algumas ressalvas, a Nova Esquerda estadunidense. Pelo tom de desprendimento empreendido por Lennon durante sua interpretação é de se supor que ele precisava, enquanto ser humano, encontrar a si mesmo por outras vias que não as ofertadas pelo misticismo, pelo explorar das possibilidades sensoriais com a psicodelia, pela ruptura com as convenções monogâmicas ou pelos movimentos sociais. Pesam para esta nova inclinação os fatos de o cantor ter passado a fazer sessões de terapia com Arthur Janov (após ler a obra *The Primal Scream*, escrita e publicada pelo psicólogo em 1970³²), de ter tentado se livrar do consumo de drogas àquela altura – sem sucesso –, além do seu forte e intenso relacionamento amoroso com Yoko Ono. Essas eram as prioridades para o cantor naquele momento; afinal, “eu só acredito em mim, Yoko e eu” é a conclusão do compositor em “God”.

³⁰ PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. “História de um Sonho?”. In: **O Que é Contracultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992, p. 50.

³¹ A lista de descrenças do ex-Beatle incluía: credos mágicos (aparentemente, no caso, credos pagãos); o livro chinês de filosofias milenares *I Ching*, originário da Dinastia Zhou Ocidental de cerca de 1000 a.C.; a coleção de livros cristãos condensados na Bíblia; a astrologia e o baralho de Tarô; o líder nazista Adolf Hitler (que governou a Alemanha entre 1933 e 1945); a personagem messiânica Jesus Cristo; o ex-presidente dos EUA, John Fitzgerald Kennedy, que ocupou o cargo de janeiro de 1961 a novembro de 1963 – quando foi assassinado; Sidarta Guatama (ou Buddha), figura-chave do budismo; os mantras, poemas escritos em sânscrito oriundos do hinduísmo; o *Bhagavad-Gita* (ou *Gita*), texto religioso hindu milenar adotado pelo movimento Hare Krishna; a prática de disciplina física da Ioga, originada na Índia; as monarquias de toda sorte e o representante masculino que as governa, ou seja, o Rei; os cantores Elvis Presley e Robert Allen Zimmerman (Bob Dylan); e, por fim, a própria banda The Beatles.

³² “Para o próprio John, o serviço mais importante que Janov lhe prestou foi derrubar ‘os mitos religiosos’ que absorvera durante a vida, desde a escola dominical da igreja de St. Peter em Woolton [na infância] até o *ashram* indiano do Maharishi”. Cf. NORMAN, Philip. “Síndrome de Abstinência”. In: **John Lennon: a vida**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 385.

A faixa mencionada, portanto, é perífrase à passagem dos anos 1960 para a década seguinte; do mesmo modo que Lennon abdicava de certas associações, especialmente as religiosas, que o acompanhavam desde longa data – algumas, como o cristianismo, desde a infância e outras, como o hinduísmo, desde sua experiência com os Beatles na Índia –, a década de 1970 passava a abdicar do idealismo e da contracultura para transformá-los em produto. A composição de “God” foi “paradoxalmente emoldurada num estilo gospel lento, como o credo anglicano às avessas; [assim], a canção relacionava todas as entidades poderosas que o haviam impressionado no passado e nas quais já não mais acreditava”³³. De uma maneira semelhante, os anos setenta olharam para aquela busca *hippie* por uma sociedade alternativa ao modo de vida Ocidental capitalista como ‘sonho impossível’ de se realizar. Iniciava-se, assim, um novo decênio mais incrédulo e menos politizado.

O terceiro dos candidatos musicais a ponto de virada dos anos 1960 para a década seguinte encontra-se na ascensão do *hard rock* em meio à ‘saturação’, aqui já apresentada, com as lutas contraculturais e as reivindicações das minorias por igualdade econômica e social. O *pop/rock*, que havia sido veículo para protestos diversos, agora era consumido como escapismo dos problemas das sociedades e motivo para as associações identitárias da juventude:

O início da década de 1970 tornou-se uma época de contradições. Por um lado, houve a institucionalização da moda da contracultura, da aparência, da experiência com drogas e da linguagem. Por outro, havia esforços do governo [em especial o dos Estados Unidos da América] e do *showbusiness* para reverter a recente abertura e expressividade política e cultural da época. Em meio a esta confusão, o bombástico *hard rock* explodiu na esteira da música popular³⁴.

Fala-se, outrossim, de um público que não ficou sensibilizado com o pacifismo que se propunha pelos *hippies* e pelas bandas de São Francisco; ao contrário, cada vez mais crescia o número de pessoas adeptas, especialmente da classe trabalhadora, que se sentia mais atraído pela virtuosa e preciosista distorção de guitarras, pelo ‘peso’ das batidas de bateria em ritmo mais acelerado, pelos temas com conotação sexual e sem a preocupação de necessariamente abordar questões políticas e sociais. Neste aspecto, *glam/glitter rock* e *hard rock* são estilos irmãos: é possível encontrar crítica e temas ‘sérios’, mas isso não era visto como uma obrigação ou uma dívida de associação a qualquer ideologia. O velho e famoso lema “sexo, drogas e *rock ‘n’ roll*” passara de engajamento contra os costumes

³³ NORMAN, Philip. “Síndrome de Abstinência”. In: **John Lennon**: a vida. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 391.

³⁴ FRIEDLANDER, Paul. “Os Anos 70: diluição e transformação”. In: **Rock And Roll**: uma História Social. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 330.

conservadores a busca por entretenimento e diversão com pitadas de consciência crítica.

Michael J. Kramer, historiador estadunidense, conhecido pela obra *The Republic Of Rock*, propôs pensar o *rock* dos anos 1960 como subterfúgio para que as pessoas que se viram engajadas na contracultura passassem a refletir sobre o que, de fato, poderia ser tornar-se cidadão nos EUA numa época marcada por desigualdades sociais diversas, pelo racismo estrutural, legitimado pelas instituições, e por um conflito internacional armado que resultou em déficit no orçamento federal do país e recessão econômica. A música era, portanto, porta de acesso à aquisição de consciência política e possível adesão voluntária, por parte de milhares de sujeitos, a causas sociais que não tinham o apoio de setores mais tradicionais como a família, a escola ou a igreja. Assim, diz Kramer, criou-se a ‘república do *rock*’, de caráter simbólico, que teve a contracultura como ‘forma de governo’:

A república do rock circulou por entre os canais massivos de mídia do império estadunidense durante os anos 1960 e até o início dos 1970. Era uma entidade sem estado, mais precisamente pensada como um estado de ser ou um estado de se tornar do que um estado no sentido político convencional. Foi constituído mais por participação voluntária do que por políticas de obrigatoriedade. Como a república das letras no Iluminismo, era mais uma mentalidade do que um conjunto de instituições governamentais soberanas. A república do rock não tinha fronteiras, não tinha administração formal, não tinha leis oficiais e nem um exército. Não obstante, para aqueles que buscavam refúgio nela simplesmente por ouvir e reagir à música, este país da experiência sônica importava imensamente. (...) [Com isso,]

a música rock tornou-se importante para a reivindicação de que a cidadania era algo tanto político quanto cultural porque à medida que oferecia espaços de interação estética no reino do lazer e do entretenimento, ela também conectava indivíduos a estruturas maiores de poder. (...). Alguns dos que participaram da contracultura ficaram desconfiados dos usos das tecnologias de mediação de massa no rock. Eles sentiram que estas fizeram a música ser complacente com as explorações e os horrores do consumidor americano da Guerra Fria e de seu império militar. Mas outros na contracultura estavam por descobrir como o rock ‘incorporava’ qualidades, que foi precisamente o que permitiu a reflexão sobre os tipos de cidadania disponíveis no momento histórico dos anos sessenta: a cumplicidade da música foi o que a tornou útil para o engajamento cívico³⁵.

³⁵ No texto original, “the republic of rock circulated within the mass-mediated channels of American empire during the 1960s and into the early 1970s. It was a stateless entity, more accurately thought of as a state of being or a state of becoming than a state in the conventional political sense. It was constituted by voluntary participation rather than by mandated policies. Like the Enlightenment republic of letters, it was more a mindset than a set of sovereign governmental institutions. The republic of rock had no borders, no formal administration no official laws and no army. Nonetheless, for those who took refuge in it simply by listening and responding to music, this country of sonic experience mattered immensely. (...). Rock music became important to the claim that citizenship was both political and cultural because as it offered spaces of aesthetic interaction in the realm of leisure and entertainment, it also connected individuals to larger structures of power. (...). Some participants in the counterculture grew suspicious of rock’s uses of the technologies of mass mediation. They felt that these made the music complicit with the exploitations and horrors of Cold War American consumer and military empire. But others in the counterculture were struck by how rock’s ‘incorporated’ qualities were precisely what allowed for reflection on the kinds of citizenship available in the historical moment of the sixties: the music’s complicity was what made it useful for civic engagement”. Cf. KRAMER, Michael J. “Introduction”. In: **Republic Of Rock**: music and citizenship in the sixties counterculture. New York, NY, USA: Oxford University Press, 2013, pp. 09-11.

Este cenário passou a mudar com o advento dos anos 1970. Um teor de sexismo, rebeldia e antiautoritarismo esteve presente no *hard rock* como resposta ao aumento dos palcos de violência das grandes cidades, das dificuldades de acesso a empregos formais e escolarização, da restrição ao acesso à cultura do consumo e ao *american way of life*. A aflição adolescente – seja em questões sociais ou subjetivo-individuais – era aquilo que mais gerava atração pelo *pop/rock* naquela década. Questões macropolíticas ou coletivas estavam sendo vistas como “ultrapassadas”: deste modo, a ‘República’ criada durante os anos 1960, e proposta por Kramer, dava lugar a outro tipo de ‘Estado-nação’ roqueiro.

Na verdade, poder-se-ia traçar uma analogia entre a História do *pop/rock* a partir dos anos 1950 até os setenta com a clássica divisão de períodos da Roma Antiga apenas por motivos didáticos e com vias à compreensão do período tratado por esta Tese como a transição da primeira metamorfose da fama no século XX para a segunda: se o universo roqueiro foi o pivô da transformação citada, seus ‘momentos definidores’ dão sentido ao processo de passagem em debate. Dito isto, se a Historiografia costuma dividir o mundo romano antigo em Monarquia ou Reino (de 753 a 509 a.C.), República (de 509 a 27 a.C.) e Império (27 a.C. ao ano 476), algo semelhante pode ser feito para o universo *pop/rock*:

- a) um *Reinado* com um largo predomínio comercial de Elvis Presley – não à toa considerado o “Rei do Rock” –, que ‘durou’ entre os anos de 1954 e 1964;
- b) uma *República* instaurada com a ‘Invasão Britânica’ a partir do ano de 1964 e consolidada com a adoção das ideias de contracultura por parte de artistas de *rock* em 1965 (Bob Dylan, The Beatles, The Byrds, etc.) que ‘perdurou’ até 1971, auge do trovadorismo de cantores/as-compositores/as *folk* como Carole King, Simon & Garfunkel, James Taylor, etc.;
- c) um *Império* que emergiu a partir do último ano ‘republicano’ e, impulsionado pelo crescimento exponencial da indústria do disco, teve no *glam/glitter rock* seu estilo anteposto na espetacularização midiática e fonográfica – a influência desse Império se estendeu, concomitantemente à segunda metamorfose da fama, até os anos 1990, mesmo que o *glam/glitter* tenha se esfacelado ainda nos anos setenta.

Tal Império contemporâneo definiu-se através da celebrificação de *rockstars*. De modo semelhante à República não possuía fronteiras, mas era administrado por interesses das grandes gravadoras (CBS, RCA, Warner, EMI, PolyGram, Universal, etc.); as leis que o regiam envolviam contratos milionários, aparições na TV e grandes shows em arenas e

estádios lotados; não possuía exército, mas conseguiu ampliar a relação artista-público em caráter de idolatria. É sempre bom lembrar: nos períodos ‘monárquico’ e ‘republicano’, a construção de um extenso vínculo de afeição entre artistas de *rock* e seu público já era existente (exemplos mais claros são os de Elvis Presley, Chuck Berry, dos Beatles e dos Rolling Stones), mas a partir dos anos 1970, como já dito, ela adquiriu proporções largas como aquelas vistas em fronteiras imperiais do mundo geopolítico.

Como em todo grande Império, no do *rock* houve grupos dissidentes e revoltas de movimentos contrários ao *mainstream* e ao poder estabelecido; o primeiro ‘motim’ que gerou considerável adesão coletiva durante esse período ‘imperial’, e como se é sabido, aconteceu com os *punks*, sobretudo a partir da segunda metade dos anos 1970. Mas outras insurreições igualmente tentaram desestabilizar as estruturas de produção de privilégios através da celebritização: *riot grrrls*³⁶, *death metal*³⁷, *grindcore*³⁸, gótico³⁹, *grunge*⁴⁰, etc.

³⁶ Nos primeiros anos da década de 1990, “por meio de **fanzines** e recebendo a solidariedade de importantes artistas femininas do mundo da música, o Riot Grrrl defendeu a necessidade de destruir o universo masculino existente no **cenário** musical alternativo e **hardcore**, que marginalizava as mulheres. O Riot Grrrl recorreu à ideologia do feminismo e do ‘faça-você-mesmo’ do **punk** para questionar as idéias convencionais sobre a feminilidade, rejeitando as idéias que associam o rock a uma atitude cool e mística, desafiando a noção de que é necessário virtuosismo técnico para a criação musical”. Cf. SHUKER, Roy. “Gênero Feminino/Masculino”. In: **Vocabulário de Música Pop**. São Paulo: Hedra, 1999, p. 140 (grifos do autor).

³⁷ “Em meados dos anos 1980, bandas como a Death e a Possessed criaram o death metal a partir do thrash metal. Os vocais se tornaram cada vez menos inteligíveis, o ato de composição tornou-se mais complexo e os ‘riffs’ de guitarra (sequências de acordes) soavam cada vez mais austeros e ‘sombrios’. Death metal, tocado por bandas como Cannibal Corpse, Obituary e Morbid Angel, tem por característica a vocalização gutural e um trabalho de guitarra rápido e complicado com poucos solos”. No original, “in the mid 1980s, bands such as Death and Possessed created death metal out of thrash metal. Vocals became less and less intelligible, songwriting became more complex and guitar ‘riffs’ (chord sequences) sounded increasingly austere and ‘dark’. Death metal, played by bands such as Cannibal Corpse, Obituary and Morbid Angel, features growled vocals and fast, complicated guitar work with few solos”. Cf. KAHN-HARRIS, Keith. “Introduction”. In: **Extreme Metal**. New York, NY, USA: Berg Editorial, 2007, p. 03.

³⁸ “O Grindcore emergiu num momento semelhante ao death metal e foi desenvolvido de meados ao final dos anos 1980 por bandas como Siege, Repulsion e Napalm Death. Uma radicalização vinda do death metal e influenciada pelo punk, o grindcore utiliza velocidades extremas, geralmente presentes em canções que são extremamente curtas”. No texto original, “Grindcore emerged at a similar time as death metal and was developed in the mid to late 1980s by bands such as Siege, Repulsion and Napalm Death. A punk-influenced radicalization of death metal, grindcore utilizes extremes speed, often featuring extremely short songs”. Cf. *Ibidem*, pp. 03-04.

³⁹ “O goth rock foi influenciado pela música proto-punk da banda norte-americana The Velvet Underground e pelas experimentações sonoras do rock de **vanguarda**. Empregado inicialmente nos anos de 1970, o rótulo goth rock, ou gothic rock, esteve relacionado com bandas como Joy Division, Bauhaus, Siouxsie And The Banshees e o Southern Death Cult. Siouxsie Sioux usou o termo ‘gothic’ para descrever a orientação de sua banda e talvez tenha consagrado o termo. (...). Originalmente, o goth rock foi um fenômeno britânico, embora tenha se desenvolvido internacionalmente”. Cf. SHUKER, Roy. “Goth/Gothic Rock; Goths”. In: *op. cit.*, p. 149 (grifo do autor).

⁴⁰ “A música grunge desenvolveu-se inicialmente na região de Seattle, Estados Unidos, no final dos anos de 1980, associada ao influente selo independente Sub Pop. Em meados dos anos de 1990, a música grunge entrou em cena para tornar-se parte da música alternativa mundial, comercialmente bem-sucedida. (...). [E,] além da música, o grunge também define um vestuário e uma atitude. O ‘look grunge’ inclui camisa de flanela, bermudões bem folgados e roupas de brechó. Reagindo contra o capitalismo, o grunge indiscutivelmente estabeleceu uma nova conformidade; com a música e o vestuário sendo rapidamente comercializados. As duas bandas mais influentes foram o Pearl Jam e o Nirvana”. Cf. *Ibidem*, p. 153.

Como na maioria das rebeliões coletivas contra Estados, os estilos acima citados chegaram a conseguir abalar pilares da ‘condução governamental’ da indústria fonográfica e de seu predomínio roqueiro – em especial o *punk* e o *grunge* o fizeram –, mas o poderio financeiro ‘estatal’, ampliado durante os anos 1980, conseguiu estabilizar a manutenção desse Império industrializado. Este só começou a ‘ruir’ quando o *rock* passou a perder os seus espaços estabelecidos no mercado para outros gêneros musicais, o que ocorreu com maior intensidade a partir dos anos iniciais do século XXI. Em três décadas de domínio mercadológico do *pop/rock*, a celebrificação de *rockstars* traçou as rédeas da produção de notoriedade no Ocidente e mesmo os movimentos essencialmente antiestrelato, tais como o *punk* e o *grunge*, geraram pessoas célebres a nível internacional a exemplo de membros dos Sex Pistols (Johnny Rotten e Sid Vicious), do grupo The Clash (Joe Strummer e Mick Jones), ou os do Nirvana (Kurt Cobain e Dave Grohl) e do Pearl Jam (Eddie Vedder).

Debater sobre os candidatos a ponto de virada da década de 1960 para a seguinte é, dentre outras coisas, conseguir compreender certas continuidades e descontinuidades da contracultura nos anos setenta de modo que se possa alcançar o ponto principal que se pretende aqui: mostrar que, apesar de toda a parafernália midiática e da espetacularização indumentária próprias do *glam/glitter rock* e da segunda metamorfose da fama no século XX, há consciência crítica, responsabilidade social e ‘seriedade’ nas produções musicais dos/as artistas envolvidos/as no processo, por mais que houvesse uma busca por sucesso e celebrificação em torno de suas tentativas profissionais.

Tais heranças que *glam rockers* obtiveram da contracultura foram fundamentais para que as suas obras mesclassem o desejo por diversão e desprendimento da realidade, próprios da juventude dos anos 1970, com certa preocupação com questões coletivamente mais relevantes. Nenhum dos candidatos, portanto, foi absoluto ou menos importante; e todos ajudam a perceber o funcionamento do processo histórico aqui em debate.

E é por estas razões que é importante ver como Elton John e David Bowie, focos da pesquisa, se relacionaram e produziram produtos fonográficos com John Lennon; seus atos de criação artística compõem grandes exemplos das mesclas entre as décadas citadas. Dentre os vários elementos que reúnem os astros em questão, o foco recai sobre a análise de dois fonogramas: “Whatever Gets You Thru The Night”, de 1974, parceria de Lennon com o pianista, e “Fame”, trabalho desenvolvido pelo ex-Beatle com o criador de Ziggy Stardust em 1975. Encontrar elementos de transição entre aqueles decênios, entrecruzados nos mencionados projetos artísticos, é o que se faz a partir daqui até os momentos finais deste tópico.

Por questões de ordem cronológica, inicio o debate pela parceria que John Lennon teve com Elton John. Os dois astros se conheceram em 24 de outubro de 1973 enquanto o ex-Beatle filmava um comercial como promoção televisiva para o álbum *Mind Games*, que viria a ser lançado no dia 29 daquele mesmo mês. Na peça de *marketing*, o relações-públicas Tony King, que atuava como diretor-geral da Apple Records nos EUA, aparecia vestido como personagem da Rainha da Inglaterra e, interpretando o papel, dizia ter sido ‘convidada por Lennon a fazer aquele comercial’; à medida que King efetua a atuação, é possível ouvir o próprio criador do álbum de estúdio citado e o pianista às gargalhadas, sem que ambos, contudo, apareçam para as câmeras. Durante os bastidores da filmagem foi possível ver uma dança, sem nenhuma música de fundo, entre a ‘rainha’ e o cantor de “God”. O pianista, em sua recente autobiografia, assim descreveu a cena:

Fui apresentado a John Lennon por intermédio de Tony King, que havia se mudado para LA [Los Angeles] e assumido a direção-geral da Apple Records nos Estados Unidos. Aliás, na ocasião em que fomos apresentados, ele estava dançando com Tony King. Nada de mais nisso, a não ser pelo fato de que não estávamos numa boate, não havia música tocando e Tony estava vestido dos pés à cabeça como a rainha Elizabeth II. Tratava-se do edifício da Capitol Records, em Hollywood, onde ficava o novo escritório de Tony, e eles estavam filmando um anúncio de TV para o próximo álbum de John, *Mind Games*. Por motivos que só John saberia explicar, este era o conceito. Gostei dele de cara. Não só por ser um Beatle e, portanto, um dos meus ídolos. Era um Beatle que achava uma boa ideia promover seu novo álbum dançando com um homem vestido de rainha⁴¹.

É a constatação final do pianista que ‘incendeia’ o debate aqui proposto: é difícil imaginar que Lennon utilizasse daquela mesma estratégia de promoção midiática se ele e seu *staff* estivessem na década de 1960, seja com os Beatles ou não. E este argumento se sustenta quando se constata que parte dos artistas que viveram o período contracultural auge, durante o ‘verão do amor’ – incluindo aí os mais famosos como Lennon –, passaram a adotar novos símbolos de comunicação e interação com o público que estavam mais em acordo com a nova década. Quando, nos anos 1970, Mick Jagger se fantasiava com roupas coloridas e batom nos shows dos Rolling Stones; quando o vocalista Ozzy Osbourne, do Black Sabbath, apareceu de vestido e salto alto plataforma na capa do álbum de estúdio *Sabotage*, de 1975; quando o grupo de *blues rock* ZZ Top utilizou ternos coloridos com adornos de flores e detalhes em *strass* na capa do álbum ao vivo *Fandango!*, também de 1975, em roupas produzidas pelo mesmo estilista contratado por Phil Ochs em 1970; ou quando o cantor de *R&B* e *rock* psicodélico Dr. John começou a adotar as indumentárias

⁴¹ JOHN, Elton Hercules. “Seis”. In: **Eu**, Elton John. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019, p. 102.

coloridas e andróginas com forte maquiagem no rosto a partir de 1972. Em todas essas situações e entre todos os citados temos artistas que não são associados ao artifício ou à teatralidade e, ainda assim, fizeram uso de elementos atrelados à ‘falta de autenticidade’. O que mostra como esse recurso era próprio da década de 1970 ainda que o *glam/glitter* tenha absorvido para si a dianteira da coisa e adotado tal estética como definidora de si a ponto de seu próprio nome, na condição de estilo musical, derivar daquilo.

A mescla de elementos derivados dos dois decênios aqui abordados não se fazia presente apenas na indumentária dos artistas, mas também em suas composições. E esses atributos podem ser encontrados em “Whatever Gets You Thru The Night”, faixa lançada como *single* em 23 de setembro de 1974 e presente no álbum *Walls And Bridges*, que veio a público apenas três dias depois:

Whatever gets you through the night / It's all right, it's all right
O que quer que você faça durante a noite / Está tudo certo, está tudo certo
It's your money or your life / It's all right, it's all right
É seu dinheiro ou sua vida / Está tudo certo, está tudo certo
Don't need a sword to cut through' flowers / Oh no, oh no
Não preciso de uma espada para abrir caminho entre as flores / Oh não, oh não

Whatever gets you through your life / It's all right, it's all right
O que quer que você faça da sua vida / Está tudo certo, está tudo certo
Do it wrong, or do it right / It's all right, it's all right
Faça o errado ou faça o certo / Está tudo certo, está tudo certo
Don't need a watch to waste your time / Oh no, oh no
Não preciso de um relógio para desperdiçar o seu tempo / Oh não, oh não

Hold me, darlin', come on, listen to me / I won't do you no harm
Me abraçe, querida, vamos lá, me escute / Eu não lhe faria nenhum mal
Trust me, darlin', come on, listen to me / Come on, listen to me, come on, listen, listen
Confie em mim, querida, vamos lá, me escute / Vamos lá, me escute, vamos lá, escute, escute

Whatever gets you to the light / It's all right, it's all right
O que quer que te leve para a luz / Está tudo bem, está tudo bem
Out of the blue, or out of sight / It's all right, it's all right
Seja feito do nada ou fora de vista / Está tudo bem, está tudo bem
Don't need a gun to blow you mind / Oh no, oh no
Não preciso de uma arma para explodir sua cabeça / Oh não, oh não

Iniciando a análise pela inspiração que levou Lennon a compor “Whatever Gets You Thru The Night”: pouco se sabia sobre seus motivos de criação até que a assistente pessoal do cantor, May Pang, declarou em dezembro de 2005 ao periódico *Radio Times* que seu chefe adorava ficar trocando de canais aleatoriamente e, em determinada noite, ao parar na programação de uma emissora estadunidense não informada, encontrou a figura do Reverendo Ike (Frederick J. Eikerenkoetter II), um pacifista apoiador de Martin Luther King, desferindo um sermão que incentivava jovens a ‘levar a vida com leveza’ pois o que

importa na vida, de acordo com ele, vem ‘do que quer que se faça pela noite’⁴². Aquelas palavras de teor libertário logo conquistaram a atenção do ex-Beatle e o inspiraram para a escrita da letra em questão.

Um primeiro debate que se extrai da faixa analisada vem da perspectiva individual, própria dos anos setenta e da obra de Lennon desde o álbum em que ele publicou “God”: suas criações musicais, praticamente todas, giravam em torno de sua experiência pessoal e não foi diferente naquela ocasião. O cantor enfrentava um momento que foi tido como ‘difícil’ por especialistas em sua vida e seu trabalho e isso representou o ‘*lost weekend*’, o ‘final de semana perdido’ que efetivou sua separação da esposa e cantora Yoko Ono e deu andamento ao *affair*⁴³ que ele manteve com a assistente May Pang, período que durou 18 meses entre outubro de 1973 (o mesmo mês em que ele conheceu Elton John) e fevereiro de 1975. Se o sentimento da libertária frase “o que quer que você faça durante a noite” é correto, como aponta a letra, isto se dá porque o próprio cotidiano de Lennon estava por funcionar daquele modo, no momento em que ele assistiu o Reverendo Ike na televisão.

A letra, inclusive, se propõe a efetuar um encontro entre ideias de ‘aqui e agora’ (ou seja, a característica contracultural da “eternidade do instante eficiente”⁴⁴) em caráter rejuvenescedor – amor livre, por exemplo – e o individualismo como subterfúgio para o ‘fazer o que se bem entender’. Apresenta-se, pois, uma filosofia de vida adotada pelo ‘eu lírico’ ali em jogo que é uma herança da contracultura, ressignificada a interesses pessoais e voltada à subjetividade da experiência de seu autor, no caso, John Lennon. Trata-se do grito, em alto e bom tom, de um homem que não estava sabendo lidar com os problemas que a vida lhe impunha: o abuso de drogas e álcool, com ênfase para o uso de cocaína; o sentimento de distância e falta de Yoko Ono, ainda que estivesse sob os afagos de Pang; os envolvimento em problemas públicos – Lennon e o cantor-compositor Harry Nilson foram expulsos do *Troubadour Club*, em 12 de março de 1974, por bebedeira e desordem

⁴² Como afirmou May Pang, “à noite, ele [John Lennon] amava ficar surfando pelos canais, e ele escolhia frases de todos aqueles programas. Uma vez, ele estava assistindo o Reverendo Ike, um famoso evangelista negro, que estava a dizer ‘deixe-me lhes dizer meus caros, nada importa, só o que quer que você faça durante a noite’. John adorou a frase e disse, ‘eu tenho que anotar isso ou eu vou esquecer’. Ele sempre mantinha um bloco de notas e uma caneta na cama. Aquilo foi o começo de *Whatever Gets You Thru The Night*”. No original, “at night he loved to channel-surf, and he would pick up the phrases from all the shows. One time, he was watching Reverend Ike, a famous black evangelist, who was saying, ‘let me tell you guys, it doesn’t matter, it’s whatever gets you through the night’. John loved it and said, ‘I’ve got to write it down or I’ll forget it’. He always kept a pad and pen by the bed. That was the beginning of *Whatever Gets You Thru The Night*”. Cf. DUNCAN, Andrew. “Lennon: the man behind the legend – by his friends and family”. **Radio Times**. Edição de 03 a 09 de dezembro de 2005, pp. 32-33.

⁴³ De acordo com a própria Pang, o envolvimento dela com Lennon começou ainda antes da separação dele com Ono e, mesmo com a reconciliação do casal em 1975, ambos mantiveram o caso até 1978. Cf. Idem.

⁴⁴ PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. “A Ascensão de um Poder Jovem”. In: **O Que é Contracultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992, p. 17.

e por terem xingado a dupla de cantores *folk* The Smothers Brothers que se apresentava no local; e o fato de ser, àquela altura, o único ex-Beatle a não ter conseguido obter uma faixa no primeiro lugar das paradas de sucesso de *singles* dos EUA. ‘Fazer qualquer coisa que viesse à cabeça’ parecia um gesto que combinava com o ‘*lost weekend*’.

Os problemas de Lennon não envolviam apenas intempéries com o si mesmo: em função do seu ativismo político e de seu apoio público a militantes e ativistas, o governo federal estadunidense, sob a presidência de Richard Nixon, monitorava seus laços com as pessoas influentes que se manifestavam anti-guerra do Vietnã, seja em Nova York ou em Londres. Vigiado pelo FBI e tendo dificultada a oficialização de um *green card* pessoal, o cantor precisava gastar frequentemente com vistos temporários e alugueis de mansões e apartamentos, já que não conseguia estabelecer-se no país em função da perseguição do governo republicano⁴⁵. “Whatever Gets You Thru The Night” soava como um deboche vindo de alguém que, mesmo injustamente privado de certos direitos apenas por causa de seus posicionamentos políticos, dizia a quem quisesse ouvir que poderia fazer ‘o que quer que fosse durante a noite’ e, ainda assim, se manteria livre.

Tal faixa de Lennon é uma resistência sub-reptícia. Ela efetua uma manifestação de liberdade, de cunho sessentista, que se faz repleta por adornos musicais e comerciais de caráter setentista. E isto se deu por conta do encontro de universos de inspiração que foi dividido entre o ex-Beatle e Elton John: digo isto porque, apesar de a composição ser de autoria exclusiva do marido de Yoko Ono, uma série de inserções de instrumentos se deu por conta da intervenção do parceiro pianista. Desde junho de 1974 que o compositor do fonograma criou a sequência base de acordes na guitarra que originou a melodia que seria utilizada para a gravação em estúdio.

Nas sessões de estúdio ocorridas durante aquele mês ficou a impressão de que o material composto estava muito parecido com “Rock Your Baby”, composição de Harry Wayne Casey e Richard Finch para o cantor George McGrae que acabara de vir a público quando “Whatever Gets You Thru The Night” estava recebendo seus primeiros acordes. O próprio Lennon admitiu a influência, posteriormente, ao afirmar que utilizou a mesma progressão de acordes encontrada na faixa de McGrae para efetuar sua criação. A grande

⁴⁵ “Lennon estava passando por um período ruim. Ele estava separado de Yoko Ono e vivia uma vida bem dissoluta em Los Angeles com sua assistente pessoal de algum tempo May Pang. Ele também estava sendo perseguido pelas autoridades de imigração dos Estados Unidos, que estavam lhe negando o green card que o permitia trabalhar na América”. No original, “Lennon was going through a bad period. He was separated from Yoko Ono and living a fairly dissolute life in Los Angeles with his sometime personal assistant May Pang. He was also being hounded by United States immigration authorities, who were denying him the green card that would enable him to work in America”. Cf. CRIMP, Susan & BURSTEIN, Patricia. “Making Rock History”. In: **The Many Lives Of Elton John**. New York, NY, USA: Birch Lane Press Book, 1992, p. 126.

diferença⁴⁶ é que o ex-Beatle criou uma melodia de *power pop*⁴⁷ tomando como alicerce uma balada que possui elementos de *soul* e *disco music* e, para isso, alterou o andamento o andamento dos compassos, aumentando-o e tornando a composição mais ‘acelerada’ do que aquela que a inspirou.

As intervenções de Elton John na composição de “Whatever Gets You Thru The Night” incluem as inserções, não previstas por John Lennon quando das primeiras sessões demo, de piano e órgão Hammond, instrumentos estes tocados pelo próprio pianista. Esta não era a intenção original de Lennon, que o havia convidado apenas para participar com a contribuição de vozes na gravação, realizada em julho de 1974; ocorre, contudo, que na hora da sessão principal John achou a melodia um tanto ‘crua’ e perguntou a Lennon se poderia ele mesmo adicionar aqueles sons para tornar a faixa mais ‘atraente’ ao público jovem de então. O pedido foi aceito e o convidado acabou por também sugerir o acréscimo de instrumentos de sopro, o que foi igualmente consentido e, a convite de Tony King, os musicistas Bobby Keys (saxofone tenor) e Ken Ascher (clarinete) concordaram em estar na gravação. A partir daí, todo o álbum *Walls And Bridges* – às exceções das faixas “Old Dirt Road” e “Bless You” – contou com a presença de sessões de metais⁴⁸.

Há de se destacar um fator da interpretação vocal de ambos os artistas que, ao que parece, se apresenta como diferencial à maior parte das colaborações daquela natureza: é

⁴⁶ No processo de composição, “Lennon rejeitou seu arranjo original pessimista e dramaticamente rearranjou a canção, transformando-a em um rock mais agitado que imediatamente fixava no ouvido. ‘Ela ia ser como *Rock Your Baby*, mas eu geralmente tenho uma ideia de como a coisa está para ser, mas nunca se transforma em nada do que ela deveria ser. É uma faixa bem deslocada [do resto do álbum], Lennon lembrou”. No texto original, “Lennon rejected his original pessimistic arrangement and dramatically rearranged the song, transforming it into an upbeat rocker that caught the ear instantly. ‘It was going to be like *Rock Your Baby*, but I often have an idea what it is going to be like but it never turns out anything like it. It’s a very loose track’, Lennon recalled”. Cf. BLANEY, John. “1973 to 1975: the lost weekend starts here”. In: **John Lennon: listen to this book**. London, LDN, UK: Paper Jukebox, 2005, p. 138.

⁴⁷ “A origem musical para quase todo o power pop são os Beatles, que fixaram o estilo. Atribui-se o desenvolvimento do **gênero** nos anos de 1960 a grupos como The Who, The Kinks e Move, que apresentaram melodias agressivas e guitarras distorcidas e barulhentas (o ‘power’). Entre as principais bandas norte-americanas de power pop do mesmo período, destacam-se a The Byrds (que se inspirou nos Beatles), Tommy James And The Shondells e Paul Revere And The Raiders (essas duas últimas bandas são também associadas ao **bubblegum**). Alguns exemplos posteriores do power pop britânico são Badfinger, Nick Lowe, Slade e Sweet (essas duas últimas bandas são muito associadas ao **glam/glitter**). Entre as norte-americanas, destacam-se Raspberries e Big Star, no início dos anos de 1970, além de Cheap Trick e The Knack, na década seguinte”. Cf. SHUKER, Roy. “Power Pop”. In: **Vocabulário de Música Pop**. São Paulo: Hedra, 1999, p. 218 (grifos do autor).

⁴⁸ “Elton John ajudou a completar a canção com a adição de overdubs de piano, órgão e harmonia vocal. ‘Como a gravação veio a acontecer foi porque Elton estava na cidade [Nova York] e eu estava fazendo-a e precisava de um vocal harmônico’, Lennon lembrou, ‘ele fez o vocal nela [“Whatever Gets You Thru The Night”] e alguns mais [noutra faixa, “Surprise, Surprise (Sweet Bird Of Paradox)”], e tocou um belo piano ali...”. No original, “Elton John helped complete the song with the addition of piano, organ and harmony vocal overdubs. ‘How the record came about was that Elton was in town and I was doing it and needed a harmony’, Lennon recalled, ‘he did the harmony on that and a couple more, and played beautiful piano on it...”. Cf. BLANEY, John. “1973 to 1975: the lost weekend starts here”. In: *op. cit.*, p. 138.

que a faixa não constitui um dueto, no sentido clássico do termo para a era do *pop/rock*, já que eles não assumem trechos específicos da composição, dividindo-a em partes que são cantadas especificamente por cada um; ao contrário, toda a performance é conduzida com os dois cantando a letra inteira ao ‘mesmo tempo’ e com uma voz sobreposta à outra. Isto se explica pelo efeito realizado em *overdub*, já que o canto de Elton John foi inserido posteriormente, após ele realizar as sessões instrumentais de piano e órgão. Apesar de se tratar de um fonograma de John Lennon, lançado num álbum de estúdio deste, a extensão vocal de tenor ligeiro empreendida pelo pianista se sobrepõe ao barítono do ex-Beatle e, para muitos, por conta disto e dos adornos de órgão e piano, a faixa acabou tendo mais ‘a cara’ do colaborador do que a de seu criador. O mesmo vale para “Surprise, Surprise”⁴⁹.

A comercialidade musical de “Whatever Gets You Thru The Night” foi facilitada pela estrutura de sua letra, bem incomum até àquela altura: são três estrofes e um refrão, dois posicionados antes deste e um depois; com a exceção do refrão, as demais partes da poética seguem exatamente a mesma estrutura, consistindo ora em repetições de versos, ora em paráfrases do título ou do quinto verso da primeira estrofe, como se vê a seguir:

Verso
Primeiro verso da *primeira* estrofe
Primeiro verso da *segunda* estrofe
Primeiro verso da *terceira* estrofe

Frase
*Whatever gets you thru **the night***
*Whatever gets you thru **your life***
*Whatever gets you **to the light***

Verso
Quinto verso da *primeira* estrofe
Quinto verso da *segunda* estrofe
Quinto verso da *terceira* estrofe

Frase
Don't need a sword to cut through' flowers
Don't need a watch to waste your time
Don't need a gun to blow your mind

Essa estrutura denuncia como a escrita da letra foi realizada a partir da frase-título que Lennon adotou do Reverendo Ike, como já dito. Em todas as três estrofes, portanto, além das paráfrases vistas no primeiro e no quinto, o segundo e quarto versos são sempre preenchidos com a iteração “*it's all right, it's all right*” enquanto o sexto é negação, em conjunto, formada pela onomatopeia “oh” e pela conjunção “no” em dupla repetição. É daí que se extrai a comercialidade musical dita acima, já que basicamente a composição segue a mesma toada da letra, utilizando seu *riff* introdutório entre uma estrofe e outra ao

⁴⁹ “O modo de tocar de Elton aparece de modo proeminente na faixa, dando a ela uma peculiaridade, que é influenciada pelo jazz, o que age como um contraponto aos vocais roqueiros e ao corajoso teor rock do saxofone tenor de Bobby Key”. No original, “Elton’s playing is featured prominently on the track, giving it a supple, jazzy brawn that acts as a counterpoint to the rock vocals and the gritty rock of Bobby Key’s tenor saxophone”. Cf. ROSENTHAL, Elizabeth J. “Teenage Idol (1973-1975)”. In: **His Song**: the musical journey of Elton John. New York, NY, USA: Billboard Books, 2004, pp. 93-94.

passo que a progressão de acordes mantém-se linear por todo o fonograma. O único ponto de mudança nas estrofes se encontra posicionado nos seus terceiros versos:

Verso	Frase
Terceiro verso da <i>primeira</i> estrofe	<i>It's your money or your life</i>
Terceiro verso da <i>segunda</i> estrofe	<i>Do it wrong, or do it right</i>
Terceiro verso da <i>terceira</i> estrofe	<i>Out of blue, or out of sight</i>

Ainda que haja essa “quebra” de paráfrases, encontra-se um elemento de repetição naquelas terceiras estrofes, qual seja, a presença da conjunção coordenativa “ou” como a condição para que tudo dependa do ‘que quer que você faça durante a noite’. Observa-se na letra certa influência da filosofia de ‘liberdade irrestrita’ do público adepto à chamada ‘Nova Era’, que, por sua vez, incentiva a humanidade a buscar preencher o vazio que se encontra na “normalidade” – os afazeres da rotina e do cotidiano – da vida contemporânea. Apresenta-se como alternativa a rejeição às autoridades instituídas, a negação do cárcere da moralidade, a busca por saberes ‘exotéricos’ que não limitem o conhecimento à frieza da cientificidade, além da valorização da experiência interior. Estes aspectos parecem, de certo modo, atravessar a concepção de “Whatever Gets You Thru The Night” na medida em que independente que se ‘faça certo ou errado’, tudo será ‘correto’ (“*it's all right*”)⁵⁰.

A junção de elementos aparentemente opostos – uma letra de teor contracultural e uma melodia comercial inspirada no *power pop* –, era algo bastante popular durante os primeiros anos da década de 1970, sobretudo nos EUA, tanto é que aquela faixa cantada por John Lennon e Elton John alcançou o primeiro lugar das paradas de sucesso daquele país na semana de 16 de novembro de 1974. Foi a primeira e única vez que Lennon teve um número 01 na carreira solo entre o público estadunidense enquanto esteve em vida. É que logo após sua morte⁵¹, em 1980, a faixa “(Just Like) Starting Over” chegou à mesma

⁵⁰ Há um quê da filosofia e da poética libertárias de Aleister Crowley na letra de John Lennon, algo que faz todo sentido quando se recorda que os Beatles, enquanto grupo, eram admiradores de Crowley – algo que pode ser visto na capa do álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, de 1967. “O escritor inglês foi um poeta da liberdade irrestrita e da vontade como máxima soberana, além de defensor do uso de sexo e drogas para fins mágicos. Foi partidário de um individualismo extremista apregoando a autonomia individual na busca da liberdade e satisfação das inclinações naturais, em detrimento da hegemonia da coletividade massificada e despersonalizada. Sua magia condena todas as formas de poder e autoridade que restrinjam a soberania e a liberdade absoluta do indivíduo. A doutrina individualista do mago pode ser resumida na máxima ‘faze o que tu queres deverá ser o todo da Lei!’. Esta é a Lei da Thelema, palavra grega que pode ser traduzida por vontade ou desejo. Etimologicamente, aproxima-se de *théos*, o divino, e de *thélgo*, ‘encantar magicamente’. Para a doutrina thelemita, a sua máxima, longe de ser apenas um bordão, consiste na fórmula mágica do Novo Aeon”. Cf. SANTOS, Vitor Cei. “Aleister Crowley e a Contracultura”. **Revista Nures**. São Paulo: PUC São Paulo, número 12, maio-agosto de 2009, p. 05.

⁵¹ O assassinato de John Lennon, ocorrido a 08 de dezembro de 1980, foi cometido pelo ‘fã’ Mark David Chapman na calçada do edifício Dakota, na cidade de Nova York. Motivado pelo fanatismo religioso e por convicções cristãs duvidosas, Chapman se disse tomado por um ódio desenfreado em virtude das declarações

posição – “Imagine”, bem mais popular que as duas, por exemplo, foi ‘só’ terceiro lugar em 1971.

A princípio, Lennon não apostava em “Whatever Gets You Thru The Night” para a função de *single* no sentido de se tornar uma das principais divulgações do álbum *Walls And Bridges*, o chamado ‘compacto de trabalho’ que anuncia a obra completa às rádios e ao público em geral. Sua intenção era atribuir esse papel a “#9 Dream”, mas, persuadido por Elton John e Tony King⁵², o compositor resolveu dar uma oportunidade à parceria que criou com o pianista. Resultado: a colaboração não apenas foi exitosa, como foi dito acima, mas também resultou em outra cooperação entre ambos e em uma aposta entre os dois cantores que levaria o ex-Beatle à sua última apresentação ao vivo em uma arena de shows diante de um público de milhares de pessoas. Como já frisado, Lennon evitava se apresentar desde 1972 para eventos que não fossem beneficentes ou em prol de uma causa pacifista. Esta foi a exceção que ele abriu.

Primeiro, a colaboração. Após a sessão de gravação de “Whatever Gets You Thru The Night”, Elton John havia agendado o estúdio *Caribou Ranch*, que ficava localizado nas Montanhas Rochosas (*Rocky Mountains*) da cidade de Nederland, no Colorado, para gravar o que viria a ser seu próximo álbum de estúdio, o *Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy*⁵³. Antes de viajar de Nova York até lá, ele convidou Lennon e May Pang a

do cantor sobre Jesus Cristo (reimpresas nos EUA pela revista *Datebook* em 1966) e sobre Deus na faixa “God”. A ideia de que a divindade era um “conceito” e não uma “realidade” enfureceu o assassino. Este é o típico caso em que a morte não representa apenas um atentado contra um sujeito, mas também contra a liberdade de expressão pública e contra o direito de se duvidar de crenças religiosas e de se questionar a validade das religiões e do próprio cristianismo: tratou-se pura e simplesmente do ódio expresso e exercido pelo extremismo que foi canalizado a uma única pessoa – e que o foi pelo fato de se tratar de uma pessoa famosa que representava discursos de viés pacifista. É bem provável que Lennon não tivesse sido o alvo se não fosse uma celebridade. É o que Susan Margolis e Chris Rojek chamaram de “fama por notoriedade” – gerada através da violência, esta é uma categoria de reconhecimento das “figuras notórias que adquirem fama por meio de atos desumanos”. Cf. MARGOLIS, Susan. “The Age Of Fame”. In: **Fame**. San Francisco, CA, USA: San Francisco Book Company Inc., 1977, p. 06; ROJEK, Chris. “Celebridade e Transgressão”. In: **Celebridade**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008, p. 157.

⁵² “Quando Lennon finalizou ‘Whatever Gets You Thru The Night’, Elton e King estavam confiantes de que ela iria ser um hit single do álbum e persuadiram Lennon de que seria o caso. King lembrou “eu disse que seria uma faixa em que Elton se sairia bem, então John perguntou a Elton o que ele achava de tocá-la com ele. Ele, é claro, aproveitou a chance e, com aquilo, eles concordaram de ir ao estúdio naquela noite e fazer uma tentativa. (...). Se bem me lembro, ela foi concluída bem rapidamente”. No texto original, “when Lennon got to ‘Whatever Gets You Thru The Night’, Elton and King were confident that it was the hit single from the album and persuaded Lennon that was the case. King remembered ‘I said that it was the one track that Elton would be good on, so John asked Elton what he thought about doing it with him. He, of course, jumped at the chance and with that, they agreed they would go into the studio that evening and give it a try. (...) As I remember it, it was laid down pretty quickly”. Cf. HAYWARD, Keith. “Hey, Hey Johnny”. In: **Elton John**. Bedford, UK: Wymer Publishing, 2015, p. 135.

⁵³ O estúdio, como o próprio nome diz, fazia parte de um imenso rancho na paisagem da pequena cidade de Nederland, rancho este que continha mais de 4.000 hectares de extensão. De propriedade do produtor musical James William Guercio, o estúdio foi construído na estrada que leva à antiga e abandonada cidade de Caribou, destruída por um incêndio no ano de 1879. Esta, construída na década de 1860, foi planejada

conhecerem a região e o casal aceitou o convite: além de conhecer a região e realizar os passeios locais, a viagem foi um plano do pianista para obter de seu ídolo autorização para regravar duas faixas de autoria dele, “Lucy In The Sky With Diamonds”, dos Beatles, e a relativamente desconhecida “One Day At A Time” que foi lançada no álbum solo *Mind Games*. Após efetuar a permissão, Lennon ainda aceitou tocar guitarra na nova versão do clássico fonograma de 1967⁵⁴.

O que importa a menção a este fato para o debate aqui feito? É relevante porque as duas *covers* vieram ao público num único *single* (a mais famosa no lado A e a menos no B) e o que chamou a atenção foi a descrição presente naquele produto fonográfico: vinha escrito nos créditos “conta com a participação do Dr. Winston O’Boogie e suas guitarras reggae” (“*featuring Dr. Winston O’Boogie and his reggae guitars*”). Este nome era uma designação da persona que Lennon havia criado para ele mesmo, dentre algumas outras⁵⁵, durante as gravações do álbum *Walls And Bridges*. O recurso, utilizado pelo cantor desde as suas participações nos álbuns solo de sua esposa Yoko Ono, era uma justificativa para que o nome dele não ofuscasse o trabalho da cantora japonesa – aquela intenção do casal visava garantir que os créditos positivos da obra dela se dessem por conta dela mesma e não porque o nome Lennon ali estava. Para o caso do álbum de 1974, tal artifício queria mostrar a pluralidade do trabalho de estúdio e a capacidade de seu criador de variar entre diversos gêneros e/ou estilos musicais.

Contudo, a persona Dr. Winston O’Boogie se destacou em relação às demais por dois motivos: o primeiro por conta do encarte do álbum *Walls And Bridges*, onde consta a frase “a posse é noventa por cento do problema”⁵⁶, com a assinatura daquele alter-ego; o segundo por ter sido utilizado como identificação de Lennon no *single* de Elton John, apesar de sua guitarra ter sido ‘reggae’ – ele poderia ter utilizado a variante Dr. Winston

como suporte para os trabalhadores de uma mineradora de mesmo nome e se desenvolveu na condição de vilarejo com igreja, armazéns, bares, *saloons* e um jornal próprio que atendiam às mais de três mil pessoas que moravam no local até o desastre que matou parte delas e afugentou os sobreviventes para localidades vizinhas. Ironicamente, em 1985, o estúdio também foi destruído por um incêndio que afetou todas as suas aparelhagens de som, gerando um prejuízo estimado em mais de três milhões de dólares ao proprietário, o que impossibilitou qualquer interesse dele em reinvestir no rancho. Cf. FARIAS, Elton John da S. “Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy (1): uma narrativa de duas vidas”. In: **Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy**: um capítulo de História da Fama (1975). Campina Grande, PB: UFCG. Dissertação de Mestrado em História, 2011, p. 33.

⁵⁴ “Lennon estava com a cabeça tão distante dos Beatles àquela altura que não conseguia se lembrar dos acordes de ‘Lucy’. Com jeito, Davey Johnstone [guitarrista de Elton John] o ajudou”. Cf. DOYLE, Tom. “Do Fim do Mundo para a sua Cidade”. In: **Captain Fantastic**: a espetacular trajetória de Elton John nos anos 1970. São Paulo: Benvirá, 2018, p. 177.

⁵⁵ Dentre as personas, estão: Rev. Fred Thumbs Ghurkin, Dwarf McDougal, Mel Torment, Hon. John St. John Johnson, Dr. Dream, Kaptain Kundalini e as variações de Dr. Winston (Winston O’Ghurkin, Winston O’Reggae e Winston O’Boogie). “Winston” é um dos sobrenomes reais do cantor.

⁵⁶ “Possession is nine-tenths of the problem”. Presente no encarte do álbum *Walls And Bridges*.

O'Reggae, que até combinaria com o estilo de tocar empreendido, mas optou pela outra. De todo modo, o fato de uma referência da contracultura ter utilizado o recurso da persona fabricada, em sua carreira solo, é um indício de que este fator era característica da própria década de 1970 e, por consequência, da segunda metamorfose da fama instituída a partir da consolidação da indústria fonográfica.

Em segundo lugar, a aposta firmada entre Elton John e John Lennon. O ex-Beatle estava incrédulo quanto à própria capacidade de conseguir que uma faixa sua alcançasse o topo das paradas de *singles* dos EUA; como já dito, isto foi alcançado justamente com “Whatever Gets You Thru The Night”. O que se encontra nos bastidores deste ocorrido, contudo, é que o pianista *glam rocker* havia proposto um desafio a seu ídolo: se o *single* chegasse ao primeiro lugar no mercado estadunidense, Lennon teria que aceitar fazer um show ao vivo com John, no Madison Square Garden, em 28 de novembro de 1974, ‘Dia de Ação de Graças’ naquele país⁵⁷. A incredulidade do compositor da faixa era tamanha que só foi superada quando ele soube que não só o compacto em questão, mas seu álbum de estúdio e o *cover* de “Lucy In The Sky With Diamonds” chegaram ao posto mais alto das paradas do país norte-americano⁵⁸.

A popularidade do trio de produtos demonstra, igualmente, outro fator: a tendência que aquele momento vivia por privilegiar artefatos fonográficos que mesclassem pontos de crítica social (ou consciência contracultural) com a comercialidade musical vista, por exemplo, no *glam/glitter rock*. Em geral, os/as artistas de *pop/rock* bem sucedidos/as dos anos 1970 foram capazes de efetuar a mescla em algum momento de suas carreiras durante aquela década, conseguindo efetivar um lugar de destaque no complicado cenário musical de então que envolvia o conflito geracional entre adolescentes dos anos 1960 – e que nos 1970 já eram adultos –, e efebos do decênio seguinte.

⁵⁷ Na oportunidade, eles tocaram “apenas três músicas: ‘Whatever Gets You Thru The Night’, de Lennon, a versão para ‘Lucy In The Sky With Diamonds’, de Elton, e finalmente terminaram com algo inesperado. ‘Estávamos pensando em uma música para acabar logo com isso e eu poder sair daqui e vomitar’, Lennon diz à plateia. ‘E decidimos fazer um número de uma ex-noiva minha chamada Paul. Aí vai uma que nunca cantei; um antigo número dos Beatles que sabemos tocar mais ou menos’. A banda ataca com ‘I Saw Her Standing There’. Essa seria a última aparição em um concerto de John Lennon”. Cf. BUCKLEY, David. “Dois por Cento do Mundo Pertence a Elton”. In: **Elton John**. Companhia Editora Nacional, 2011, p. 152.

⁵⁸ “Elton fez Lennon prometer que o ex-Beatle se juntaria a ele no palco durante sua turnê de outono nos EUA, que estaria por vir. Essa promessa tem sido descrita de maneira variada a depender de se ‘Whatever Gets You Thru The Night’, ‘Lucy In The Sky With Diamonds’ (ainda por ser gravada por Elton), ou o álbum *Walls And Bridges* chegassem ao número 1. Como todos os três chegaram, tal aposta teria funcionado de qualquer modo”. No texto original, “Elton made Lennon promise that the ex-Beatle would join him onstage during his upcoming fall U.S. tour. This promise has been described variously as depending on whether ‘Whatever Gets You Thru The Night’, ‘Lucy In The Sky With Diamonds’ (yet to be recorded by Elton), or Lennon’s album *Walls And Bridges* reached number 1. As all three did, the bet would have worked either way”. Cf. ROSENTHAL, Elizabeth J. “Teenage Idol (1973-1975)”. In: **His Song: the musical journey of Elton John**. New York, NY, USA: Billboard Books, 2004, p. 94.

A versão de Elton John para “Lucy In The Sky With Diamonds” é um exemplo: ela altera radicalmente a composição original (possui seis minutos e 18 segundos contra os três e 29 da originária que se faz presente no *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*) com a inclusão de diversos adornos musicais não utilizados pelos Beatles. Tal *insight* do pianista com aquele *cover*, portanto, veio do fato de ele ter utilizado um ícone psicodélico, alterando-o para uma melodia híbrida que contém elementos de *rock*, *reggae* e *power pop* – numa tentativa de reunir a intensa psicodelia da letra a uma melodia mais ‘despojada’, traços que, em tese, são aparentemente antagônicos⁵⁹ – amálgama que era bem apreciado pelo público entre 1974-1975.

Após analisar os pormenores do processo criativo de “Whatever Gets You Thru The Night”, chega a hora de tratar de “Fame”, parceria de John Lennon com David Bowie. Se a colaboração com Elton John foi a primeira do ‘*lost weekend*’⁶⁰, a com o saxofonista

⁵⁹ Com “Lucy In The Sky With Diamonds”, Elton John “teve sua chance de gravar um tema genuíno para os descendentes dos dias de paz do Haight-Ashbury [distrito de São Francisco e principal centro *hippie* da cidade], e para deixar sua rubrica nele. Se a versão original parecia espacial, distante e em uma dimensão cognitiva diferente, a versão de Elton estava firmemente com os pés no chão. Dedilhando seu baixo como se a faixa estivesse debaixo d’água, Dee [Murray] ajuda a puxar a música de volta para a terra, onde Davey [Johnstone] espera com sua guitarra elétrica e sua cítara exótica e Ray [Cooper] aparece com um bando de instrumentos excêntricos – um gongo que ondula como ondas na água ao redor de um seixo de pedra recém jogado, uma pandeirela cascavel e, sem serem creditados, chocalhos barulhentos e sinos cintilantes numa boa dosagem. Lennon está ao ponto durante a ‘parada reggae’ [da melodia] com sua ‘guitarra reggae’, que é creditada oficialmente ao ‘Dr. Winston O’Boogie’. Mas é a aventura de Elton que agrega esta gravação ímpar em uma unidade. Bem como acontece com todos os seus melhores esforços musicais, suas interpretações do teclado do piano, seu senso de melodia e sua facilidade com o canto são fundamentais para fazer a gravação funcionar. A percussividade palpitante de seu piano, os sons idílicos de seu arranjo de corda e flauta para Mellotron e essa adesão teimosa à melodia, que não é nem um pouco perceptível no original, torna-a uma canção sólida”. No original, “he had his chance to record a bona fide theme for descendants of the halcyon days of Haight-Ashbury, and to leave his musical imprint on it. If the original version seemed spaced-out, distant, and in a different cognitive dimension, Elton’s version was firmly planted on the ground. Plucking his bass as if under water, Dee helps drag the song to earth, where Davey waits with his electric guitar and exotic sitar and Ray rolls out a bevy of eccentric instruments – a gong that ripples like water rings around a newly fallen pebble, a rattlesnake tambourine, and uncredited crunchy shakers and shimmering bells for good measure. Lennon is at the ready during the ‘reggae break’ with his ‘reggae guitars’, officially attributed to ‘Dr. Winston O’Boogie’. But it is Elton’s adventurousness that holds this unique recording together. As with all of his best musical efforts, his keyboard interpretations, sense of melody, and facile singing are paramount in making the recording work. The throbbing percussiveness of his piano, the idyllic sounds of his string/flute arrangement for Mellotron, and his stubborn adherence to a melody that is not nearly as discernible in the original, make the song gel”. Cf. ROSENTHAL, Elizabeth J. “Teenage Idol (1973-1975)”. In: **His Song: the musical journey of Elton John**. New York, NY, USA: Billboard Books, 2004, p. 100.

⁶⁰ Aquela parceria resultou, além das gravações já mencionadas e do último show do ex-Beatle num palco de arena profissional, na reconciliação dele com Yoko Ono e no posterior nascimento de Sean Lennon (o afilhado de Elton John, vinculação familiar estabelecida como gesto de gratidão do casal pelo ‘empurrão’ dado àquela reaproximação amorosa. Em 1973, “Elton, de 26 anos, representava tudo aquilo que John, aos 31 anos, deveria detestar, com seus óculos exagerados, as roupas de palco extravagantes e a aparente missão de relegar aos Beatles ao museu. No entanto, ele seria o principal responsável não só por estabilizar o ‘fim de semana perdido’ de John, mas também por levar ao seu encerramento. (...). Por baixo de sua empáfia à la Liberace, o ícone do glam-rock era engraçado, sincero, autocrítico e também um estonteado fã de Lennon, e John gostou imediatamente dele. Embora achasse a música um pouco kitsch demais e derivativa (algo que o próprio Elton sempre estava pronto a reconhecer), ele invejava a facilidade com que este compunha, seu

de Brixton foi a última do período retratado, ou seja, ambas fazem parte do momento em que Lennon foi tido como ‘menos criativo’ – apesar de ter sido bastante produtivo – em sua carreira. Por coincidência ou não, foi o momento em que ele mais se aproximou dos *glam rockers* alvo desta Tese.

No caso de David Bowie, a aproximação com Lennon ocorreu logo após o sucesso da extensão estadunidense da turnê do álbum *Diamond Dogs*. Foi este conjunto de shows que tornou Bowie ainda mais conhecido nos EUA, pois aquelas apresentações ocorreram logo após a mística e midiática ‘morte por suicídio’ da personagem de Ziggy Stardust⁶¹. Cada vez mais circulando entre o público daquele país e entre as ‘celebridades musicais’, Bowie conseguiu, nos dois primeiros meses de 1975, conhecer pessoas como Elizabeth Taylor e o próprio John Lennon. No caso deste último, o contato resultou, de um modo semelhante ao que ocorrera com Elton John, em uma composição inédita e numa versão *cover* de um clássico. A diferença é que o pianista de Pinner colaborou com um álbum do ex-Beatle e lançou suas regravações em um *single*. Nesse caso ocorreu o inverso, ou seja, foi Lennon quem contribuiu com um disco de Bowie e toda a parceria foi inserida nesse produto fonográfico, seja a nova faixa ou a regravação.

Foi, portanto, no álbum *Young Americans* que a cooperação entre ambos se tornou concreta. Desde 1972, com o sucesso de Ziggy Stardust, que Bowie buscava um número 01 nas paradas estadunidenses e não conseguia; ainda que tenha sido aclamado por uma parcela significativa do público *underground* dos EUA e tenha conquistado o mercado do seu país natal, incluindo aí o *mainstream* inglês⁶², se colocar no topo da *Billboard* era um dos grandes objetivos do cantor em 1975. E isto ocorreu com o *single* de “Fame”, faixa composta pelo saxofonista de Brixton com o auxílio do ex-Beatle citado e do guitarrista

virtuosismo ao piano e, mais do que tudo, sua resistência física. Enquanto uma apresentação ao vivo dos Beatles costumava durar vinte minutos, Elton ficava duas horas e meia no palco. ‘Que porra, como é que você consegue isso?’, perguntou John, aparentemente esquecendo as noites que passava tocando com os Beatles em Hamburgo [1961]. (...) John pediu a Elton John para ser o padrinho de Sean, em reconhecimento ao apoio e à generosidade que haviam ajudado a concretizar sua reconciliação com Yoko”. Cf. NORMAN, Philip. “O Problema com Harry” & “Garoto Bonito”. In: **John Lennon**: a vida. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 428 & p. 447.

⁶¹ O empresário de David Bowie, Tony Defries, “convenceu a RCA a financiar a turnê de *Diamond dogs*, insistindo que colocaria Bowie num patamar ainda mais alto do que o dos Rolling Stones. Com som, cenários e apresentação sem precedentes, tudo foi feito para elevar Bowie. A base promocional havia sido fundada nos Estados Unidos com o ‘cancelamento’ da terceira turnê americana, depois do anúncio da aposentadoria de Ziggy, mas a turnê de fato nunca havia sido realmente marcada. Os fãs americanos, convencidos de que nunca mais veriam Bowie, agora não apenas o veriam: receberiam o maior, mais profundo e o mais barulhento espetáculo de rock já montado. O cenário urbano de Hunger City [nome dado à montagem da ‘cidade cenográfica’ do palco] seria construído no palco, depois desmontado e transportado para a próxima cidade no fim do último bis”. Cf. SPITZ, Marc. “16”. In: **Bowie**: a biografia. São Paulo: Editora Benvirá, 2014, pp. 254-255.

⁶² E com três álbuns no topo no Reino Unido: *Aladdin Sane* e *Pin Ups* (1973) e *Diamond Dogs* (1974).

porto-riquenho Carlos Alomar. Eis a letra:

Fame (fame) makes a man take things over / Fame (fame) lets him lose hard to swallow
Fama (fama) faz um homem assumir certas coisas / Fama (fama) faz com que ele leve tempo para aceitar
Fame (fame) puts you there where things are hollow / Fame (fame)
Fama (fama) coloca você lá onde as coisas são vazias / Fama (fama)

Fame not your brain it's just the flame / That puts your change to keep you sane (sane) / Fame (fame)
Fama, não o seu cérebro, é apenas a chama / Que faz sua barganha para te manter são (são) / Fama (fama)

Fame (fame) what you like is in the limo / Fame (fame) what you get is no tomorrow
Fama (fama) o que você gosta está na limusine / Fama (fama) o que você consegue é não ter amanhã
Fame (fame) what you need you have to borrow / Fame (fame)
Fama (fama) o que você precisa, você tem que pedir emprestado / Fama (fama)

Fame 'nein it's mine' is just his line
Fama 'não, é meu' é sua única fala
To bind our time it drives you to crime (crime) / Fame (fame)
Comprometer nosso tempo, isso te faz cometer um crime (crime) / Fama (fama)

Could it be the best could it be? / Really be really babe
Poderia ser o melhor, poderia ser? / Realmente ser o realmente babe
Could it be my babe could it babe? / Could it babe could it babe?
Poderia ser minha babe, poderiam babe? Poderia babe, poderia babe?

Is it any wonder I reject you first / Fame (fame) fame, fame
É de se admirar que eu te rejeite primeiro / Fama (fama), fama, fama
Is it any wonder you are too cool to fool / Fame (fame)
É de se admirar que você seja tão legal com os tolos / Fama (fama)
(Fame) bully for you, chilly for me / Got to get a rain check on pain / (Pain) Fame
(Fama) valentona para você, indiferente para mim / Vai ter que chover para ver a dor / (Dor) Fama

Fame, fame, fame, fame, fame / Fame, fame, fame, fame, fame / Fame, fame, fame, fame, fame
Fama, fama, fama, fama, fama / Fama, fama, fama, fama, fama / Fama, fama, fama, fama, fama
Fame, fame, fame, fame, fame / Fame, fame, fame / Fame
Fama, fama, fama, fama, fama / Fama, fama, fama / Fama

What's your name? / What's your name? / What's your name... / Feeling so gay
Qual o seu nome? / Qual o seu nome? / Qual o seu nome?... / Sentindo-me tão gay

“Fame” é, com alguma segurança, o fonograma mais popular do mundo *pop/rock* a tratar diretamente do tema a ele homônimo – e não só é o mais conhecido como também um dos mais críticos aos trâmites da celebritização ocidental e à produção de notoriedade individual. A letra da faixa reflete diretamente sobre “o lugar onde as coisas são vazias”, ou seja, sobre a intensificação daquele processo de celebração no decorrer da segunda metamorfose da fama no século XX, à medida que duas falsas sensações foram criadas, quais sejam: primeira, a de que o cotidiano de todo sujeito famoso (neste caso, *rockstar*) está repleto por regalias financeiras – esta imagem foi imputada pela indústria televisiva no imaginário coletivo a partir dos anos 1960 e com maior intensidade a partir da década seguinte. Com algumas exceções na época (Beatles, Rolling Stones, Led Zeppelin, Elton

John e Rod Stewart), a grande maioria dos/as artistas do *pop/rock* ostentava de um status de esplendor e luxos que nem sempre eram compatíveis com suas realidades econômicas; muitas vezes havia a má-fé de empresários e ‘intermediários culturais’, haja vista que não eram raros os relatos de *managers* enriquecidos à custa de contratos bastante vantajosos aos mesmos e pouco interessantes a quem detinha o poder criativo⁶³.

A segunda falsa sensação é a do estabelecimento de uma suposta “relação íntima” entre as pessoas famosas e as não famosas, sobretudo em função dos elos midiáticos na televisão e nos demais meios de comunicação. Neste sentido, seria ‘impossível’ obter uma compreensão mais apurada das estruturas de celebritização sem levar em conta os sujeitos e os veículos que tornam alguém uma celebridade: “esta nova relação é baseada em uma ilusão de intimidade, a qual é, por sua vez, a criação de uma larga engrenagem midiática cada vez mais rigorosa e cada vez mais refinada”⁶⁴. Tal aparência enganadora, ou seja, a sensação de que temos alguma familiaridade com pessoas públicas e famosas, tem sido um dos motores do mundo ocidental durante boa parte do século XX, especialmente a partir da década de 1970, e funciona como arma capitalista para o funcionamento da Indústria Cultural como um todo.

Pensar o fenômeno a partir da perspectiva de uma falsa intimidade entre indivíduos famosos e a massa que os admira – uma relação pautada pela ‘estranheza íntima’⁶⁵ – é a oportunidade para compreender a mediação dos meios de comunicação e sua capacidade de construir simpatia através da distância física e da presença simbólica. “É de se admirar que você seja tão legal com os tolos”, canta Bowie, pois essa relação dúbia da celebridade acabou por ser fundamental ao *pop/rock* no estabelecimento de seu protagonismo para a segunda metamorfose da fama no século XX, tal como visto no capítulo anterior. Assim, se ainda há quem se surpreenda com o fato de uma massa de sujeitos acompanhar, às vezes

⁶³ A banda Queen talvez seja um dos exemplos mais famosos nesse sentido: “em 1976, por mais que sua imagem glamourosa pudesse esconder o fato, o Queen era uma banda que lutava contra a bancarrota. (...). A banda era administrada pelos estúdios Trident, no Soho, e era lá que eles faziam a maior parte de suas gravações – e tinham que pagar caro pra caramba por esse privilégio. De fato, quando as cobranças da administradora eram somadas, não sobrava quase nada – um estado fluido imortalizado com muita amargura por Freddie em *Death on two legs*, canção que abria o álbum [*A Night At The Opera*]. ‘Financeiramente, nós estávamos contra a parede’, disse [Roger] Taylor [o baterista do grupo]. ‘Nós tínhamos vendido montões de discos, mas não tínhamos recebido um montão de dinheiro – era aquela velha e surrada história. Assim, aquele álbum era a nossa grande jogada. Se tivesse sido um fracasso, provavelmente nós não teríamos ficado por aí por mais tempo. (...). A essa altura, o Trident tinha sido substituído pelo administrador de Elton John, John Reid; mas o Queen tinha gastado uma fortuna para gravar o tal álbum”. Cf. DOHERTY, Harry. “Como Tudo Começou: veterano jornalista de rock relembra encontro com o Queen na época das vacas magras”. In: STUCLIFFE, Phil *et al.* **Queen**. São Paulo: Globo, 2011B, pp. 72.

⁶⁴ No original: “this new relation is based on an illusion of intimacy, which is, in turn, the creation of the ever tightening, ever more finely spun media mesh”. Cf. SCHICKEL, Richard Warren. “Magic Bullets”. In: **Intimate Strangers: the culture of celebrity**. Garden City, NY, USA: Doubleday & Company, 1985, p. 04.

⁶⁵ Conceito cunhado pelo historiador e crítico de cinema Richard Warren Schickel. Cf. Idem.

involuntariamente, atividades, discursos, comportamentos, bordões, trejeitos, caprichos, egocentrismos, ostentações e/ou ações altruístas de pessoas célebres, é porque não tem a sensibilidade para entender a sustentação mercadológica de produção de desejo e fetiche pelo produto. As celebridades são, portanto, mercadorias e *rockstars* passaram a emergir no momento em que o *pop/rock* foi largamente assimilado por essa lógica nos anos 1970.

Logo após a personagem de Ziggy Stardust ter vindo a público, Bowie angariou uma quantidade relevante de *fandom* através da estratégia exitosa de propor uma persona que condensava em torno de si o apelo *rock 'n' roll* no momento em que o *pop/rock* era a grande mina de ouro do mundo do entretenimento e da Indústria Cultural. Para além da qualidade do produto – que no caso de Bowie é incontestável –, um produto de êxito na esteira desse sistema precisa tornar a pessoa célebre alvo de interesse coletivo constante. É certo que “segredos, desejos e sonhos não estão sendo exatamente compartilhados com a celebridade, mas ela está, de alguma maneira, amarrada a eles”⁶⁶, ou seja, é necessário fazer parecer que estão. E foi o que Bowie conseguiu fazer, já que transportou para a sua personagem desejos e utopias de uma juventude que ansiava por um mundo diferente. A espetacularização desses sentimentos estava presente em todos os lugares que possuísem televisores e canais de entretenimento no mundo Ocidental, algo bem maior a partir dos anos 1970 com a popularização tecnológica midiática, em especial rádio e televisão⁶⁷.

Com tal cenário, isto quer dizer que “vivemos em uma sociedade reunida em torno do falar sobre a fama”⁶⁸, especialmente a partir da segunda metade do século XX. Para além da força dos meios de comunicação, típica de países desenvolvidos a partir de então,

⁶⁶ No texto original, “secrets, hopes, and dreams have not exactly been shared with the celebrity, but he is somehow bound up in them”. Cf. SCHICKEL, Richard Warren. “Magic Bullets”. In: **Intimate Strangers: the culture of celebrity**. Garden City, NY, USA: Doubleday & Company, 1985, p. 04.

⁶⁷ Não é coincidência que o intervalo de anos entre 1964 e 1975 significou um “grande despertar” (“great awakening”) da industrialização das transmissões na História da televisão. Estes doze anos de seu recorte representam um grande crescimento para esta indústria, especialmente para o trio de redes televisivas que fizeram dela um oligopólio nos Estados Unidos (NBC, CBS e ABC). Para se ter uma ideia, “entre 1948 e 1963, os rendimentos com a TV cresceram astronômicamente de 8,7 milhões para cerca de 02 bilhões de dólares. Por volta de 1964 havia 564 estações de televisão na América [leia-se, Estados Unidos] e 93 por cento deste total estavam afiliadas seja com a NBC (37 por cento), com a CBS (34 por cento) ou com a ABC (22 por cento)”. No original, “between 1948 and 1963, TV revenues in the United States grew astronomically from \$8.7 million to over \$2 billion. By 1964, there were 564 television stations in America, and 93 percent of this total were affiliated with either NBC (37 percent), CBS (34 percent), or ABC (22 percent)”. Todo o crescimento aqui descrito ajuda a compreender como a fama e a celebridade, na condição de fenômeno, puderam conectar a vida das pessoas célebres com aqueles que as admiram. Como estes passam a tomar conhecimento da pessoa famosa – via de regra naquela época – através da televisão e do cinema, é crível afirmar que o sentimento de falsa proximidade que transforma esses estranhos em seres “íntimos” passou por uma expansão semelhante e que isso coincidiu com esse momento de larga industrialização da TV. Cf. EDGERTON, Gary. “A Great Awakening: prime time for Network Television (1964-1975)”. In: **American Television**. New York, NY, USA: Columbia University Press, 2007, pp. 242-243.

⁶⁸ No original, “we live in a society bound together by the talk of fame”. Cf. BRAUDY, Leo. “Preface”. In: **The Frenzy Of Renown**. New York, NY, USA: Oxford University Press, 1986, p. vii.

o que distingue aquele último centenário dos anteriores é o que Léo Braudy denominou de “democratização da fama”, não apenas no tocante à circulação e ao alcance de nomes famosos, impulsionados pela larga escala dessas tecnologias midiáticas, mas também pela possibilidade ampliada que estes mesmos meios passaram a fornecer a pessoas de diversas classes sociais: em tese, qualquer pessoa tem a condição de se tornar famosa; na prática, em sociedades que se apresentam como democráticas, “uma pessoa famosa deve ser uma individualista socialmente aceitável, diferente o suficiente para ser interessante, e ainda semelhante o suficiente para não ser ameaçadora ou destrutiva”⁶⁹. E foi exatamente o que David Bowie entregou à indústria e à sociedade, especialmente com Ziggy Stardust, num momento histórico em que o individualismo foi tido como parâmetro social definidor.

“O que você consegue é não ter amanhã”. Este talvez seja um dos versos que mais bem definem o que é a experiência da fama contemporânea; afinal, a celebridade é a forma midiática mais plausível e eficaz de compreensão da modernidade industrial entrelaçada ao egocentrismo e a meios de comunicação massiva porque se estabelece que “a crescente importância do rosto público no dia-a-dia é uma consequência da ascensão da sociedade pública”⁷⁰. É por essa razão que a troca constante de personas foi importante para Bowie se manter longo e atrativo para o público e a indústria fonográfica; aliás, é por conta da brevidade de Ziggy Stardust, dentre outras razões, que tal alter-ego se tornou tão icônico, já que o mundo da segunda metade do século XX tem dificuldade com a longevidade do *savoir-faire*, ou seja, há uma resistência social à prolongação da destreza da obtenção de renome e êxito. São poucas pessoas que o conseguem e as que assim o fazem precisam se remodelar com alguma frequência para que não haja saturação de suas imagens.

Faz sentido, portanto, que Bowie – já com alguns álbuns no topo das paradas do Reino Unido – fosse buscar a conquista do mercado estadunidense, tanto pela ‘mudança de ares’ e renovação de sua imagem quanto pelo fato de os EUA terem sido o epicentro do desenvolvimento do fenômeno da fama e da celebridade no século XX. De tal modo, “a fama é particularmente um fenômeno americano [leia-se, Estados Unidos]. É ao mesmo tempo um sentimento e uma indústria em si mesmo, continuamente alimentada, preparada

⁶⁹ No texto original, “a famous person has to be a socially acceptable individualist, different enough to be interesting, yet similar enough not to be threatening or destructive”. Leo Braudy, pesquisador de *celebrity studies*, se viu preocupado em compreender a crescente cultura da exposição pública e midiática sem freio dos indivíduos e aborda um aspecto crucial da celebridade a partir da segunda metade século XX: ele é um dos que acreditam na proeminência da *encenação do si* na esfera pública e nas necessidades que o mundo atual impõe aos sujeitos para a tentativa de aquisição de prestígio com a publicização constante daquele si mesmo. A fama, assim, está em confluência com as demandas sociais capitalistas atuais. Cf. BRAUDY, Leo. “Introduction”. In: **The Frenzy Of Renown**. New York, NY, USA: Oxford University Press, 1986, p. 08.

⁷⁰ ROJEK, Chris. “Celebridade e Celestóides”. In: **Celebridade**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008, p. 11.

e explorada pelos altamente bem sucedidos jornais, revistas e programas de televisão”⁷¹. A celebritização é, portanto, a grande estrutura que fabrica um produto, estadunidense no formato e multinacional na prática, que consegue combinar uma série de sentimentos e de emoções que ‘toca o íntimo dos indivíduos’ e faz uma combinação desses elementos ser transformada em mercadoria⁷².

Recapitulando certa leitura marxiana da questão, caso se pense no verso “é de se admirar que eu (o indivíduo célebre) te rejeite (a fama) primeiro”, faz-se relevante pensar que no âmbito da celebritização os sujeitos famosos são apenas instrumentos de um meio bem arquitetado para que se fabrique valor de uso não pela utilidade da coisa em si – ou seja, não pela qualidade da obra musical, por exemplo –, mas sim pelos anseios de posse e de consumo que são atribuídos à simbólica relação daí extraída; a indústria explora as ‘fragilidades’ sentimentais envolvidas no ato de *fandom* e o poder aquisitivo, por menor que seja de quem ‘idolatra’, para manter a maquinaria de interesse em funcionamento. É na transformação do valor de uso em valor de gozo que se justifica a necessidade hodierna por constante e excessiva exposição midiática de outrem – este, em grande medida, está inalcançável ao público consumidor. É com tal ‘chantagem’ que o capitalismo se reforça e é por isso que célebres como David Bowie entendem seu papel e rejeitam, ainda que não completamente, os trâmites do jogo. É mais difícil que fãs venham a questionar tal tema, pois para a celebridade a experiência é ‘efetiva’; já para o público ela é mais sentimental.

O valor de uso transformado num gozo é uma chave interessante, portanto; por gozo, leia-se consumo: a fama, então, é manifestação dos significados dos si mesmos de um conjunto massivo de consumidores; afinal, não existe celebridade sem ninguém para celebrizá-la e tal necessidade de acompanhar a rotina de alguém se manifesta a partir do mesmo princípio que defende existir certas modalidades de aquisição dos produtos que partem daqueles desejos inconscientes de quem precisa de algo para acalmar suas próprias necessidades e lidar com suas vontades internas, pois “o gozo do imaginário, também ele, só se realiza como promessa, como repetição, como ensaio de gozo que, no entanto, jamais

⁷¹ No original, “fame is particularly American phenomenon. It is both a feeling and an industry unto itself, continually fed, groomed, and exploited by highly successful newspapers, magazines, and television programs”. Cf. MARGOLIS, Susan. “The Age Of Fame”. In: **Fame**. San Francisco, CA, USA: San Francisco Book Company Inc., 1977, p. 04.

⁷² Acompanhando essa perspectiva, por exemplo, isso se viu quando fãs começaram a passar ‘lágrimas’ de *glitter* no rosto como o havia feito Marc Bolan em suas apresentações em TV e ao vivo; quando os óculos enormes e extravagantes de Elton John foram replicados por seu público; quando os grupos de *fandom* de David Bowie passaram a pintar os cabelos de diversas cores em razão da febre Ziggy Stardust; tudo isso se deu em razão da assimilação identitária que a plateia exerce com o indivíduo celebrizado. Os apetrechos indumentários do *glam/glitter* funcionaram como facilitadores dessa relação e colocaram tal estilo musical na dianteira da fabricação do estrelato roqueiro durante os anos 1970.

se consuma. Por isso, a busca pelo objeto do desejo nunca cessa. Por isso também, a oferta de mercadorias não arrefece, mas amplia-se e supera-se vertiginosamente”⁷³. O recurso a este pensamento é oportuno, pois há elementos de signo na celebridade que são capazes de atribuir valor à *mercadoria fama* a partir daquilo que está ‘em falta’ para quem deseja consumi-la. “Poderia ser o melhor, poderia ser?”, Bowie se pergunta. Poderia, caso essa dependência não fosse assim tão flagrante.

A maneira como “Fame” foi analisada até o momento toma como ponto de partida os pressupostos sociais do fenômeno da fama; contudo, para que a averiguação da faixa seja mais completa, faz-se necessário observar igualmente os aspectos mais ‘internos’ no que se refere aos bastidores de sua produção. A letra, por exemplo, foi escrita por Bowie em razão de seu desapontamento com o empresário Tony Defries e com a burocracia dos trâmites documentais dos contratos em voga na época sobre os *copyrights*⁷⁴ devidos ao cantor. A poética possui, de certo modo, um tom amargurado porque esse ‘intermediário cultural’ estava cercado de regalias semelhantes às do *rockstar* que agenciava e todos os custos eram retirados do montante que deveria cair na conta de Bowie. Relatos de Tony Zanetta, funcionário da MainMan – empresa que gerenciava a carreira do astro –, atestam que a gravadora RCA havia adiantado algo entre três (03) e sete (07) milhões de dólares a Defries com o intuito de promover todas as atividades para divulgação, agendamentos de shows, *marketing* e os custos com hospedagens, limusines e toda a regalia envolvida no processo⁷⁵. Fato é que o artista não vivia a melhor situação financeira, pois havia um

estranho purgatório de falta de grana para o rock star. Bowie havia lotado uma temporada no Radio City Music Hall e lançado seu novo single em rede nacional... e não tinha dinheiro suficiente para comprar alguns discos. Ele tinha de ligar para seu escritório e fazer Tony Zanetta emprestar-lhe um pouco de dinheiro. ‘Eu não tenho ideia do que tenho. Não sei quanto valho’, disse ao executivo da MainMan. ‘Não sei quem está pagando por tudo. Onde está o dinheiro

⁷³ BUCCI, Eugênio. “A Fabricação de Valor na Superindústria do Imaginário”. **Revista Comunicare**. São Paulo: Faculdade Casper Líbero, volume 02, número 02, 2º semestre de 2002, p. 62.

⁷⁴ Termo utilizado para definir o direito à autoria sobre as cópias de uma determinada obra. Foi a partir do século XIX que foram empreendidas as mudanças nas percepções de como os produtos culturais deveriam circular a partir da distribuição, ganhando terreno a partir daí nas redes de produção artística. As primeiras artes a terem sua rede ‘profissional de mercado’, em termos contemporâneos, foram a escrita e a literatura. De acordo com Raymond Williams, nas primeiras décadas do referido século, “a reproduzibilidade impressa superou de muito a maior parte dos demais tipos de reprodução artística”, impulsionada pela crescente onda 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, com o tempo, à indústria musical no final do século XIX e no início do XX com o estabelecimento da indústria fonográfica estadunidense. Cf. WILLIAMS, Raymond. “Instituições”. In: **Cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 1992, p. 47.

⁷⁵ EDWARDS, Henry & ZANETTA, Tony. “The Break”. In: **Stardust: the David Bowie story**. New York, NY, USA: McGraw-Hill Book Company, 1986, p. 305.

vindo de todos esses projetos?⁷⁶.

A resposta ficou clara posteriormente: era o próprio David Bowie, sem ter noção da quantia e com qual destinação; após desconfiar de que estava sendo enganado e tendo seus *royalties* desviados, o cantor resolveu romper o contrato com aquele empresário, o que gerou processos judiciais e mais dinheiro sendo destinado ao pagamento de contas e honorários advocatícios. Todo o constrangimento dessa situação, além das condições em que sua conta bancária se encontrava, fez com que o compositor escrevesse aquele verso indignado: “fama (fama) o que você precisa, você tem que pedir emprestado”, remetendo, dentre outras, à situação descrita sobre os pequenos empréstimos de Zanetta.

Ainda que tais contratemplos e decepções tenham permeado a trajetória do artista durante os anos 1970 – ao ponto de, no ano de 2002, ele declarar que ‘não desejaria fama ao pior inimigo’⁷⁷ –, é equivocado afirmar que durante aquela década “ser famoso nunca foi o objetivo de David Bowie”⁷⁸, assertiva que é repetida com alguma frequência pelos meios de imprensa, especialmente os mais recentes. As intenções de celebração, e a sua aparente inexperiência com o estrelato, por sinal, foram as razões que o levaram a tratar as negociações com a MainMan e a contabilidade de seus ganhos com certa atitude *blasé*. Enquanto a lotação das casas onde se apresentava estava cada vez mais completa e os seus álbuns vendiam mais cópias, seu ‘deslumbre’ com a fama o impedia de ver o que Defries desviava. Foi quando Bowie percebeu a situação e começou a se perguntar para onde iam os frutos da fortuna que o rodeava:

Quando Bowie estava emergindo, todas as suas necessidades eram atendidas, e na época ele não tinha literalmente nada a perder. Agora que lotava estádios e estava em todos os melhores programas de televisão, as coisas pareciam um pouco maiores. Talvez fosse paranoia provocada pelas drogas, ou talvez ele estivesse finalmente acordando para o próprio senso de responsabilidade fiscal, mas, para desgosto de Defries, Bowie começou a fazer muitas perguntas. ‘Me lembro de uma tarde quando eu estava no escritório e Defries tinha vários contratos para David assinar’, relata Mick Rock, ‘e ele disse para uma das secretárias: ‘Leve esse para o David e não se preocupe que não vai demorar. David assina qualquer coisa’. Conteí isso para David muitos anos depois e ele falou: ‘É, é verdade. Eu assinava. **Eu só enxergava o estrelato**. Nada mais importava. Claro que depois eu percebi o que tinha feito’⁷⁹.

⁷⁶ SPITZ, Marc. “17”. In: **Bowie: a biografia**. São Paulo: Editora Benvirá, 2014, pp. 269.

⁷⁷ DOGGETT, Peter. “As Canções de David Bowie: 1969-1980”. In: **O Homem que Vendeu o Mundo: David Bowie e os anos 70**. Curitiba: Nossa Cultura, 2014, p. 312.

⁷⁸ ERNANI, Felipe. “Há 45 Anos, Desabafo de David Bowie e John Lennon Conquistava as Paradas”. **Tenho Mais Discos que Amigos!**. Edição de 22 de setembro de 2020.

⁷⁹ SPITZ, Marc. “17”. In: *op. cit.*, p. 268 (grifo meu).

Mick Rock, responsável por diversos videoclipes de Bowie e de artistas variados do *pop/rock* – durante os anos 1970 quando a tradição de clipes musicais ainda não estava estabelecida⁸⁰ – parece fonte confiável para atestar aquela informação, pois acompanhou os bastidores de criação dos álbuns de estúdio do cantor entre 1972 e 1976, o que inclui o *Young Americans*; este representou, inclusive, a primeira grande virada na carreira do cantor, pois fomentou uma estratégia que visou a conquista do mercado estadunidense: o êxito da turnê *Diamond Dogs* [rebatizada nos EUA de *Philly Dogs*⁸¹] significou a chance que Bowie esperava há muito tempo, já que “desde pequeno ele sempre fantasiava sobre a realidade norte-americana. Ele suspirava por qualquer coisa jovem e intensa, e os Estados Unidos eram o lugar onde encontrá-la – especialmente aquela cidade que tanto fascina os europeus, Detroit, o mais real dos opressivos infernos industriais”⁸². O investimento na nova simbologia estética do *rockstar* para aquele país tentava conquistar o público através da então simpatia pelos sons da Motown e pelo *funk* naquele momento – qual a melhor tática para encantar uma audiência senão a de aderir à preferência desse grupo-alvo?

Foi o que Bowie assumiu ao abdicar – mas não renunciar – da imagem glamourosa de Ziggy Stardust e Aladdin Sane e adotar a “alma de plástico” de *R&B* e *soul music* do álbum *Young Americans*, ou seja, ele visava traçar semelhante percurso já atravessado por outros artistas de *pop/rock* brancos que haviam conseguido *hits* nas estações de rádio que eram voltadas ao público negro. Os casos anteriores a Bowie mais evidentes foram os de Dennis Coffey em 1971 (com o instrumental “Scorpio”); Jose Feliciano em 1974 com a faixa “Hard Times In El Barrio” – com melodia que transita entre o *R&B* e o bolero; e o outro *glam rocker* foco desta Tese, Elton John, que obteve dois fonogramas com relativa repercussão tanto nas paradas de sucesso nacionais (o “Hot 100” da *Billboard*) quanto nas listas específicas para *R&B*, sendo eles “Bennie And The Jets” – número 01 em 1974 – e “Philadelphia Freedom”, lançada em 24 de fevereiro do ano seguinte, que repetiu o feito

⁸⁰ O fotógrafo e diretor Mick Rock trabalhou, durante os anos 1970, além de Bowie, com artistas diversos do universo *pop/rock*: Syd Barrett, Lou Reed, Iggy Pop & The Stooges, Geordie, Ramones e Joan Jett. Ele dirigiu os vídeos de “John, I’m Only Dancing”, “The Jean Genie”, “Space Oddity” e “Life On Mars?” para Bowie. Contudo, seu trabalho mais famoso talvez seja o vídeo de “Bohemian Rhapsody” da banda Queen.

⁸¹ “A versão mais simples e funkeada da turnê *Diamond dogs*, renomeada *Philly dogs* depois do sucesso soul dos Mar-Keys e da concomitante mania que essa dança se tornou, voltou a Los Angeles no começo de setembro de 1974, para uma semana inteira de shows esgotados no Universal Amphitheater. Os fãs não haviam sido avisados de que esse era um Bowie inteiramente novo e estavam esperando um animal glitter, não um garoto do soul bem penteado num terno Pierre Cardin azul. (...). E, de algum modo, entre a última turnê e essa, Bowie havia ido para a disco”. Cf. SPITZ, Marc. “17”. In: **Bowie**: a biografia. São Paulo: Editora Benvirá, 2014, p. 260.

⁸² “Detroit também era o lar da Motown, que deu a Bowie o título de sua canção [“Young Americans”]: o rei dos rótulos, Berry Gordy, decorava os singles da Motown com o slogan: ‘The Sound Of Young America’. Porém, mais que tudo, era a cidade de Aretha [Franklin]”. Cf. SHEFFIELD, Rob. “Jovens Americanos”. In: **David Bowie**: uma vida em canções. São Paulo: Globo, 2017, p. 154.

da anterior em abril de 1975⁸³.

O que diferenciou Bowie de seus antecessores foi a ambição: ao invés de apostar em *singles* ou faixas localizadas aqui e ali, o cantor optou por direcionar todo um álbum ao R&B e à *soul music*. Seria possível apontar o canadense Gino Vannelli como exemplo de artista branco a ter realizado o mesmo em anos anteriores (com os discos *Crazy Life* e *Powerful People*, de 1973 e 1974 respectivamente), mas, diferente do britânico, Vannelli não se transferiu de um estilo para o outro, pois ele já iniciou a carreira na *black music*. A guinada de Bowie representou uma tentativa ousada ao entregar ao público um álbum de estúdio e outro ao vivo – o *David Live*, lançado em 29 de outubro de 1974 – como os resultados de seus experimentos “*soul plásticos*”. O que levou artistas como Rod Stewart, Rolling Stones, Kiss e os Bee Gees a trilharem caminhos semelhantes meses depois.

“Fame” foi, portanto, resultado deste cenário. Uma soma do desentendimento de Bowie e seu empresário Tony Defries com a guinada à “*Plastic Soul*”⁸⁴. Significou ainda a primeira composição do cantor em parceria com o guitarrista Carlos Alomar logo após o término de seu vínculo com o multi-instrumentista Mick Ronson. Este, que contribuiu com a obra do *glam rocker* desde 1970, a partir das gravações do álbum *The Man Who Sold The World*, foi convencido por Defries a deixar de ser ‘mero coadjuvante’ de Bowie e ‘tornar-se uma estrela’ por si mesmo. As tensões se intensificaram após as descobertas de que o empresário desviava dinheiro dos *royalties* de seu principal artista; na tentativa de se desvencilhar dos problemas, “Defries imaginou que Mick Ronson seria o próximo grande astro depois de Bowie. Para promover a estreia de Ronson em 1974, *Slaughter on Tenth Avenue*, a empresa comprou um grande cartaz na Sunset Strip”⁸⁵. O candidato ao cargo de ‘novo *rockstar*’ não conseguiu nada além de um álbum com vendas discretas e o rancor de Bowie, que tratou de substituí-lo pelos talentos caribenhos de Alomar.

⁸³ “Bowie não seria o primeiro pop star inglês a ter um sucesso na rádio ‘negra’ – *Bennie and the jets*, de Elton John, foi um hit misto por acaso, no topo tanto da parada de R&B quanto da parada pop em 1973”. Cf. SPITZ, Marc. “17”. In: **Bowie: a biografia**. São Paulo: Edi-tora Benvirá, 2014, p. 261.

⁸⁴ A expressão “Soul Plástico” foi utilizada a partir da década de 1960 para descrever a *soul music* tocada e “usurpada” por artistas brancos. Posteriormente, o termo usual para descrever a produção musical nessas condições foi o *blue-eyed soul* ou então o *white soul* (“soul branco”), algo que se popularizou a partir dos anos 1980. De todo modo, David Bowie usou *plastic soul* como definição para o álbum *Young Americans* pela primeira vez em setembro de 1976 numa entrevista à revista *Playboy*: “*Young Americans*, o álbum de onde saiu ‘Fame’, é, eu diria, o disco definitivo de plastic soul. É feito de relíquias condensadas da música étnica, escritas e cantadas por um cara britânico branco, à medida que sobreviveu à era da música rock de elevador”. No original, “*Young Americans*, the album ‘Fame’ is from, is, I would say, the definitive plastic soul record. It’s the squashed remains of ethnic music as it survives in the age of Muzak rock, written and sung by a white limey”. “Muzak” é o tipo de música *soft* tocada em elevadores, restaurantes, shoppings e centros comerciais de um modo geral; “limey”, que na tradução literal significa “límoso”, é uma gíria para caracterizar homens brancos britânicos. Cf. CROWE, Cameron; “David Bowie: a candid conversation with the actor, rock singer and sexual switch-hitter”. **Playboy Magazine**. Edição de setembro de 1976, s/p.

⁸⁵ SPITZ, Marc. “17”. In: *op. cit.*, p. 269.

Talentos esses que foram fundamentais para a construção do famoso *riff* que fez a faixa tão conhecida e icônica. No caso específico de “Fame”, as primeiras ideias para sua melodia vieram de uma *versão* cover que Bowie vinha apresentando na sua turnê *Philly Dogs*, ou seja, em todas as apresentações estadunidenses de 1974: trata-se da releitura de “Foot Stomping”, única faixa bem sucedida da carreira da banda de *doo-wop* The Flares, lançada originalmente em 1961. A reinterpretação foi sugestão de Alomar, que alterou a orientação jazzística original da melodia para acrescentar um tom *funk*, mais dançante e com uma intervenção de guitarra maior e mais intensa do que o que se ouvia com aquele grupo⁸⁶. Apesar de estar convencido de que a releitura funcionava para o clima musical que queria estabelecer para a carreira entre 1974 e 1975, as tentativas do *glam rocker* de réplica em estúdio não foram bem sucedidas. Nem tudo, no entanto, foi descartado: ele, percebendo que tinha apenas seis faixas prontas para o *Young Americans*, pensou rápido e aproveitou o *riff* que vinha sendo utilizado ao vivo para uma nova composição, o que lhe daria sete fonogramas; em janeiro de 1975, ao conhecer John Lennon, ele teve a ideia para um oitavo, o *cover* de “Across The Universe”, e assim seu produto estaria completo.

No que se refere à herança da contracultura entre *glam rockers*, o ponto central do debate, “Fame” se utiliza da mesma estratégia da faixa “Thank You (Falettinme Be Mice Elf Again)”, do grupo de *funk* e *rock* Sly & The Family Stone, qual seja, a de apresentar um tema crítico e incisivo sobre determinado assunto ao passo que entrega uma melodia de tom dançante – enquanto a composição de Bowie critica o mundo artificial do estrelato, a daquela banda escancara a violência social contra as pessoas afro-americanas. E de um modo parecido, ambas manipulam sons vocais eletronicamente: no caso do *glam rocker*, a palavra ‘fame’ é interpretada “descendo três oitavas, desde o soprano de Yoko Ono até o baixo profundo de Johnny Cash. Tal som parecia insinuar que a fama era um construto envolvente e artificial, no qual era impossível localizar o ser humano autêntico”⁸⁷. Chega a ser irônico o fato de o cantor ter alcançado o seu primeiro *single* número 01 nos EUA, a rigor o berço da espetacularização midiática da celebridade, com uma faixa concebida para tratar o fenômeno da celebrização com rispidez e ironia.

Tal participação de John Lennon em “Fame” é discreta, mas é o principal motivo

⁸⁶ A primeira vez que a releitura foi apresentada ao grande público ocorreu na aparição de David Bowie no programa *The Dick Cavett Show*, em 05 de dezembro de 1974, logo após o término da turnê *Philly Dogs*. Nesta oportunidade ficou claro como o *riff* de guitarra de “Fame” já estava pronto desde a reinterpretação de “Foot Stomping” e acabou apenas sendo adaptado para aquela faixa presente no *Young Americans*. Cf. SPITZ, Marc. “17”. In: **Bowie**: a biografia. São Paulo: Edi-tora Benvirá, 2014, p. 266.

⁸⁷ DOGGETT, Peter. “As Canções de David Bowie: 1969-1980”. In: **O Homem que Vendeu o Mundo**: David Bowie e os anos 70. Curitiba: Nossa Cultura, 2014, p. 315.

pelo qual esta faixa em particular destoa do clima musical do álbum *Young Americans*: primeiro, ela e “Across The Universe” foram gravadas em Nova York – a Filadélfia foi o palco de gravação das demais –, o que não apenas intentava tornar viável a parceria com o ex-Beatle como também lembrar os musicistas envolvidos (além de Bowie e Alomar, o baixista Emir Ksasan e o baterista Dennis Davis) de que a composição não teria o mesmo direcionamento das outras. Em segundo lugar, não foi utilizado nenhum instrumento de sopro no conjunto musical, optando-se por um acúmulo de distorções de guitarra; no que tange à interpretação vocal, nenhum/a vocalista de apoio foi convidado/a para atenuar a repetição da palavra ‘*fame*’ (cantada por 56 vezes durante a faixa) – ao invés disso, há o recurso ao *overdub* da voz principal de Bowie e a um ou outro agudo feitos por Lennon.

“Fame” pode ser vista, desta maneira, como uma ‘desordem’ de versos – não há uma presença de refrão – interpretados pela cozinha rítmica básica do *pop/rock* (guitarra, contrabaixo e bateria) adicionada àquela inserção de efeitos e à interpretação guitarrística de John Lennon ao seu ‘estilo *reggae*’ de tocar, de modo semelhante ao que foi feito no *cover* de Elton John para “Lucy In The Sky With Diamonds” sob o pseudônimo de Dr. Winston O’Boggie. Toda essa somatória, aliada ao citado *riff* de Carlos Alomar adaptado de uma banda de *doo-wop*, atribuiu um tom *funk* ao produto final. Elaborada na crista da onda de clássicos da época como “Rock Me Again & Again & Again & Again”, lançado como *single* pela cantora Lyn Collins no final de 1974, a faixa de Bowie⁸⁸ pode ser vista na condição de tema musical ‘híbrido’, já que transita entre o *rock* e o *funk* com alguma facilidade.

Uma última questão sobre “Fame” antes do próximo tópico do capítulo: a faixa é um relevante exemplo de como, nos anos 1970, questões pessoais eram transportadas para o interesse público; no caso, os problemas de David Bowie com a empresa MainMan não se limitaram a desvios de dividendos que prejudicavam o cantor e beneficiavam Defries: o dinheiro do compositor estava sendo utilizado para financiar trabalhos de outros artistas a exemplo do diretor e dramaturgo Tony Ingrassia, cuja peça teatral intitulada *Fame* foi planejada para ter uma suntuosa estreia na Broadway, com todos os holofotes possíveis à disposição e toda a atenção midiática. Os custos, nunca revelados em sua totalidade, eram cortes das contas de Bowie que foram direcionados a um trabalho de terceiro – este teve um prejuízo de cerca de 250 mil dólares estadunidenses apenas na sua noite de estreia⁸⁹.

⁸⁸ O’LEARY, Chris. “Campaigner, 1974-1975 (*Young Americans*)”. In: **Rebel Rebel**: all the songs of David Bowie from ’64 to ’76. Winchester, HAM, UK; Washington, D.C., USA: Zero Books, 2015, p. 385.

⁸⁹ *Idem*.

A peça teve uma única encenação, ocorrida no John Golden Theater, e visava ser uma leitura cômica e crítica da trajetória profissional da atriz Marilyn Monroe – portanto, era uma avaliação austera da fama e da celebridade em seu espectro cinematográfico. Após tal exibição inicial e desastrosa do ponto de vista financeiro, concomitante às descobertas de Bowie sobre Defries, um acordo judicial foi firmado para ‘finalizar’ o relacionamento trabalhista que o envolvia à MainMan. Por nunca ter lido com atenção os contratos que assinava, o cantor teve que atender às exigências daquele empresário, pagando uma multa inicial de 800 mil dólares pela quebra dos compromissos anteriormente firmados:

Bowie chorou ao ler os termos do acordo final, mas o assinou. O acordo propiciava à MainMan copropriedade de toda a obra de Bowie criada até aquele momento, permitindo às duas partes explorar a obra, desde que os ganhos fossem compartilhados. Além disso, a MainMan receberia dezesseis por cento da renda bruta de Bowie decorrente de álbuns e canções compostas entre o momento em que o acordo foi assinado e setembro de 1982 [sete anos à frente], e cinco por cento da receita obtida com apresentações ao vivo. A empresa teria direito a tais percentagens para sempre, inclusive após a morte de Bowie⁹⁰.

Todo esse cenário de bastidores e problemas pessoais de Bowie foi o motivo mais elementar que incitou o cantor a tratar o mundo célebre com o rancor que se observa em “Fame” – e, ao se compreender os ocorridos, justifica-se a ojeriza – de maneira que seus versos tratam não das especificidades das querelas com Defries ou dos traumas que delas decorreram, mas sim dos trâmites estruturais do processo de celebração de modo que, na letra, a fama é o retrato de uma entidade fantasmagórica perversa e ‘valentona’ que “faz um homem assumir certas coisas” as quais ele sequer deveria ter que lidar.

O engrandecimento da ocorrência pessoal e subjetiva transmutada para um tópico de debate público era algo que estava em voga durante a década de 1970; o tom crítico de ‘aviso’ a quem quer que ouvisse a faixa sobre os infortúnios do estrelato reunia elementos contraculturais de interpretação dos eventos e da realidade. E foi a partir dessa mensagem que Bowie passou a ser visto como alguém que “renegava” o seu desejo pelo sucesso. As conversas com Lennon nas sessões de gravação sobre o que ocorria naquele momento o ajudaram a pensar de modo mais questionador, e a partir de abordagens mais literais do que antes, sobre o universo artístico em que ele estava envolvido⁹¹.

⁹⁰ “O esquema vigorou até meados dos anos 90, quando Bowie efetuou um pagamento à vista, para se ver livre de quaisquer obrigações financeiras para com Defries e a MainMan”. Cf. DOGGETT, Peter. “As Canções de David Bowie: 1969-1980”. In: **O Homem que Vendeu o Mundo: David Bowie e os anos 70**. Curitiba: Nossa Cultura, 2014, pp. 315-316.

⁹¹ Acredita-se que o verso “fama (fama) coloca você lá onde as coisas são vazias” tenha sido uma sugestão de Lennon, pois este se encontra na primeira estrofe e o ex-Beatle compôs a progressão inicial de acordes.

Compreendidas as parcerias que John Lennon compartilhou com os dois cantores foco desta Tese, trabalhos que ajudam a entender como a década de 1970 foi herdeira de elementos característicos da contracultura – mais especificamente o *glam/glitter rock* da *Swinging London* –, é chegada a hora de analisar fonogramas presentes nos dois álbuns de David Bowie e Elton John selecionados como principal objeto de estudo. É o que se passa no tópico a seguir.

2. Sobre a Postura Crítica Presente em Produções *Glam/Glitter Rock*: quatro exemplos a partir de David Bowie (1972) e Elton John (1973)

Para atender ao objetivo deste terceiro capítulo – de mostrar como houve nos anos 1970 por parte do *glam/glitter* uma ressignificação das posturas de contracultura, que se atentaram, dentre outras demandas, às questões sexuais e comportamentais, ao estrelato e ao subjetivismo personalista –, apresento quatro faixas relacionadas à produção dos álbuns *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars* e o *Goodbye Yellow Brick Road*, sendo duas relativas a cada um deles, como subterfúgio para inserir os dois cantores-compositores de um modo ainda mais direto no debate que aqui se propôs.

Para tanto, a segunda versão de “Holy Holy” e “It Ain’t Easy”, de Bowie, e “This Song Has No Title” e “Social Disease”, de John, são introduzidas à discussão um pouco antes das outras que foram gravadas para aqueles álbuns pelo fato de elas permitirem ao público ouvinte a escuta de críticas enfáticas ao mundo da fama e da indústria fonográfica, e aos costumes estabelecidos igualmente, a partir de perspectivas que reiterem o combate simbólico às estruturas do *star system* e, de certo modo, da sociedade em si. As mensagens apresentadas por cada uma delas mostram bem como o mundo social e o espetáculo eram vistos naquelas obras fonográficas.

Início o debate com a regravação de “Holy Holy”, feita durante as gravações para aquele álbum de 1972 e retirada de última hora da prensagem final – a faixa só viria a ser lançada posteriormente como o lado B do *single* de “Diamond Dogs”, em 14 de junho de 1974. Sua versão original havia sido posta a público como um compacto de promoção e divulgação do álbum *The Man Who Sold The World*, em 15 de janeiro de 1971, e o que diferencia as duas variantes da mesma composição é a melodia, já que a letra não recebeu

Tais conversas tiveram tom de conselho dado por John Lennon. Cf. SHEFFIELD, Rob. “O Irmão de Alma de Plástico”. In: **David Bowie**: uma vida em canções. São Paulo: Globo, 2017, p. 168.

nenhuma alteração entre ambas. Enquanto a primeira apresenta áurea um tanto circense de *vaudeville* com elementos de psicodelia à esteira de bandas como The Rattles e Coven – que se destacaram pelos temas místicos e de horror antes mesmo do Black Sabbath –, a segunda é bem mais eletrificada e guiada pela guitarra de Mick Ronson.

A primeira, assim, parece mais um *folk* psicodélico pseudo-operístico enquanto a segunda se apresenta mais como uma faixa de *classic rock* com as distorções de guitarra feitas por Ronson se sobressaindo aos demais instrumentos. As diferenças de uma para outra seguem a mesma guinada dada nas bandas de Marc Bolan: do *folk rock* psicodélico com pouca eletrificação da Tyrannosaurus Rex ao (*glam/glitter*) *rock* mais ‘encorpado’ e espalhafatoso da T. Rex. Processo semelhante é visto quando se compara a “Holy Holy” primogênita com a versão reformulada (que é quase um minuto menor que a primeira).

Em qualquer uma das variantes, a composição tem sido vista como um interesse de David Bowie pelos temas místicos e de ocultismo, pelo fato de seu *single* de 1971 ter sido divulgado e propagandeado como uma “canção assombrada”; como o jogo de *hype* era algo intencionalmente utilizado pelo cantor e por seu *staff* para promover os trabalhos por ele desenvolvidos, aquela “composição se destinava a ser o foco de uma campanha de marketing com duração de seis semanas, incluindo ampla divulgação na imprensa e até a distribuição de bolsas temáticas [sobre o cantor]”⁹². Por falar em “sentir o mal em mim”, a letra tem sido associada a um flerte mal-sucedido de seu criador com a popularização do ‘maldito’ no mundo do *pop/rock* quando a imprensa britânica especializada recebeu com alguma aclamação os dois primeiros álbuns do Black Sabbath, especialmente o segundo, ambos de 1970. Eis o que diz “Holy Holy”:

Listen Lady, let me lie low, lie low with you
Ouça Dama, deixe-me ficar quieto, quieto com você
To be lie-high-high-high-high-high, my, my, my! Oh my!
Para ser muito mentiroso-muito-muito-muito-muito, meu, meu! Oh meu!
Slowly, we get too good and too holy / Helping one another, just a righteous brother
Lentamente, nos tornamos muito bons e muito santos / Ajudando uns aos outros, apenas um irmão honrado
Night time, get me back in the night time
Ao período noturno, leve-me de volta ao período noturno
I don't want to be angel, just a little bit evil / I feel the devil in me
Eu não quero ser anjo, só um pouquinho maldoso / Eu sinto o mal em mim

Holy, holy / Hold on to anyone, hold on to anyone / But just let me be

⁹² “Essa foi a única colaboração de Bowie com os instrumentistas que trabalhavam em gravações da banda Blue Mink (que fez sucesso com canções como ‘Melting Pot’ e ‘Good Morning Freedom’), dentre eles o guitarrista Alan Parker, o baixista Herbie Flowers e o guitarrista Barry Morgan – que também participaram das sessões de gravação de três álbuns de Elton John: *Elton John* e *Tumbleweed Connection* (1970), além de *Madman Across The Water* (1971). Cf. DOGGETT, Peter. “As Canções de David Bowie: 1969-1980”. In: **O Homem que Vendeu o Mundo**: David Bowie e os anos 70. Curitiba: Nossa Cultura, 2014, p. 126.

Santo, santo / Agarrado a qualquer um, agarrado a qualquer um / Mas só me deixe ser
Holy, holy / Hold on to anyone, hold on to anyone / Let go of me
Santo, santo / Agarrado a qualquer um, agarrado a qualquer um / Só me deixe ir

Listen Lady, let me lie low, lie low with you
Ouça Dama, deixe-me ficar quieto, quieto com você
To be lie-high-high-high-high-high, my, my, my! Oh my!
Para ser muito mentiroso-muito-muito-muito-muito-muito, meu, meu, meu! Oh meu!

A história fonográfica de “Holy Holy” segue lógica semelhante à de “The Prettiest Star”, analisada no primeiro capítulo desta Tese: lançada como *single* independente dos álbuns de estúdio num momento pré *Spiders From Mars*, a banda de apoio para a era de Ziggy Stardust e Aladdin Sane (1971-1974), e depois reformulada e reaproveitada para algum produto da citada era – lado B do compacto de “Diamond Dogs”, como já dito, e no disco *Aladdin Sane*, respectivamente. As sessões de estúdio para a versão original da faixa ‘amaldiçoada’ de 1971 foram as últimas que David Bowie realizou para a gravadora Philips/Mercury após a decisão do cantor de aceitar a proposta de contrato da RCA. Os resultados comerciais ruins daqueles *singles* e de outro – “Memory Of A Free Festival” – foram fundamentais para a mudança de subsidiária, o que impactou decisivamente para a ascensão do cantor a partir do *glam/glitter rock*.

O mais interessante daquela versão original de “Holy Holy”, de um ponto de vista mercadológico, é que ela foi gravada no mesmo período em que “Ride A White Swan”, da banda T. Rex, havia sido lançada, ou seja, no mês de novembro de 1970; com o rápido sucesso comercial desta (um segundo lugar nas paradas de sucesso britânicas), não é de se surpreender que Bowie tenha tentado fazer uma ou outra referência musical àquela faixa, sendo a mais sonora delas uma repetição de termos encontrada em ambos os fonogramas: Bowie passa os 43 segundos finais de sua versão original cantando “to be lie-high-high-high-high-high” – de um total de 03 minutos e 13 segundos – enquanto o grupo de nome jurássico obtivera um *hit* em que seu vocalista repete “da-da-di-di-da” pelos 30 segundos finais de uma composição de 02 minutos e 12 segundos. Assim, o *single* daquele cantor “parecia configurar uma tentativa consciente de imitar (ou parodiar) o veículo de sucesso de Bolan”⁹³; contudo, pelo fato de esse produto ter vendido muito pouco, ao contrário do que ocorreu com o T. Rex, o artista desistiu dessa estratégia e partiu para a elaboração de um trabalho mais original – algo que se viu e se ouviu no álbum de estúdio *Hunky Dory*.

Ainda que tenha sido uma faixa obscura, tanto no que se refere ao tema dos versos quanto de um ponto de vista comercial, “Holy Holy” teve dedicadas à sua existência duas

⁹³ DOGGETT, Peter. “As Canções de David Bowie: 1969-1980”. In: **O Homem que Vendeu o Mundo: David Bowie e os anos 70**. Curitiba: Nossa Cultura, 2014, p. 127.

linhas interpretativas predominantes sobre o seu sentido temático: uma que afirma que a letra era um comunicado ‘espontâneo e assertivo’ para a então esposa de Bowie, Angela, reafirmando o acordo de ambos sobre seu casamento aberto, assim como fora feito um ano antes em “The Prettiest Star”, e lembrando os termos de conduta daquela relação; e outra que vai um pouco além e assegura que houve ali uma tentativa de representar a obra do filósofo e poeta Aleister Crowley, escritor que se tornou uma referência para grupos de *pop/rock*, especialmente os de *hard rock* e os do posterior *heavy metal*, algo que era muito comum na passagem da década de 1960 para a seguinte.

Qualquer das duas linhas interpretativas que esteja correta, o fato é que ambas são pontes que asseguram o contato da obra de Bowie com questões e debates contraculturais; seja pela popularidade do debate sobre o conceito de casamento aberto, já debatido aqui nesta Tesa no primeiro capítulo quando da análise de “The Prettiest Star”, seja por conta dos interesses sobre temas ocultistas, místicos e tidos pela ala conservadora da sociedade como ‘anticristãos’. Seja um ou outra a resposta ‘correta’, o fato é que as duas podem ser definidas como uma herança da contracultura e da postura questionadora das tradições e costumes ocidentais – no caso, a ‘família tradicional’ nuclear desbancada pelo casamento ‘livre’ e aberto e a religiosidade cristã confrontada pelo misticismo.

Na primeira ocasião, a defesa de que se trata de um diálogo com Angela Bowie, a justificativa sugere que

a exemplo de “The Prettiest Star”, essa composição encerrava uma mensagem confidencial à esposa, sinalizando dedicação dentro dos parâmetros de um casamento aberto. No entanto, tratava-se mais de um exercício de assonância do que de comunicação, desde o primeiro verso até o refrão final. A canção iniciava com passadas ameaçadoras, em *Mi e Fá*, perseguindo a melodia no primeiro verso e só permitindo que a composição se enraizasse no refrão. Um marcado ritmo *flamenco*, produzido pela guitarra elétrica de Alan Parker, introduzia um sentimento pseudo-operístico, que estivera presente em alguns dos arranjos de *The Man Who Sold the World*. Contudo, seu efeito geral era de uma cesta de ideias amontoadas, sem um fio condutor⁹⁴.

Essa primeira interpretação costuma realizar uma leitura mais literal da letra, qual seja, a de que seu primeiro verso (“ouça dama, deixe-me ficar quieto com você”) teria sido direcionado especificamente a Angela como um lembrete do que havia sido combinado entre os dois um ano antes em sua união; a grande ironia realizada pelo cantor, caso seja este o motivo efetivo, é que seria apenas com ela que ele ‘se aquieta’, contanto que nada da liberdade individual de busca por outros/as parceiros/as sexuais seja alterada. O refrão

⁹⁴ DOGGETT, Peter. “As Canções de David Bowie: 1969-1980”. In: **O Homem que Vendeu o Mundo: David Bowie e os anos 70**. Curitiba: Nossa Cultura, 2014, p. 127 (grifos do autor).

também é uma arma argumentativa utilizada por essa perspectiva, já que a afirmativa de que o ‘eu lírico’ encontra-se “agarrado a qualquer um” pode facilmente ser aceita como a incursão pouco seletiva por relacionamentos breves e baseados no desejo acima de tudo. Tal primeiro modo de entender “Holy Holy” parece-me limitado a uma sensação de que a opção de Bowie por aquele convívio sem amarras com a esposa responde e encerra todo entendimento sobre qualquer composição que trate do assunto e que ele tenha produzido enquanto o matrimônio durou entre 1970 e 1980. A ‘ânsia’ que essa tentativa de resposta aparenta representar pode não condizer com aquilo que de fato o artista queria dizer.

A segunda interpretação parece um pouco mais fundamentada e acredita se tratar da presença de referências diretas a Aleister Crowley – algo que se confirmou durante o álbum *Hunky Dory*, mais especificamente na faixa “Quicksand”, na qual Bowie escreveu um verso em que afirma: “eu estou mais próximo da Aurora Dourada, imerso no uniforme do imaginário de Crowley”⁹⁵. É claro que esta utilização é o indício mais forte de que o segundo modo de ver a letra de “Holy Holy” parece estar mais correto, mas seus próprios versos colaboram para tal, pois dizem “eu não quero ser anjo, só um pouquinho maldoso / eu sinto o mal em mim”. Antes que eu seja mal interpretado, não se afirma aqui que os paradigmas desse filósofo pregavam o “mal” em si, mas que eles próprios relativizavam o que as doutrinas religiosas ocidentais, as cristãs em específico, definem como ‘maldade’.

A proposta de Crowley para um ‘Novo Aeon’ passa pela fórmula encontrada na Lei de Thelema – já apresentada aqui quando da parceria entre Elton John e John Lennon – que pressupõe o autocontrole da unidade individual (ou seja, do sujeito) de acordo com convicções racionalistas no intuito de fazer o indivíduo alcançar o ‘desempenho pleno’. As ‘funções’ de cada pessoa, de acordo com a premissa thelêmica, são determinadas com uma avaliação – feita por cientistas e especialistas de diversas áreas – das qualidades de cada um; ‘ajudar uns aos outros’ e tornar-se um ‘irmão honrado’ são propósitos daquela prerrogativa e isso se encontra mencionado na letra de Bowie – “ajudando uns aos outros, apenas um irmão honrado”; essa ‘honra’, contudo, não é pautada pela moral cristã e sim pelas virtudes do conhecimento e do esclarecimento científico.

Mas o que essa segunda linha interpretativa tem a dizer sobre a sexualidade que se apresenta como ‘liberdade irrestrita’ em “Holy Holy”? A resposta vem da trajetória e da vida pessoal daquele filósofo, ocultista e poeta do esoterismo – autor de o *Livro da Lei*, obra voltada ao pensamento religioso thelemita:

⁹⁵ No texto original, “*I’m closer to the Golden Dawn / Immersed in Crowley’s uniform of imagery*”. “Aurora Dourada” é a *Ordem Hermética da Aurora Dourada*, da qual Aleister Crowley foi membro.

Nascido em 1875, Crowley era um polímata, ocultista, montanhista, um escritor logorreico (que publicou mais de 400 livros – só a sua autobiografia tem seis volumes) e atleta sexual interurbano, que tentava seduzir cada mulher e cada homem que ele encontrava, e que teve cada uma das suas esposas acometida previsivelmente por insanidade. Ele cultivou a reputação de ser o homem mais maligno da Inglaterra, contudo, como acontece com a maioria dos degenerados notáveis, os rumores de sua vilania ultrapassavam sua vida real, embora não faltasse o esforço dele para tal. Sua existência saturada de sexo, a auto-estima colossal dos próprios talentos, seu consumo de drogas por completo, seu estilo dândi (enquanto jovem ele usou ‘camisetas de seda pura e belas gravatas com nós de laços flexíveis’; ele envelheceu como um vilão do Superman) e as suas obsessões necromânticas cativariam uma geração de roqueiros britânicos⁹⁶.

Como foi possível perceber na citação, a figura de Aleister Crowley pode ser vista como a de um clássico *libertino*, ao menos naquilo que o século XIX entendeu como tal. O desprendimento das convenções dos relacionamentos – ainda que ele tenha vivido em dois matrimônios –, as constantes investidas sedutoras em pessoas de ambos os sexos, os interesses por temas considerados ‘transgressores’, todos esses fatores contribuíram para que o poeta tenha sido assimilado pela contracultura e pelo universo do *rock* britânico de maneira entusiasmada. E não foi diferente com Bowie: “Holy Holy” é uma demonstração do apreço do cantor pela trajetória de vida do poeta libertário, pois versos como “mas só me deixe ser” ou “só me deixe ir” – ou seja, a liberdade sexual – indicam tal admiração.

Compreender essa influência de Crowley ajuda a entender não apenas a faixa de David Bowie, mas também a própria constituição da figura do *rockstar* nos anos 1970 e, por tabela, do/a *glam rocker*. Neste caso mais específico, há uma espécie de releitura da ideia de *libertinagem libertária*⁹⁷ adicionada ao comportamento *dândi* próprio do século XIX, ou seja, ainda que o *glam/glitter rock* não possa ser limitado à sexualidade, como foi dito no capítulo anterior, o elemento sexual evidente manifesto nas temáticas das faixas ofertadas ao mundo e das indumentárias vestidas por seus intérpretes recorrem, para além

⁹⁶ No original, “born in 1875, Crowley was a polymath, occultist, mountaineer, logorrheic writer (publishing over 400 books – his autobiography alone was six volumes) and long-distance sexual athlete, attempting to seduce every woman and man he encountered, with each of his wives unsurprisingly committed for insanity. He cultivated a reputation as the most evil man in England but as with most notable degenerates, the rumors of his villainy surpassed his actual life, though not for lack of effort. His sex-saturated existence his colossal estimation of his talents, his consumption of drugs by the barrelful, his dandified style (as a young man he wore ‘pure silk shirts and great floppy bow-knotted ties’; he aged into a Superman villain) and his necromantic obsessions would captive a generation of British rockers”. Cf. O’LEARY, Chris. “The Man On The Stair, 1970 (*The Man Who Sold The World*)”. In: **Rebel Rebel**: all the songs of David Bowie from ’64 to ’76. Winchester, HAM, UK; Washington, D.C., USA: Zero Books, 2015, p. 165.

⁹⁷ “Materialista, dissidente em relação à ordem estabelecida, o libertino é, antes, um contestador: através do romance, tendo como tema central o prazer sexual e o prazer do conhecimento, ele é o filósofo discreto e também o provocador erótico. Ora transforma a libertinagem em ficção para poder ir além da ideologia do momento, ora transforma a ficção em reflexão filosófica. (...). Romances libertinos são, pois, romances filosóficos (reação filosófica ao idealismo e ao conformismo, recusa dos códigos tradicionais da moral social e religiosa), ainda que nem todos os romances filosóficos do momento sejam libertinos”. NOVAES, Adauto. “Por Que Tanta Libertinagem?”. In: NOVAES, Adauto (org.). **Libertinos Libertários**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pp. 09-10.

das influências mais imediatas dos *mods* ou dos Teatros do Absurdo e do Ridículo (o que será visto durante o último capítulo desta Tese), a tal amálgama entre libertinos e dândis, ressignificada para a especificidade dos anos 1970.

A figura do *libertino*, contudo, não era determinadamente a de alguém ‘viciado’ em sexo ou focado somente nos prazeres carnavais; na verdade, a principal característica de elucidação libertina circunda a plena liberdade de pensamento e contemplação filosófica, desprovida das amarras religiosas e/ou do senso conservador da moral. A sexualidade, de tal modo, acaba sendo tão somente mais um dos temas problematizados por esse sujeito que é, no final das contas, um herdeiro da razão iluminista que não toma a racionalidade, contudo, como todo o parâmetro para a existência; ou seja, o discernimento racional é um guia para reestruturar um mundo controlado amiúde pelo poder da Igreja e pelo sistema de governo monárquico-hereditário predominante até o Congresso de Viena em 1815.

De uma maneira análoga, o/a *glam rocker* não tinha somente a sexualidade como preocupação temática das suas produções criativas, apesar de esta ser tema de recorrente presença em seus produtos fonográficos e suas apresentações ao vivo. O que definia sua motivação, dentre outras coisas, era a quebra dos paradigmas conservadores e tradicionais de gênero, além da ruptura com as exigências de exibição da virtuosidade técnico-musical de instrumentistas, cobrança que era feita em maior parte pelo *rock* psicodélico. Houve uma ‘tendência *glam*’ à liberdade libertina⁹⁸ em mais de um âmbito da vida, seja em questões sociais ou naquelas mais particulares.

A influência do comportamento libertino no *glam/glitter rock* pode ser mais bem reconhecido no chamado *glam proto punk* (David Bowie, Lou Reed, Iggy Pop, Wayne County, New York Dolls, etc.), o que não quer dizer que não possa ser encontrada entre os demais representantes ou no estilo como um todo. Esse exercício de liberdade que se manifesta na arte e é orientado pela primazia da antimoralidade religiosa – e cristã acima de tudo –, foi alvo de perseguições por parte dos segmentos conservadores da sociedade. Exemplo disso pode ser encontrado na ‘cruzada’ que o desconhecido cantor estadunidense de *folk* Rod Gilkeson empreendeu pelo país norte-americano contra o ‘*glitter rock*’, mais especificamente contra Alice Cooper e contra a banda texana de *hard rock* Bloodrock. A alegação de Gilkeson é costumeira entre pessoas conservadoras, qual seja, a de que essas

⁹⁸ “No discurso libertino articulam-se maciçamente, contra as idéias de tradição, crença, convenção social injustificada, as idéias de razão, natureza e liberdade. Ser libertino é pensar livremente (contra a coerção dos preconceitos e da tradição) segundo os princípios da razão e da natureza”. Cf. PRADO JÚNIOR, Bento. “A Filosofia e as Metamorfoses do Espírito Libertino”. In: NOVAES, Adauto (org.). **Libertinos Libertários**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 48.

bandas propagavam “sexo pervertido e violência” para adolescentes:

Gilkeson, ao passo que declina para si um papel de ‘benfeitor’, alega que muito da música de hoje, coadunada às publicidades e às capas de LP, carrega uma ‘mensagem de sexo pervertido e violência em tons **glamourizados**’. Ele citou os LPs ‘Bloodrock U.S.A.’ (Capitol) [álbum da banda Bloodrock], e ‘Killers’ e ‘School’s Out’ de Alice Cooper (Warner Bros.) como exemplos da ‘atmosfera orientada pela perversão’ na indústria fonográfica⁹⁹.

Apesar de ter direcionado essa tal ‘cruzada nacional’ para aqueles dois grupos em específico, ao ter se manifestado em estações de rádio e para jornais impressos de cidades do estado da Pensilvânia, Gilkeson deixou transparecer que essa ‘revolta’ era motivada pelo preconceito contra a estética *glam/glitter* como um todo, pois ele estava incomodado, para além das supostas ‘perversão e violência’, com os tons de glamour dados aos temas dos produtos fonográficos e às indumentárias artísticas. Como todo bom conservador que se move pelo ressentimento, o cantor *folk* usou da acusação para tentar chamar a atenção de determinado público-alvo, qual seja, o de setores reacionários cristãos e de extremistas de direita, fazendo-o ganhar alguns meses de fama em função de seu discurso assertivo e fanático a partir do mês de julho e durante todo o segundo semestre de 1972.

Tal ação de Gilkeson, contudo, não era isolada: especialmente nos EUA, e pelos chamados estados do ‘Oeste profundo’, pregadores locais denunciavam a ‘imoralidade’ da banda – e, por tabela, do *glam/glitter* –, clamando, em discursos pela imprensa, que a juventude renegasse as apresentações de bandas daquele tipo pelo país. Aparentemente, o tiro saiu pela culatra, já que a popularidade dos *glam rockers* que conseguiram sucessos no mercado estadunidense (além daquele grupo, Elton John, Rod Stewart, Gary Glitter, Kiss e David Bowie) não foi afetada. Reclames retrógrados semelhantes eram vistos aos montes. Em maio de 1973, assim noticiou o periódico *Sir!* acerca do assunto:

Oito meses atrás, um jovem roqueiro evangelista da Pensilvânia de nome Rod Gilkeson lançou uma cruzada de um homem só contra ‘perversão e violência na indústria fonográfica’. Seu principal alvo? Um grupo de rock de nome Alice Cooper a quem ele rotulou como ‘ofensivo e de mau gosto’. Menos de um mês depois, uma igreja numa pequena cidade da Pensilvânia anunciou um sermão intitulado, “Pode a Igreja Competir com Alice Cooper?”. Em menos de duas semanas após o ocorrido, sete mil milhas Atlântico adentro, a Senhorita Mary

⁹⁹ No original, “Gilkeson, while disavowing the role of a ‘do-gooder’, claims that much of today’s music, along with LP advertising and packaging, carries a ‘message of perverted sex and violence in glamorized tones’. He cited the ‘Bloodrock U.S.A.’ (Capitol) and Alice Cooper’s ‘Killers’ and ‘School’s Out’ (Warner Bros.) LP’s as examples of the ‘perversion-oriented atmosphere’ in the recording industry”. A ênfase dada ao termo “glamourizados” se dá pelo fato de Gilkeson utilizar o *glam/glitter rock*, nas entrelinhas, como o parâmetro para a “desmoralização” da música de então. Cf. BILLBOARD Newspaper. “Gilkeson Hits Sex Lyrics”. **Billboard**. Edição de 22 de julho de 1972, p. 04 (grifo meu).

Whitehouse, uma auto-proclamada protetora da moralidade britânica, enviou uma carta raivosa de protesto à Secretaria de Educação da Inglaterra e à BBC alegando que um disco, 'School's Out', era 'contra a lei e a ordem'. 'Graças à BBC, milhões de jovens estão absorvendo sua filosofia de violência e anarquia', ela acrescentou. Dois meses depois, Louis Araiza, estudante da Universidade de Houston, deixou o Conselho de Curadores da faculdade em pânico quando o rapaz empreendedor encontrou uma brecha no estatuto que rege o Sindicato de Estudantes da universidade e elegeu Alice Cooper a 'Rainha do Baile' da instituição. E bem recentemente, um segmento de um show de rock exibido em uma sexta-feira na televisão em Cincinnati [cidade de Ohio] foi retirado do ar durante sua exibição e rotulado como 'obsceno... um convite descarado para a violência e as drogas'. O alvo dessa fúria sem paralelo? As aparições de um grupo de rock e de um vocalista chamados Alice Cooper¹⁰⁰.

Atos como os relatados demonstram como o *glam/glitter rock* era visto como uma espécie de 'ofensa' à moralidade e aos 'bons costumes' cristãos e, tal como os libertinos, a sua liberdade de manifestação com vias à quebra dos paradigmas e regramentos morais instituídos pela autoridade religiosa (em grande medida pelo cristianismo) era percebida como 'imoralidade' e 'degeneração' – não à toa, a justificativa de que adolescentes eram conduzidos/as à 'violência e perversão' é comum a quase todo discurso conservador que se debruça sobre questões semelhantes. Os fatores sexuais e as indumentárias sugerindo que homens se vistam com trajes e adereços considerados femininos (tornando-os, assim, 'afeminados'), ou as mulheres com roupas 'masculinizadas' – sobretudo, Suzi Quatro – tornavam os/as *glam rockers* vulneráveis aos ataques vindos de todas as frentes sociais; tais *rockstars* foram, portanto, alvos prediletos de toda a sorte de puritanismos artísticos e culturais nos anos 1970 e também adiante.

É na afronta a isso que "Holy Holy", de Bowie, se fez valer: ironizar e 'macular' os elementos do sagrado ao inverter os sentidos da palavra 'santo', transformando-a em um sinônimo de malícia nas condições impostas pelos prazeres da vida noturna, torna-se ato de acinte libertário contra as imposições da moralidade cristã. O 'eu-lírico' ali presente é 'santo, santo' – como está escrito no título –, mas isso significa que ele "não quer ser anjo,

¹⁰⁰ No original, "eight months ago, a young Pennsylvania rock evangelist named Rod Gilkeson launched his one-man crusade against 'perversion and violence in the recording industry'. His chief target? A rock group named Alice Cooper, whom he labeled 'in bad taste and offensive'. Just less than one month later, a church in a small Pennsylvania town advertised a sermon entitled, 'Can The Church Compete With Alice Cooper?'. Less than two weeks after this incident, and seven thousand miles across the Atlantic, Mrs. Mary Whitehouse, a self-proclaimed protector of British morality, sent off an angry letter of protest to England's Education Secretary and the BBC claiming that a record, 'School's Out', was 'anti-law and order'. 'Thanks to the BBC, millions of youngsters are imbibing its philosophy of violence and anarchy', she complained. Two months later, Louis Araiza, a student at the University of Houston threw the school's Board of Trustees into a panic when the enterprising fellow found a loophole in the bylaws governing the Student Union at the university and had Alice Cooper elected 'Homecoming Queen'. And just recently, a segment of a late Friday night rock concert on Cincinnati television was pulled off the air mid-way and labeled 'obscene... a blatant invitation to violence and drugs'. The subject of this unparalleled fury? The appearance of a rock group and a lead singer named Alice Cooper". Cf. ASHER, Brett. "Alice Cooper: the 'Queen' of Rock 'n' Roll". **Sir!**. Des Moines, IA, USA: Iowa State University. Edição de maio de 1973, p. 08.

só um pouquinho maldoso”. E completa: “eu sinto o mal em mim”. A moldura artística e racionalista aqui construída confirma, deste modo, a admiração de seu compositor pela vida de Aleister Crowley e, ao mesmo tempo, expõe o elemento libertino que é possível de se encontrar nas produções fonográficas do *glam/glitter rock*, seja ele sexual ou não.

Mas, como dito, a influência libertina entre *glam rockers* não estaria completa sem a presença do fator *dândi*. Isto porque os questionamentos e as críticas aos dogmas sociais e religiosos vieram acompanhados por certo senso de ‘beleza andrógina’ – ou, ao menos, de uso de adornos indumentários que remetesse ao requinte e à moda, no caso de a tez e os traços físicos dos sujeitos não serem os maiores sinônimos de venustidade. Ao passo que David Bowie, Marc Bolan (T. Rex), Bryan Ferry (Roxy Music) e Rod Stewart podem certamente ser associados ao primeiro caso, Gary Glitter, Alvin Stardust, Elton John ou Brian Eno notabilizaram-se mais pelas roupas extravagantes do que pela ‘formosura’. O fato é: qualquer que seja o caso, todo questionamento de caráter ‘libertário’ que se possa encontrar no *glam/glitter rock* estará, de algum modo, acompanhado por um ‘teor dândi’ de comportamento e composição de traje.

Vale recordar que o sentido aproximado de dândi remanescente até os dias de hoje é aquele consolidado na passagem do século XVIII para o XIX: “embora o termo fosse utilizado para descrever alguém com pretensões à elegância na década de 1760 (...), sua carreira realmente tomou impulso durante as Guerras Napoleônicas após 1800. Foi a época do mais famoso e mais imitado de todos os dândis modernos, o Beau Brummell”¹⁰¹. O que mais aproxima o dandismo do *glam/glitter rock* é o fato de se tratar, em ambos os casos, de pessoas com um senso de estética, arte e moda apurado, mas que não necessariamente advinham da aristocracia ou nobreza. A grande diferença, contudo, é que naquele tipo de comportamento social oitocentista prevaleceu a *finesse* e o refinamento enquanto no caso dos/as *glam rockers* predominava certa *auxesis* indumentária, ou seja, cada nova peça de roupa buscava um clímax hiperbólico da performance individual.

Dândi e *glam/glitter* também compartilham do sentimento de busca por uma vida intensa durante o agora do presente: no primeiro caso, não é possível se efetuar o controle das vontades dandistas mais pessoais pelo fato de o indivíduo que assim se identifica ter

¹⁰¹ “O nome de Brummell permanece vivo até hoje; é mais difícil recordar a pessoa por trás dele. Como sugere sua reputação, ele era um modelo e um ditador da moda, a pessoa cuja maneira de se vestir e de se comportar tinha de ser seguida por todos aqueles que aspiravam um reconhecimento social. Mas seus próprios estilos não eram afetados e extravagantes: ao contrário, marcaram uma simplificação das ideias correntes a respeito da moda masculina. Suas calças eram mais retas, as abas de seus casacos mais curtas que as usadas anteriormente. O que o distinguia era a limpeza e o polimento de suas roupas. A elegância que ele representava dependia do cuidado e do discernimento, não do excesso”. Cf. SEIGEL, Jerrold. “O Poeta como Dândi e Boêmio: Baudelaire”. In: **Paris Boêmia**. Porto Alegre: L&PM, 1992, p. 103.

apreço pela “arte de ser desagradável e jamais se constrange em atacar as opiniões médias e de demonstrar a sua superioridade intelectual ao desfilar as suas virtudes que aspiram à magnitude, à excelência e à distinção”¹⁰². Uma combinação de cuidado excessivo com a aparência e de exibição excessiva de vaidade acaba por ofuscar outras aptidões artísticas de ambos os sujeitos históricos aqui em pauta: em razão da primazia de imagem e estética corpórea que se oferecem mais explicitamente aos olhos de outrem, dândis e *glam rockers* costumam passar pelo mesmo tipo de preconceito, apesar da gritante distância temporal entre ambos, qual seja, uma relativização da importância de suas produções para o mundo social.

No caso do dandismo (e com exceção de Oscar Wilde, Charles Baudelaire e Lord Byron), a intelectualidade de seus textos e produtos escritos talvez ainda não obtenha as devidas honrarias; no caso *glam/glitter*, com a ressalva para sua vertente *proto punk*, não se vê muito interesse em reconhecer sua relevância para a História do *pop/rock*. A ênfase no visual acaba sendo recepcionada, quase sempre, como sinônimo de futilidade¹⁰³. Tais desejos mais imediatos e personalistas de aqui e agora compartilhados por ambos foram razões para associá-los igualmente à ‘frivolidade’.

Essa alusão à amálgama das figuras do *libertino* e do *dândi* como parte do que se pode estabelecer como característica do *glam/glitter rock*, a partir da faixa “Holy Holy”, é oportuna para o debate geral deste capítulo por mostrar tanto a relevância cultural de tal estilo musical quanto sua similaridade com certas premissas contraculturais. Assim, esse fonograma de David Bowie pode ser entendido como uma antecipação – ainda que não tão explícita disso – do último álbum de estúdio da banda T. Rex, lançado em 1977, que foi sagazmente intitulado *Dandy In The Underworld* (ou ‘Dândi no Submundo’). O produto fonográfico citado, e sua faixa-título, resumem de um modo bastante eficaz o que aqui se quer dizer sobre aquele fonograma de Bowie e sobre a própria constituição estética do/a *glam rocker*: intercalou-se em sua constituição subjetiva o senso crítico e *underground* do libertino com a sensibilidade dandista corpórea e de vestuário. Portanto, ao passo que o

¹⁰² “A expressão do dândi no mundo animal são os gatos, pois os felinos, além de belos, revelam ‘idéias de luxo, de asseio, de volúpia’”. Cf. HARA, Tony. “O Dândi e a Invenção de Si”. In: **Saber Noturno: uma antologia de vidas errantes**. Campinas, SP: PPGH, UNICAMP. Tese de Doutorado em História, 2004, p. 91.

¹⁰³ “O dândi avalia as suas formas e suas forças permanentemente, para polir e fazer brilhar aquilo que em seu corpo ou em seu espírito lhe aparece como bruto ou obscuro. A figura do dândi rejeita a naturalidade dos modos, ama o artifício que aperfeiçoa a natureza, como sentença Baudelaire no texto em que faz um elogio a maquilagem. E no convívio com outras pessoas faz pose, ou como se diz mais vulgarmente, ‘bota banca’. Nem mesmo as suas ácidas e refinadas observações descambam para a baixaria e para o humor tosco e obtuso”. Ao menos no que se referiu à vida pública, *glam rockers* foram dândis do universo fonográfico durante a década de 1970, dadas as devidas proporções históricas de cada época. Cf. *Ibidem*, p. 92.

glam/glitter compartilhou de interesses com a contracultura – a admiração por Crowley, por exemplo –, o estilo se distinguiu daquele movimento pelos apelos a um tipo de corpo hiperbólico e midiático com claras influências dândis adquiridas através da herança dos *mods*.

Após analisar “Holy Holy”, passemos à segunda faixa de Bowie avaliada por este capítulo, intitulada “It Ain’t Easy”. Diferente da primeira, que foi planejada para se fazer presente no álbum dedicado à personagem de Ziggy Stardust e acabou retirada da versão publicada, o fonograma da vez foi inserido no projeto final; entretanto, ele se distingue dos demais que lá constam por um motivo principal: trata-se de um *cover* e não de uma composição original de David Bowie como ocorre com todo o resto. Escrita pelo cantor estadunidense de *folk* e *country* Ron Davies, ela tornou-se bem mais conhecida na voz do britânico a partir de junho de 1972¹⁰⁴.

A versão original de “It Ain’t Easy” possui influências claras de *blues* do Delta do Mississippi, *country* e *folk*. Sua longa introdução de 01 minuto – que não foi adotada pela versão de David Bowie – é executada pelo próprio Davies em um violão tocado a partir da técnica *slide* e do uso de uma pequena barra de metal (semelhante a uma lixa de unha metálica) de modo aproximado ao que fazia o *bluesman* Bukka White pelos anos 1930 e 1940, o que realça certa sensação bucólica no som adotado. Após a *intro*, a composição dá uma guinada ao *folk rock*, à lá Bob Dylan, e conta com a presença de um piano ao estilo *honky-tonk* tocado pelo cantor-compositor e multi-instrumentista Leon Russell¹⁰⁵.

Na versão de Davies, o refrão – marca registrada da composição –, é cantado com o acompanhamento das *backing* vocalistas Vicki Davies, Merry Clayton, Clydie King e

¹⁰⁴ Ron Davies lançou a própria versão originalmente no mês de janeiro de 1970 para o álbum de estúdio *Silent Song Through The Land*, seu disco de estreia. Filho do cantor de *country* Tex Dickerson, ele e todos os seus irmãos foram abandonados pelo pai biológico e adotados por Darby Davies, de quem o compositor retirou o novo sobrenome e o nome artístico. Apesar desse passado conturbado com a figura paterna, ele adotou estilo musical semelhante ao de seu progenitor com a importante diferença de que tentou seguir uma ‘modernização’ do *country* e do *folk* através da influência de Bob Dylan, Joan Baez e do trovadorismo tão recorrentes na música popular estadunidense dos anos 1960 e dos primeiros anos da década seguinte.

¹⁰⁵ Nos dias 20 e 21 de novembro de 1970, Leon Russell foi a atração principal do *Fillmore East*, em Nova York, a versão nova-iorquina da famosa casa de apresentações *Fillmore West* de São Francisco, ambas de propriedade do empresário alemão Bill Graham (nome artístico de Wulf Wolodia Grajonca) radicado nos EUA após fugir da perseguição nazista na Europa dos anos 1940. Naquelas datas, além de Russell, também tocaram a banda *folk* McKendree Spring e o recém afamado nesse país, o pianista Elton John. Este já tinha dividido o palco do *Fillmore West* com a banda The Kinks em três noites na semana anterior, entre os dias 12 e 14. Em 1971, John ainda seria a atração principal da versão nova-iorquina da casa de shows entre os dias 08 e 10 de abril, quando seu público era majoritariamente de pessoas universitárias e admiradoras da contracultura. Isto começou a mudar a partir de sua adesão ao *glam/glitter rock* em 1972; a partir daí, seu sucesso comercial alcançou plateias mais variadas e distintas, o que ocasionou a redução da simpatia das audiências originais que o seguiam. Em 2010, Elton John e Leon Russell se reencontraram para lançar um álbum de estúdio intitulado *The Union* que visava reatar a imagem de Russell aos holofotes midiáticos, o que não ocorria desde 1984, último ano em que ele teve um sucesso comercial antes da parceria com John.

Venetta Fields, presenças que aumentam ainda mais certa sensação de intercessão de sons sulistas dos EUA no fonograma. A faixa se encerra com um solo de gaita – que dura cerca de quinze (15) segundos –, o que a devolve àquele teor de *blues* clássico ouvido em seu primeiro terço de duração. Tal fonograma tinha de tudo para ser um sucesso comercial no ano de 1970, mas conseguiu ao menos obter o respeito artístico e de crítica a despeito de seu fracasso de vendas.

Essa aclamação artística confirmou-se apenas dois meses depois quando a banda Three Dog Night regravou a faixa e ainda intitulou um álbum de estúdio homonimamente à composição de Davies, produto esse lançado em 31 de março de 1970. O grupo citado, apesar de ter caído no ostracismo, era um dos mais famosos dos EUA durante a década de 1970, tendo conseguido 21 faixas no Top 40 da *Billboard* entre 1969 e 1975 – sendo três delas números 01 –, além de 11 álbuns nas mesmas listas de paradas de sucesso. No Reino Unido, contudo, a banda só teve dois *singles* bem sucedidos, ambos *covers*, um de Randy Newman (“Mama Told Me No To Come”) e o outro de Hoyt Axton (“Joy To The World”), e nenhum de seus álbuns teve vendas expressivas o suficiente para adentrar às estatísticas oficiais de comercialização fonográfica. Sua versão para “It Ain’t Easy”, desta feita, serviu como primeira grande divulgação do trabalho de Ron Davies, já que o Three Dog Night era especialista em regravar faixas de compositores iniciantes ou em lançá-las antes mesmo dos/as artistas que as criavam¹⁰⁶.

Em 1971, ao menos outros dois artistas importantes a regravaram: o cantor inglês Long John Baldry e a banda estadunidense de *hard rock* Detroit, organizada pelo vocalista e guitarrista Mitch Ryder como a dissidência e o desmembramento do grupo The Detroit Wheels, que também era conduzido e liderado por Ryder. Bem como a citada versão do Three Dog Night, ambas divulgaram o trabalho de Davies para outros públicos, algo que ampliou os alcances do fonograma e o fez chegar a novos territórios que talvez tivessem demorado mais a recebê-lo se dependessem apenas da gravação de seu criador. O Detroit introduziu “It Ain’t Easy” a uma audiência *rocker* do meio oeste e do nordeste dos EUA e Baldry foi o primeiro a fazê-lo para o Reino Unido; é bastante provável, inclusive, que Bowie tenha atentado para tal faixa após o *bluesman* britânico que, do mesmo modo que o Three Dog Night, intitulou um álbum de estúdio de modo homônimo à composição de

¹⁰⁶ *It Ain’t Easy*, o álbum do Three Dog Night, além de contar com a faixa homônima criada por Ron Davies, foi responsável por apresentar “Your Song” aos EUA pela primeira vez, composição de Elton John e Bernie Taupin que só seria lançada pelo pianista britânico compositor de sua melodia um mês depois dessa banda estadunidense, em 10 de abril de 1970. Um ano antes, a mesma Three Dog Night já havia antecipado “Lady Samantha”, daquela mesma dupla, ao público dos EUA no álbum *Suitable For Framing*, lançado em 11 de junho de 1969.

Davies e o lançou em junho de 1971. No mesmo mês, o saxofonista de Brixton a cantou para o programa de John Peel na rádio BBC com sua banda pré-Ziggy, a Arnold Corns.

A versão de Long John Baldry, portanto, pode ter aberto os ouvidos de Bowie para aquela composição sobre o ‘difícil e tortuoso’ caminho entre o início de uma carreira no *pop/rock* e o alcance da glória e do sucesso comerciais – a fama e o estrelato. A intenção original visava inseri-la no álbum *Hunky Dory*, ainda em 1971, mas a falta de conexão com as demais faixas daquele produto fez seu lançamento ser adiado para o disco seguinte. A inflação de *covers* de “It Ain’t Easy” entre 1970-1971 era notória e talvez tenha sido, de fato, uma melhor estratégia o adiamento de sua publicação ao menos por mais um ano. O fato é que a composição de Davies tornava-se cada vez mais influente entre os/as artistas que desejavam abordar de alguma maneira a questão da celebração através da música.

Baldry deu tamanho destaque a “It Ain’t Easy” a ponto de escolhê-la como título de seu álbum porque ele próprio estava encarando situações de desprestígio comercial em 1971. O ‘responsável pela inserção do *blues*’ na Inglaterra havia tido *singles* de sucesso com bandas de apoio durante os anos 1960, mas desde que as dispensou em 1969 que ele não conseguia protagonizar algum destaque fonográfico – o álbum daquele ano, *Wait For Me*, teve vendas bastante modestas. Dois de seus ex-subordinados em bandas, já famosos àquela altura, resolveram tentar catapultar a carreira do *bluesman* ao se disporem para tocar no disco *It Ain’t Easy*¹⁰⁷ e produzi-lo: Rod Stewart (que trabalhou com Baldry no grupo Hoochie Coochie Men) e Elton John (no Bluesology), ambos astros que aderiram ao *glam/glitter rock*. Baldry, contudo, não recuperou a comercialidade ou a atenção dos holofotes como era o esperado.

Todas essas versões de “It Ain’t Easy” acabaram, portanto, não sendo exatamente o exemplo de *hit* que delas se esperava; nem mesmo a versão de Bowie o foi. Contudo, a constante reincidência de regravações feitas por artistas influentes atesta a relevância da composição para o biênio que nomeei, no primeiro capítulo deste trabalho, como o quarto

¹⁰⁷ As sessões de gravação para o álbum *It Ain’t Easy* ocorreram por sugestão de Rod Stewart a Baldry como tentativa de recuperar a carreira do *bluesman*. Stewart sabia que Elton John também havia trabalhado para Baldry e resolveu convidá-lo a integrar o projeto. Assim, Stewart produziu o lado A do disco e John fez o mesmo para o lado B; os/as musicistas convidados/as foram, respectivamente, aqueles/as que trabalhavam para os dois, com destaque para Ron Wood (que além de Stewart tocou com os Rolling Stones a partir de 1975), para a banda Hookfoot (que tocou nos discos de estúdio de Elton John entre 1969 e 1971) e para as cantoras Maggie Bell, Lesley Duncan e Doris Troy, além dos cantores Tony Hazzard e Tony Burrows. Não só Stewart e John participaram ativamente do álbum de Baldry em 1971 como repetiram a dose no seguinte, de 1972, intitulado *Everything Stops For Tea*, invertendo apenas a ordem de produção: o pianista no lado A e vocalista do The Faces no lado B. “A lealdade deles para com Baldry era tamanha que os dois cantores (...) apareceram no programa *Top of the Pops* para cantar ao lado de Baldry”. Cf. DOYLE, Tom. “Hercules”. In: **Captain Fantastic**: a espetacular trajetória de Elton John nos anos 1970. São Paulo: Benvirá, 2018, p. 109.

momento de assimilação do estrelato na História do *pop/rock*, qual seja, aquele que versa sobre a ‘adversidade do estrelato no *rock*’. É muito significativo que tantas versões tenham sido dadas a uma mesma faixa num curto espaço de tempo como aquele; ao ver desta Tese, isso é um indício de que a tendência predominante entre 1970-1971, no tocante ao tema da fama no *pop/rock*, girava em torno da elaboração de poéticas que apresentassem como era ‘ardiloso’ o processo de alcance do estrelato.

De todo modo, as versões de 1970-1971 oferecem pouca inovação em relação ao fonograma original; a de Baldry é a mais longa – com quase cinco minutos de duração e um solo de guitarra (o que não existe na original), além de uma *jam* de encerramento que se inicia aos três minutos e meio e se prolonga por um minuto e vinte e cinco segundos, indo até o *fade-out*, e enfatiza a notória presença de todos os instrumentos com destaque maior para o piano de Ian Armitt, a guitarra de Ron Wood e a bateria de Mick Waller. A versão do Three Dog Night antecipou a de Bowie e retirou aquela longa introdução de um minuto, mantendo tão somente a reprodução fidedigna do segundo segmento, *folk rock*, do material de Davies. Por fim, a interpretação do Detroit trouxe como única diferenciação um *riff* de guitarra nas pontes entre os versos e o refrão, além de um solo de guitarra mais longo que aquele que se ouve na faixa de Baldry. Com a banda de *hard rock* em questão, a composição ganha ares de Deep Purple e Led Zeppelin sem perder o teor bucólico que tanto a caracteriza.

Quanto à letra, nenhuma das versões de 1970-1971 faz qualquer alteração que seja relevante ou que modifique de maneira significativa a estrutura da poética de Davies. O mesmo não pode ser dito da interpretação de David Bowie, no entanto, pois em todas as estrofes foi efetuada alguma mudança, seja para adequá-la à nova leitura melódica desse *cover*, seja para combinar melhor os versos com a sua entonação vocal. Abaixo, pode-se ver a publicação lírica embrionária em comparação às modificações da versão de Bowie:

Ron Davies – “It Ain’t Easy” (1970)

When you go up on the mountain top
Quando você alcança o topo da montanha
And you look out across the sea
E você olha para a imensidão do mar
And you know there’s another place perhaps
E você sabe que existe outro lugar talvez
Where a young man could be
Onde um homem jovem poderia estar

And you jump down to the rooftops
E você se joga para os telhados
And you look out across the town

David Bowie – “It Ain’t Easy” (1972)

When you climb to the top of the mountain
Quando você escalar ao topo da montanha
Look out over the sea
Preste atenção no mar
Think about the places perhaps
Pense sobre os lugares talvez
Where a young man could be
Onde um homem jovem poderia estar

Then you jump back down to the rooftops
Então você se jogue de volta para os telhados
Look out over the town

E você olha para toda a cidade
And you know there's a lot of strange things
E você sabe que há um monte de coisas estranhas
Circulating 'round
Circulando por aí

It ain't easy, it ain't easy
Não é fácil, não é fácil
It ain't easy to go ahead
Não é fácil seguir em frente
When you're going down
Quando você está em queda livre

And all the people they got their problems
E todas as pessoas têm os seus problemas
Well that ain't nothin' new
Bem, isso não é nenhuma novidade
Take your patience and understanding
Tenha paciência e compreensão
They can get you on through
Elas podem te ajudar a superar

They can get you on through, love
Elas podem te ajudar a superar, amor
They can get you to the end
Elas podem te ajudar a chegar ao fim
They can go and take you up
Elas podem ir lá e te levar para cima
And let you down again
E te decepcionar de novo

Satisfaction, satisfaction
Satisfação, satisfação
Tell me who is satisfied?
Diga-me quem está satisfeito?
Well, she, ooh, she take it
Bem, ela ooh, ela a agarra
And she hold it deep inside
E ela a mantém profundamente

And she hold it deep inside
E ela a mantém profundamente
And she bites you with her teeth
E ela te morde com os dentes
And if the woman want
E se a mulher quer
She can get you some relief
Ela pode te dar algum alívio

Preste atenção na cidade
Think about all of the strange things
Pense sobre todas as coisas estranhas
Circulating 'round
Circulando por aí

It ain't easy, it ain't easy
Não é fácil, não é fácil
It ain't easy to get to Heaven
Não é fácil ir para o Paraíso
When you're going down
Quando você está em queda livre

Well, all the people have got their problems
Bem, todas as pessoas têm os seus problemas
That ain't nothing new
Isso não é nenhuma novidade
With the help of the good Lord
Com a ajuda do bom Deus
We can all pull on through
Todos nós podemos passar por tudo isso

We can all pull on through
Todos nós podemos passar por tudo isso
Get there in the end
Chegar lá ao final
Sometimes it'll take you right up
Às vezes isso vai ter levar direto lá para cima
And sometimes down again
E às vezes lá para baixo novamente

Satisfaction, satisfaction
Satisfação, satisfação
Keep me satisfied, I've got the love
Mantenha-me satisfeito, eu tenho o amor
Of a Hoochie-koochie woman
De uma mulher Hoochie-koochie
She calling from inside
Ela clamando lá de dentro

She's a calling from inside
Ela é um chamado lá de dentro
Trying get to you
Tentando chegar a você
All the woman really wants
Tudo o que a mulher realmente quer
You can give her sometimes too
Você às vezes pode dar a ela também

Na verdade, Bowie teve duas opções para adequar a composição ao seu próprio estilo: a primeira seria seguir as tendências dos *covers* publicados antes dele e não alterar muito a criação original de Ron Davies, ao menos no que se refere à letra; a segunda, e a mais provável de ter ocorrido, é que ele tenha gostado mais da interpretação que a banda The Rats deu à faixa quando a tocava ao vivo em suas apresentações locais na cidade de Kingston upon Hull, localizada no condado East Riding Of Yorkshire. As duas hipóteses

são aqui postas por mera formalidade de inquirição historiadora, já que a segunda opção mostra-se claramente a mais segura: as alterações da versão presente no álbum de Ziggy Stardust não foram feitas por Bowie propriamente e sim pelos membros da banda de *rock* de garagem¹⁰⁸ citada. O fato de o grupo nunca tê-la gravado em estúdio a torna uma das interpretações menos conhecidas de “It Ain’t Easy” que possam ter sido feitas à época por conjuntos de alcance local ou internacional, algo que deu a impressão de que as mudanças tinham sido feitas pelo criador de Ziggy, o que não foi o caso.

Mas por que afirmo que tais alterações na poética da composição de Ron Davies foram feitas pelos membros da The Rats? Por duas razões. A primeira é que tal conjunto já a tocava desde 1971 em suas apresentações ao vivo, como já dito; eles nunca gravaram um álbum de estúdio para ser oferecido ao público, apenas alguns *singles* e nenhum deles teve “It Ain’t Easy” – uma coletânea de gravações avulsas da banda foi lançada em 1998 e intitulada *The Rats’ Rise And Fall Of Bernie Gripplestone And The Rats From Hull* na qual figura uma versão ao vivo do *cover* de Davies¹⁰⁹.

A segunda é que o Rats (criado em 1963, teve seu nome mudado para Treacle em 1968) contou com as adições do guitarrista Mick Ronson, em 1966, e do baterista Mick Woodmansey, em 1968, a seu plantel. Com a informação em vista, isto significa que dois integrantes dos Spiders From Mars, a ‘banda de Ziggy Stardust’, fizeram parte do grupo que alterou os versos da composição de Davies, mas que só a havia gravado ao vivo e não possuía registro em estúdio. Assim, acredita-se que Ronson e Woodmansey tenham sido os primeiros a apresentar “It Ain’t Easy” a Bowie e que por esta razão haja uma diferença tão gritante entre a letra presente no álbum de 1972 e a versão primeira de 1970¹¹⁰.

¹⁰⁸ “No final da década de 1960, as bandas de garagem (assim chamadas porque seus integrantes tocavam em garagens ou porões) eram particularmente proeminentes nos Estados Unidos. Essas bandas responderam à invasão britânica do mercado norte-americano. Tocando um rock básico, com grande entusiasmo, muitos desses grupos produziram em sua carreira apenas um sucesso, com alguns deles transformados em clássicos. Entre as bandas de maior longevidade estão The Standells, The Electric Prunes e The Count Five. (...). No Reino Unido, o estilo garage foi melhor [*sic*] representado pelo Troggs (“Wild Thing”, 1966), um grupo de protopunk comercialmente bem-sucedido”. Cf. SHUKER, Roy. “Bandas de Garagem; Garage Rock”. In: **Vocabulário de Música Pop**. São Paulo: Hedra, 1999, p. 33.

¹⁰⁹ O título daquela coletânea deveu-se ao seu principal *single*, que foi intitulado de “The Rise And Fall Of Bernie Gripplestone”, e lançado em 1967 como a tentativa de inserir o grupo no *hall* de bandas psicodélicas do Reino Unido – sem sucesso. “Os Rats viajaram e encheram clubes e teatros com seu blues barulhento. [Mick] Ronson ganhou dinheiro o suficiente na estrada para largar um emprego de jardineiro. Achou que tinha chegado lá, mas logo reconheceu as limitações criativas dos Rats, que, apoiados pelo talento e visão de Ronson, logo fizeram uma música de acid rock chamada *The rise and fall of Bernie Gripplestone*. No final dos anos 60, [o baterista John] Cambridge havia deixado a banda e estava em Londres gravando com Bowie e [o produtor Tony] Visconti o álbum *Space oddity*. Ele fora substituído por outro músico vindo de Hull chamado Mick. Para evitar confusão, todo mundo chamava Mick Woodmansey de ‘Woody’. A banda continuou a fazer shows e a gravar faixas sem bons resultados comerciais”. Cf. SPITZ, Marc. “10”. In: **Bowie: a biografia**. São Paulo: Saraiva, 2014, p. 153.

¹¹⁰ Não se sabe, contudo, qual dos integrantes do Rats fez as alterações na letra de Ron Davies.

Como o objetivo do capítulo é demonstrar a herança contracultural presente nos anos 1970 a partir do *glam/glitter rock*, os elementos líricos da faixa “It Ain’t Easy” nas duas versões que me permitem afirmar que há espólios de contestação e transformação de consciência se iniciam, por exemplo, com o verso ‘satisfação, satisfação’, que foi mantido inalterado por todas as versões aqui citadas. A importância dessa repetição do termo está na ironia que Davies importou de “(I Can’t Get No) Satisfaction”, famoso fonograma dos Rolling Stones lançado em 1965 que apresentou uma crítica incisiva ao consumismo e ao *American Way of Life* como modo ideal de vida.

Na poética composta por Mick Jagger e Keith Richards, o ‘eu-lírico’ se incomoda com o sistema capitalista nas suas perspectivas estadunidenses do sucesso individual e da exposição midiática como aprisionamento pessoal em torno de um único ‘foco’, qual seja, a conquista financeira. Sob tais premissas, Ron Davies se pergunta: “diga-me quem está satisfeito?”. A versão Rats/Bowie optou por transformar o questionamento em afirmação imperativa: “mantenha-me satisfeito”, o que indica o alinhamento da versão de 1972 ao individualismo característico da década mesmo que os elementos críticos não tenham se perdido por completo.

Se nessa questão macroeconômica, a versão original parece mais ‘questionadora’ que a de Bowie, esta, no que tange às questões sexuais e de gênero, apresenta leitura bem mais progressista – ou menos misógina – que a de Davies. Enquanto nesta de 1970, o ‘eu-lírico’ recorre à mulher como fornecedora de algum ‘alívio’ ao homem ante a dificuldade da vida na estrada e da tentativa de escalada ao sucesso, a versão Rats/Bowie se refere ao amor dado por uma “mulher *hoochie-koochie*”¹¹¹ à figura masculina. Ainda que sutis, há alterações que sugerem uma tentativa de ‘adequação’ às demandas dos anos 1970, o que

¹¹¹ O termo “hoochie-koochie” (que também pode ser grafado como “hoochie-coochie” ou apresentar outras variações) é utilizado para descrever tipos específicos de dança do ventre e dançarinas sensuais. O termo passou a ser difundido no mundo Ocidental a partir da Feira Mundial de Chicago, ocorrida em 1893, talvez a primeira oportunidade em que se atentou para este tipo de dança do Oriente Médio nos EUA e nos países ocidentais. Com este sentido, o termo é muito associado à composição “The Streets Of Cairo, or The Poor Little Country Maid” também conhecida como “The Snake Charmer Song”, a famosa melodia utilizada no Oriente Médio e na Índia como trilha sonora do “encantamento” de serpentes do gênero *Naja*. Um segundo sentido encontra-se no *blues* e se refere à libido feminina potencializada pela ingestão de álcool; em uma leitura literal, “hoochie” (que vem de ‘hooch’) é uma gíria para bebidas alcoólicas e “coochie” é também uma gíria, só que para designar a vagina das mulheres. Trocando em miúdos, trata-se dos comportamentos masculinos de teor geralmente abusivo em relação à vulnerabilidade feminina por alto consumo de álcool. A composição de *blues* mais famosa a abordar a questão é “The Hoochie-Coochie Man”, escrita por Willie Dixon e gravada por Muddy Waters em 1954. A versão Rats/Bowie para “It Ain’t Easy” aparenta se referir a uma bela mulher sensual que se mostra decidida a não atender às expectativas dos padrões sociais para o feminino, o que está em acordo com reivindicações feministas da época. Cf. STASZAK, Jean-François. “Exotic Dance, Erotic Dance: displaying the other’s body from the 18th to the 20th century”. *Annales de Géographie*, volume 660-661, número 02-03, 2008, p. 135; GORDON, Robert. “Hoochie Coochie Man / 1953-1955”. In: *Can’t Be Satisfied*. Boston, MA, USA: Little, Brown And Company, 2002, pp.124-125.

acarretou em certo ‘afastamento’ da crítica anterior ao consumismo estadunidense para a sugestão de uma situação em que as mulheres não sejam vistas como o vetor de ‘alívio’ para as frustrações masculinas e sim como protagonistas de seus próprios desejos.

Se na versão de Ron Davies a figura feminina se ‘agarra à satisfação, mantendo-a profundamente’ e igualmente lá se afirma que ‘se ela quiser, ela pode dar algum alívio’ ao homem, na de Rats/Bowie a satisfação é uma vontade interior (e, portanto, individual) da mulher por ser esse desejo advindo do que é ali definido como um ‘chamado lá de dentro’ (“*a calling from inside*”) que tentava alcançar esse masculino, pois “tudo o que a mulher realmente quer, você às vezes pode dar a ela também”. É clara a mudança de perspectiva no que se refere ao protagonismo feminino, pois essa disposição para o prazer sexual, na versão de 1972, parte dela e de seu objetivo de usufruir do próprio gozo, ou seja, não se trata de uma abordagem que a entenda como mero subterfúgio para o homem.

Por que tenho tanta convicção de que se trata da busca por prazer sexual? Além do sentido histórico de “mulher *hoochie-koochie*”, já explicado, a influência direta da faixa dos Rolling Stones é uma sinalização para isso: nela, em seu terceiro e último verso, diz-se que o ‘eu-lírico’ ali em pauta, masculino, retrata encontros com uma garota que acabam por não resultar em nenhuma ‘satisfação’ a ele porque a mulher estaria menstruada e não teria como atender aos seus desejos e sanar sua volúpia¹¹². Em “It Ain’t Easy”, na versão de Davies, o feminino recebe o mesmo tipo de tratamento quando a letra sugere que exista uma relação em curso em que tal personagem feminina “te morde com os dentes” com o intuito de “te dar algum alívio” – qualquer metáfora com práticas orais não parece à toa. Enfim, a mensagem da letra parece supor que se não é possível encontrar satisfação em um mundo consumista que ‘não te deixa seguir em frente’ porque quase sempre você se ‘encontra em queda livre’ na tentativa de obter sucesso, ao menos prazer com uma mulher será algo possível de se vivenciar.

É importante salientar que, mesmo que adote a letra alterada dos Rats, a versão de Bowie que consta no álbum sobre Ziggy Stardust apresenta melodia diversa da tocada por aquela banda. É curioso como o grupo de Mick Ronson e Mick Woodmansey apresenta uma interpretação bastante semelhante à da banda Detroit, mais voltada ao *hard rock* e de *riffs* e solos de guitarra mais empenhados e virtuosos, graças às capacidades técnicas que

¹¹² O próprio Mick Jagger, principal letrista dos Rolling Stones, admitiu que o terceiro verso mencionado, de fato, trata de frustração sexual pelo fato de a personagem feminina estar no período de menstruação. A ‘solução’ dada pela letra é que o ‘eu-lírico’ volte a procurar a garota ‘uma semana depois’, quando o ciclo menstrual dela tiver se encerrado para, a partir daí, ela poder satisfazê-lo. Cf. KALLEN, Stuart A. “Topping The Charts”. In: **The Rolling Stones**. San Diego, CA, USA: Lucent Books, Inc., 1999, pp. 36-37.

foram apresentadas por Ronson em sua trajetória artística. Já a de Bowie – e mesmo que conte com o mesmo guitarrista e baterista dos Rats – optou pela manutenção dos rumos musicais da versão original de Davies, apesar de ter excluído a longa *intro* instrumental desta. Mesmo contando com o apoio dos *backing* vocais da cantora Dana Gillespie, Bowie

estragou a sua própria performance, adotando um tom vocal estrangulado que supostamente se destinava a parecer ao mesmo tempo nativo do Sul dos EUA e intenso, mas que não era nem uma coisa nem outra. Conforme essa performance demonstrou, Bowie nunca era menos convincente do que quando tentava ser o tipo de astro transatlântico do rock por ele próprio tantas vezes parodiado¹¹³.

Apesar da criticada interpretação vocal, Bowie parece ter entendido que a opção pela inclusão dessa faixa no *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars* funcionaria como atrativo ao seu trabalho, já que uma série de artistas importantes estava tendo contato com a composição ou relançando-a naquele momento – além dos já citados, o cantor Dave Edmunds também regravou a faixa e a lançou no mesmo mês em que Bowie publicou aquele disco de 1972. Não apenas “It Ain’t Easy” abordava o tema principal que o cantor intentava criticar e parodiar – a celebração através do estrelato no *pop/rock* – como permitiu um diálogo com as questões de cunho contracultural apontadas nas páginas pregressas. Uma pena que ela talvez seja a menos prestigiada do álbum, já que é a única daquele produto fonográfico a nunca ter sido tocada ao vivo por Bowie após o seu lançamento¹¹⁴.

Após a análise de “It Ain’t Easy” chega a vez de contemplar a primeira faixa de Elton John presente no álbum *Goodbye Yellow Brick Road*. Trata-se de “This Song Has No Title” que parece, bem como aquele *cover* da composição de Davies feito por Bowie, o fonograma menos conhecido do disco que parafraseia a estrada de tijolos amarelos de *O Mágico de Óz*. Por coincidência, ambas são as quintas faixas de seus respectivos álbuns.

¹¹³ Além da interpretação da voz, aquela “composição configurava uma tendência musical predominante e típica dos Estados Unidos no começo dos anos 70, um som recriado em discos britânicos por Joe Cocker, Eric Clapton e Elton John, fato que tornou ainda mais estranha a opção de Bowie de revisitar essa canção no estúdio – considerando-a primeiramente para o LP *Hunky Dory*, e então forçando a sua inclusão no LP *Ziggy Stardust*, visto que não apresentava ligações musicais ou temáticas com nenhum desses dois álbuns”. Apesar da afirmação de Peter Doggett de que não havia ‘nenhuma ligação temática’ entre a faixa citada e o álbum em que ela se insere, o conteúdo referente à fama nos dois casos – álbum e fonograma – parecem justificar aquela inserção. Cf. DOGGETT, Peter. “As Canções de David Bowie: 1969-1980”. In: **O Homem que Vendeu o Mundo: David Bowie e os anos 70**. Curitiba: Nossa Cultura, 2014, p. 152.

¹¹⁴ “Como o único *cover* presente no *Ziggy Stardust*, ‘It Ain’t Easy’ foi compreensivelmente marginalizado pela crítica, o que é uma pena, já que apresenta uma das guitarras tocadas em slide mais sólidas de Ronson e um dos vocais mais acrobáticos de Bowie”. No original, “as the only cover on *Ziggy Stardust*, ‘It Ain’t Easy’ has been understandably marginalized by critics, which is a pity as it features some of Ronson’s most searing slide guitar and some of Bowie’s most acrobatic vocals”. Cf. PEGG, Nicholas. “The Songs From A to Z”. In: **The Complete David Bowie**. London, LDN, UK: Titan Books, 2011, p. 142.

“This Song Has No Title”, contudo, não é um *cover* de outro artista – nenhuma das faixas do *Goodbye Yellow Brick Road* o é, na verdade. De todo modo, é o maior exemplo de como a autenticidade artística se faz presente num álbum recheado de alegorias com o universo cinematográfico e de cultura *pop*; ainda que composto por um cantor rodeado pelas artimanhas artificiais da performance, o fonograma em questão exibe uma melodia e uma letra intimistas à medida que não possui arranjos mirabolantes ou título definido. A proposta da faixa navega por tons vanguardistas, já que todos os instrumentos utilizados foram tocados por Elton John e todas as vozes foram gravadas pelo mesmo e replicadas em *overdub*. A experimentação musical a partir apenas de teclas e a perspicácia da letra sobre a condição da arte numa indústria exploratória justificam tal argumentação.

A sobreposição existente de sons de teclas de piano, piano elétrico, Mellotron e órgão Farfisa faz de “This Song Has No Title” uma faixa sob total controle de Elton John, já que, como dito acima, ele próprio executou todas as ações do conjunto harmônico. É uma tentativa enfática de demonstrar a capacidade de composição melódica do pianista a partir dos direcionamentos de uma letra que clama pela valorização da originalidade em arte – tal como se preconizou nos movimentos contraculturais – e pelo minimalismo do trabalho artístico. A faixa em questão é um contrassenso à tendência da hiper-produção em estúdio reinante a partir do final dos anos 1960 e presente pelo resto do álbum citado. “Não é sempre que um conceito tão intelectual foi tão convidativo e cantável”¹¹⁵, já que a temática ali apresentada expõe ao público ouvinte ares de crítica acadêmica. A leitura da letra remete, ainda que indiretamente e não exatamente de uma maneira intencional, à perspectiva frankfurtiana de apreciação da arte. É como se um pesquisador da Escola de Frankfurt¹¹⁶ tivesse enviado uma letra para o cantor-compositor criar uma melodia.

¹¹⁵ No original, “not often has such an intellectual concept been so inviting and singable”. Cf. KEARNS, Peter. “Goodbye Yellow Brick Road (1973)”. In: **Elton John**: every album, every song. London, LDN, UK: Sonicbond Publishing, 2019, p. 60.

¹¹⁶ A *Escola de Frankfurt* seguiu orientações teóricas de caráter marxista e deu uma grande contribuição ao pensamento filosófico do século XX: ela apresentou, à sua época, significativa inovação no que diz respeito ao pensamento social, já que introduziu ao cerne dos debates acadêmicos novos paradigmas para a Filosofia e a Sociologia: a assim chamada *Teoria Crítica da Sociedade* ajudou a reestruturar os rumos das pesquisas marxistas sobre cotidiano e sobre grupos sociais de maneira que a lógica do *materialismo dialético* fosse atualizada, privilegiando não tão somente a força de trabalho ou a luta de classes na acepção da condição histórica do mundo moderno. Por estudarem temas como arte, família, classes trabalhadoras, psicanálise e criarem novos conceitos como o de *Indústria Cultural*, os intelectuais de Frankfurt abriram caminhos para outras vertentes do pensamento nas Ciências Humanas e Sociais, tais como os *Estudos Culturais* britânicos da Escola de Birmingham. O Instituto de Pesquisas Sociais de Frankfurt (criado em 1924 com o empenho do alemão Felix Weil e os investimentos do seu pai, o milionário Herman Weil, e fundado no auditório da Universidade de Frankfurt a 22 de junho daquele ano) passou, a partir da direção de Max Horkheimer em 1931, a investir em pesquisas voltadas para a arte e para a cultura, o que possibilitou a formação daquilo que se conhece como a *Teoria Crítica*. Essa proposta, iniciada com o discurso de Horkheimer na posse da diretoria do Instituto, ressaltava a idealização de um “novo paradigma” filosófico que reuniria elementos

Tal letra, portanto, possui certas aspirações semelhantes à *utopia marcusiana*¹¹⁷, ou seja, sonha com um modelo de sociedade sem repressão, livre da obrigatoriedade do trabalho alienante e manifesta através da arte engajada; “This Song Has No Title” sugere um combate artístico e simbólico às racionalidades tecnicistas empregadas pela indústria fonográfica e pelo universo do estrelato tal qual a orientação do pensamento frankfurtiano se mostrava contrária ao consumismo burguês do capitalismo contemporâneo e às mídias de massa. Não que o autor de seus versos, Bernie Taupin, fosse um acadêmico ou tivesse alguma relação com a citada escola universitária, mas a própria recepção que o modo de vida contracultural deu à obra de Herbert Marcuse ajuda a explicar a poética tomada de consciência por parte do letrista e a identificar os aspectos semelhantes de sua letra com a condenação feita pelo pensador alemão ao desenfreado avanço tecnológico e industrial.

As amplas influências comerciais e técnicas no seio da organização e do cotidiano das *sociedades policulturais* (e como já dito, a partir da segunda metade do século XX), além dos efeitos sociais causados pelo fetichismo da mercadoria, são, desta feita, o efetivo motor para o crescente individualismo intrínseco às maneiras como os sujeitos passaram a interagir diante das relações contemporâneas diversas. O particularismo estimulado pela cada vez maior atribuição de valor financeiro às subjetividades – ou seja, transformação em mercadoria – nada mais serviu do que fazer com que as elites e os grupos dominantes se apossassem dos subterfúgios culturais para desviar a compreensão dos problemas reais do mundo social por parte das classes dominadas e diminuir o senso crítico destas – algo alcançado através do *show business*, que por sua vez, é oferecido como ‘recompensa’ pela passividade coletiva e não contestadora de populações várias¹¹⁸.

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 pensadores de Frankfurt: o idealismo clássico e “pessimista” de Arthur Schopenhauer, certo “negativismo existencialista” de Martin Heidegger e a crítica à razão impelida por Friedrich Nietzsche. Cf. FARIAS, Elton John da Silva. “Jacob Burckhardt, Friedrich Nietzsche e Theodor Adorno: pioneiros de uma moderna historiografia da música popular?”. In: ARANHA, Gervácio Batista & FARIAS, Elton John da Silva (orgs.). **Epistemologia, Historiografia & Linguagens**. Campina Grande, PB: Editora da UFCG, 2013, pp. 61-62.

¹¹⁷ Herbert Marcuse “resgata o termo utopia para se referir ao caráter irrealizável que o status quo atribui às possibilidades de transformação social, às possibilidades de melhoria das condições de vida para todos – possíveis agora pelo avanço alcançado com a tecnologia. Isto é, não há mais luta pela subsistência, ao menos nos países industriais avançados – Marcuse frisa –; todavia, há uma constante mensagem subliminar em tudo que se vê e se consome para a perpetuação do trabalho explorado que amortece e apazigua as consciências. Há uma necessidade constante de novos objetos de consumo e, para alcançá-los, há uma necessidade constante de trabalho alienado”. Cf. KUNZ, Cibele Saraiva. “O Começo de uma Teoria Estética”. In: **Arte e Utopia em Herbert Marcuse**. São Paulo: Universidade de São Paulo. Tese de Doutorado em Filosofia, 2019, p. 92.

¹¹⁸ As elites dominantes e os grandes conglomerados do capital prometem oportunidades equiparadas para as classes subalternas com a educação formal das disciplinas setoriais e a formação profissional como os dejúrios que submetem indivíduos aos protocolos da razão instrumentalizada; na ótica dos correligionários de Frankfurt, as pessoas são sujeitadas a tal razão pela via da “dominação”, o que, na ótica da Escola, se

A perspectiva de “This Song Has No Title”, portanto, segue de perto uma lógica da abolição do trabalho como a base de sustentação da sociedade, tal como proposta por Marcuse, a qual requer o estabelecimento de uma *sociedade lúdica* que teria a arte como o seu principal pilar¹¹⁹. No caso da composição de Elton John e Bernie Taupin, há uma espécie de desejo de que essa sociedade ideal existisse ou um clamor para que se tornasse viável uma vida de poesia e idealismo. Vejamos aquilo que a letra apresenta e como ela se aproxima ou se afasta da visão frankfurtiana de mundo:

Tune me into the wild side of life,
Sintonize-me com o lado selvagem da vida,
I'm an innocent young child sharp as a knife,
Eu sou uma jovem criança inocente afiada como uma faca,
Take me to the garretts where the artists have died,
Leve-me para os sótãos onde os artistas têm morrido,
Show me the court rooms where the judges have lied.
Mostre-me as salas de audiência onde os juízes têm mentido.

Let me drink deeply from the water and the wine,
Deixe-me beber profundamente da água e do vinho,
Light coloured candles in dark dreary mines,
Ascender velas coloridas em sombrias minas escuras,
Look in the mirror and stare at myself,
Olho no espelho e fito em mim mesmo,
And wonder if that's really me on the shelf.
E me pergunto se aquilo realmente sou eu na prateleira.

And each day I learn just a little bit more,
E a cada dia eu aprendo só mais um pouco,
I don't know why but I do know what for,
Eu não sei porque, mas eu sei para que,
If we're all going somewhere let's get there soon,
Se estamos todos indo a algum lugar vamos chegar logo lá,
This song's got no title just words and a tune.
Esta canção não tem nenhum título somente palavras e uma melodia.

Take me down alleys where the murders are done,
Leve-me pelos becos onde os assassinatos são cometidos,
In a vast high powered rocket to the core of the Sun,
Em um vasto foguete de alta potência para o núcleo do Sol,
Want to read books in the studys of men,
Quero ler livros dos estudos dos homens,
Born on the breeze and die on the wind.
Nascer junto à brisa e morrer com o vento.

If I was an artist who paints with his eyes,
Se eu fosse um artista que pinta com os olhos,
I'd study my subject and silently cry.
Eu estudaria meu objeto e silenciosamente clamaria.

materializa como “o instrumento do privilégio na igualdade”. Cf. ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. “Notas e Esboços”. In: **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, p. 174.

¹¹⁹MERQUIOR, José Guilherme. “A Utopia Marcusiana: a sociedade sem repressão”. In: **Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969, p. 36.

*Cry for the darkness to come down on me,
Clamaria para a escuridão cair sobre mim,
For confusion to carry on turning the wheel.
Para a confusão continuar girando a roda.*

Convém insistir que a poética de Taupin apenas se assemelha ao pensamento de Herbert Marcuse e, por tabela, à perspectiva de Frankfurt. Isso não quer dizer que havia uma explícita intenção do letrista de ter tal escola acadêmica como parâmetro para a letra – na verdade, há pouquíssimo material publicado sobre “This Song Has No Title” e seus compositores raramente se referem às intenções da faixa, talvez pelo fato de a mesma ser uma *deep cut* pouco difundida para além dos fãs. Contudo, trechos como “olho no espelho e fito em mim mesmo / e me pergunto se aquilo realmente sou eu na prateleira” sugerem uma prática comum da escrita de Taupin: a alfinetada sutil e simbólica nas explorações e abusos da indústria fonográfica perante artistas jovens e em ascensão. A crítica pode ser lida e ouvida no fato de a faixa, por “não ter um título”, impedir que a mídia tivesse como encontrar supostos significados mirabolantes na letra e debatê-los, o que intencionalmente deixaria de alimentar a imprensa musical e a crítica com subsídios textuais para análises jornalísticas vazias – algo que era muito comum de se encontrar entre os periódicos e os textos sobre música popular massiva nos anos 1970¹²⁰.

A juventude e a paixão pela arte e a autenticidade são exaltadas em trechos como “eu sou uma jovem criança inocente afiada como uma faca” ou “leve-me para os sótãos onde os artistas têm morrido” em contraponto à ‘escuridão’ do universo do estrelato e do sucesso midiático representada pelos versos “clamaria para a escuridão cair sobre mim / para a confusão continuar girando a roda” – o termo ‘girar a roda’ ressalta o ímpeto que a indústria fonográfica e suas co-irmãs têm pela constante linha de produção de sujeitos e mercadorias em massa para a exploração das imagens públicas dos mesmos. Ao ver da leitura desta Tese, esse contraponto lembra algo do conceito de *mistificação de massa*, tal como proposto pelos frankfurtianos Theodor Adorno e Max Horkheimer¹²¹.

A mistificação refere-se à possibilidade concreta de *padronização* do consumo e

¹²⁰ Tal comportamento até certo ponto “dadaísta” da faixa é uma marca de muitas das produções da dupla, a exemplo de “Hymn 2000” (1969), “Take Me To The Pilot” (1970) e “Solar Prestige A Gammon” (1974), que não possuem significado estabelecido e chegam a não fazer nenhum sentido como no caso da última citada que se intitula, em português, “o prestígio solar de um gamão” ou algo parecido. Contudo, o intuito parece ser o mesmo: impedir a imprensa e o público de entenderem os significados propostos. Nos casos de “Take Me To The Pilot” e “Solar Prestige A Gammon” o tiro saiu pela culatra, já que ambas as faixas são alvos de relativa especulação sobre seus sentidos líricos desde as suas respectivas datas de lançamento.

¹²¹ ADORNO, Theodor & 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, pp. 159-204.

do público consumidor, tido apenas como ‘passivo’ e subjugado pelo sistema capitalista; com o advento do século XX, tal público passa a ser massificado de tal maneira que torna a perder sua individualidade crítica ou a ‘consciência social de si’, a não ter mais também capacidade intelectual, elucidativa, imaginativa e espontânea. Essa leitura do mundo está, de algum modo, em consonância com alguns versos como “quero ler livros dos estudos dos homens / nascer junto à brisa e morrer com o vento”. Tal vontade expressa pelo ‘eu-lírico’ de aquisição de conhecimento e de sede pela arte criativa não se rende à inércia e à ‘passividade’ sugeridas pelo conceito de padronização¹²².

Essa leitura da produção massiva e popular como igual, repetitiva e descartável é fruto do século XX e muito bem se conecta com a lógica das *sociedades policulturais*, o que afere ao mundo contemporâneo, sobretudo o urbano e ocidental, uma atmosfera de semelhança constante e repetição industrializada. E a arte – que, em tese, deveria ser um exato oposto disso – parecia, aos olhos da década de 1970, cada vez mais encurralada no ambiente industrializado daquelas sociedades e de sua busca desenfreado pelo lucro¹²³. Quando a letra se inicia com o verso “sintonize-me com o lado selvagem da vida”, não se pode ter outra interpretação da intenção de seu criador que não o contraste com aqueles tipos de produção cultural. O fato de “This Song Has No Title” ter sido lançada um ano depois de “Walk On The Wild Side” (ou “Caminhar no Lado Selvagem”), de Lou Reed, e de ambas terem a mesma entonação intimista e vanguardista, deixa no ar a tendência à crítica social existente no cerne do *glam/glitter rock* ou ao menos entre seus integrantes mais conhecidos – o que foi herança direta da contracultural dos anos 1960.

A entonação vocal de Elton John, especialmente durante o refrão, justifica o tom de intimismo presente na faixa:

Elton sussurra os versos com um intimismo não ouvido desde sua versão demo para “Your Song”. Durante seu refrão, ele canta consigo mesmo, incitando o

¹²² O conceito de *padronização* 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 esta baseada nas “distinções enfáticas, como entre filmes de classe A e B, ou entre histórias em 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 assim divididos, no mapa geográfico dos escritórios técnicos (que não se diferenciam praticamente mais dos de propaganda), em grupos de renda, em campos vermelhos, verdes e azuis”, etc. Cf. ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. “A Indústria Cultural: o Iluminismo como Mistificação de Massa”. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da Cultura de Massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 162.

¹²³ “A racionalidade técnica hoje é a racionalidade do próprio domínio, é o caráter repressivo da sociedade que se auto-aliena. Automóveis, bombas e filmes mantêm o todo até que seu elemento nivelador repercute sobre [*sic*] a própria injustiça a que servia. Por hora a técnica da indústria cultural só chegou à estandardização e à produção em série, sacrificando aquilo pelo qual a lógica da obra se distinguia da lógica do sistema social”. Cf. *Ibidem*, p. 160.

mundo a girar mais rápido para que algum desfecho possa ser alcançado (“se estamos todos indo a algum lugar vamos chegar logo lá”). “This Song Has No Title” contém a pegada folk de “Hymn 2000” e “Lady What’s Tomorrow” do álbum *Empty Sky*, mas soa mais básica, já que Elton toca cada instrumento: piano acústico, órgão Farfisa (também escutado em “Crocodile Rock”), piano elétrico e Mellotron. Elton deve olhar para trás com orgulho de sua versatilidade com as teclas aqui. Seu Mellotron, o qual ele explora com maior profundidade em “Daniel”, acompanha o narrador à medida que ele testemunha as angústias inexplicáveis da humanidade¹²⁴.

Angústias humanas essas que se intensificaram no mundo contemporâneo com o estabelecimento dos meios de comunicação em massa como principais veículos sociais de propagação de notoriedade – isso ainda no início do século XX –, e com as crescentes tendências industrializantes que o estrelato adquiriu com o advento das tão mencionadas sociedades policulturais e de sua ‘revolução cultural jovem’. Assim é o grande paradoxo do momento histórico em questão: “mesmo quando o público se rebela contra a indústria cultural, essa rebelião é o resultado lógico [ou um dos resultados] do desamparo para o qual ela própria o educou”¹²⁵. É esse tipo de rebeldia contra a finalidade da padronização e sua tentativa de controle sobre artistas e público que o ‘eu-lírico’ de Taupin prefere ser levado “para os sótãos onde os artistas têm morrido”, já que toda a arte não reproduzível tende a ser posta em segundo plano ou a mesmo morrer em razão dos efeitos diretos da era da reprodutibilidade técnica. “This Song Has No Title” parece ser um repúdio a isso.

Assim, da quinta faixa do *Goodbye Yellow Brick Road* passamos à sua penúltima – décima sexta do álbum e última analisada neste capítulo. Trata-se de “Social Disease”, uma das faixas do citado disco de Elton John que mais bem representa a década de 1970 tanto em seus aspectos macrosociais quanto na particularidade de uma personagem que encarna dilemas pessoais como o peso e a cobrança de uma vida bem sucedida em termos financeiros, sobretudo; ou seja, pode-se extrair de seu conteúdo questões relacionadas à atmosfera social dos anos setenta do século XX e aos impasses individuais no que tange à insegurança monetária e à recorrência aos vícios como subterfúgios para a ‘resolução’ de tais problemas.

¹²⁴ No original, “Elton whispers the verses with an intimacy not heard since his ‘Your Song’ demo. During the chorus, he sings with himself, urging the world to turn faster so that some conclusion may be reached (‘If we’re all going somewhere let’s get there soon’). ‘This Song Has No Title’ contains the folkiness of ‘Hymn 2000’ and ‘Lady What’s Tomorrow’ from *Empty Sky*, but sounds more basic, since Elton plays every instrument: acoustic piano, Farfisa organ (also heard on ‘Crocodile Rock’), electric piano, and mellotron. Elton would look back proudly on his keyboard versatility here. His mellotron, which he explores with more depth than in ‘Daniel’, accompanies the narrator as he witnesses the inexplicable travails of humanity”. Cf. ROSENTHAL, Elizabeth. “Teenage Idol”. In: **His Song**: the musical journey of Elton John. New York, NY, USA: Billboard Books, 2004, p. 64.

¹²⁵ ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. “A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”. In: **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, p. 119.

Para entender como “Social Disease” pode representar a década de 1970 em seus aspectos macrossociais, é preciso compreender a ambientação criada pela letra da faixa: nela há a descrição poética de um homem viciado em álcool e cocaína que só consegue pagar o aluguel de sua moradia com favores sexuais ofertados a mulheres. Personagem tal que mais parece extraído de um filme de Martin Scorsese ante sua condição suburbana e do submundo de alguma metrópole – em filmes como *Mean Streets* (1973) e *Taxi Driver* (1976), ambos do citado cineasta, este tipo de cenário predomina nas produções fílmicas. A grande distinção da figura masculina dessa composição de Elton John e Bernie Taupin para tais personagens de Scorsese, em geral, se encontra na aflição existencial: enquanto nas tramas fílmicas do diretor estadunidense há clara tentativa dos/as protagonistas de ir ao encontro de resoluções para suas respectivas condições subalternas, no caso da faixa em análise a personagem principal se entrega àquele mundo de dependência e decadência sem maiores resistências. Eis a letra:

My bulldog is barking in the backyard / Enough to raise a dead man from his grave
Meu bulldog está latindo no quintal / O suficiente para levantar um homem morto de seu túmulo
And I can't concentrate on what I'm doing / Disturbance going to crucify my days
E eu não consigo me concentrar no que estou fazendo / A confusão mental irá crucificar os meus dias

And the days they get longer and longer / And the nighttime is a time of little use
E os dias se prolongam mais e mais / E a vida noturna é um momento de pouca utilidade
For I just get ugly and older / I get juiced on Mateus and just hang loose
Pois eu só vou ficando feio e mais velho / Eu me embriago com um Mateus¹²⁶ e está tudo tranquilo

And I get bombed for breakfast in the morning / I get bombed for dinner time and tea
E eu fico embriagado para o café da manhã de manhã / Fico embriagado no jantar e na hora do chá
I dress in rags, smell a lot, and have a real good time
Eu me visto em farrapos, cheiro um bocado e me divirto bastante
I'm a genuine example of a social disease
Eu sou um exemplo genuíno de uma doença social

My landlady lives in a caravan / Well that is when she isn't in my arms
Minha senhoria vive em uma caravana / Bem, isso é quando ela não está em meus braços
And it seems I pay the rent in human kindness
E parece que eu pago o aluguel com gentileza humana
But my liquor also helps to grease her palms
Mas o meu licor também ajuda a lubrificar as palmas da mão dela

And the ladies are all getting wrinkles / And they're falling apart at the seams
E todas as garotas estão ficando enrugadas / E estão caindo aos pedaços em suas curvas
Well I just get high on tequila / And see visions of vineyards in my dreams
Bem, enquanto isso eu só fico bêbado com tequila / E tenho visões de vinhedos nos meus sonhos

¹²⁶ Trata-se do vinho *Mateus Rosé*, um dos mais populares do mundo na passagem da década de 1960 para a seguinte e um dos preferidos de *rockstars* como Jimi Hendrix e Graham Nash (do Crosby, Stills, Nash & Young), por exemplo. De origem portuguesa, criada em 1945, a bebida se notabilizou pelo preço acessível e por ter tido rápida aceitação entre o público jovem da época.

And I get bombed for breakfast in the morning / I get bombed for dinner time and tea
E eu fico embriagado para o café da manhã de manhã / Fico embriagado no jantar e na hora do chá
I dress in rags, smell a lot, and have a heart of gold
Eu me visto em farrapos, cheiro um bocado e sou bem generoso
I'm a genuine example of a social disease
Eu sou um exemplo genuíno de uma doença social

Uma primeira questão a ser extraída da poética de “Social Disease” é a relação que se pode estabelecer com o contexto histórico do ano de 1973 e da década de 1970 como um todo: a personagem masculina apresentada representa uma imensidão de pessoas reais que viveram aquele momento em metrópoles dos países considerados desenvolvidos. A crescente sensação de decadência e crise social do sistema capitalista pairou relevante no momento citado, a ponto de terem sido feitas comparações dos problemas econômicos de então com o que havia ocorrido durante a Grande Depressão dos anos 1930, sobretudo em razão da Crise do Petróleo. “A economia global não desabou, mesmo momentaneamente, embora a Era de Ouro acabasse em 1973-75 como alguma coisa bem semelhante a uma depressão cíclica bastante clássica”¹²⁷. O homem da letra é “um exemplo genuíno de uma doença social” que pairava pelos grandes centros urbanos abarrotados de sujeitos à deriva e marginalizados.

Trata-se, pois, de um indivíduo aparentemente desempregado que vive em algum tipo de moradia alugada a uma mulher, e aparentemente de meia idade, que, por sua vez, mora em uma caravana de reboque – um tipo de veículo fechado que possui o mobiliário básico de uma casa em seu interior e que precisa de outro veículo motor para se deslocar. Cenário este bem comum no cotidiano dos Estados Unidos da América, sobretudo entre as décadas de 1960 e 1970 que intensificaram os conceitos de vida na estrada e liberdade sobre rodas com maior ênfase que décadas anteriores. Esse tipo de cena mental oferecida pela letra é frequente e recorrente nos textos poéticos de Bernie Taupin e explora o que há de mais trivial, ainda que relevante, em cidades como Nova York ou Los Angeles¹²⁸. O letrista tratou de condensar numa única personagem toda uma condição das principais metrópoles daquele país – em geral, a partir de seus aspectos menos convidativos e dos problemas sociais mais evidentes, a exemplo do desemprego e da alta inflação¹²⁹.

¹²⁷ HOBBSAWM, Eric. “As Décadas de Crise”. In: **Era dos Extremos**: o breve século XX [1914-1991]. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, pp. 394-395.

¹²⁸ Um dos exemplos mais famosos da obra de Elton John e Bernie Taupin, no sentido mencionado, está na faixa “Mona Lisas And Mad Hatters”, de 1972, cuja letra foi escrita após a primeira vez que Taupin ouviu um disparo de arma de fogo nas proximidades de seu então apartamento na cidade de Nova York.

¹²⁹ “Os anos 70 trouxeram inflação de dois dígitos estimulada pelos gastos com a guerra [do Vietnã] e com programas sociais do governo, alto desemprego, três recessões e uma crise de energia. As taxas de juros subiram para até 20 por cento e o poder de compra do consumidor encolheu de forma tão alarmante que,

“Social Disease” é, portanto, o resultado de uma visão poética crítica do período de transição que o início dos anos 1970 representou, já que, nas duas décadas anteriores, “um geração se acostumara ao pleno emprego ou à confiança em que o tipo de trabalho que alguém fazia certamente logo iria aparecer em algum lugar”¹³⁰. Do ponto de vista do ambiente macrossocial dos países ditos desenvolvidos, no ano de 1973, o tipo masculino da faixa pode ser compreendido como uma presença (uma ‘doença’) coletiva crescente, à medida que o Estado de bem-estar social solapava enquanto a emergente perspectiva de economia neoliberal começava a se estabelecer. Com exceção de alguns países do então chamado ‘Primeiro Mundo’ – a social democrata Suécia¹³¹, por exemplo – foi comum à época em questão aumentar seus índices de regressão econômica, “estagflação” (o termo surgiu exatamente nos anos 1970 para definir a combinação de estagnação financeira com aumento descontrolado de inflação) e pobreza, o que com alguma certeza levou milhões de indivíduos a recorrerem à embriaguez e ao vício como escape aos problemas reais que o cotidiano os impunha.

Outra maneira de enxergar a letra é a partir da particularidade de uma personagem que encarna dilemas pessoais mais localizados. E este modo de ver pode ser dividido em dois: a resolução para uma questão financeira a partir de favores sexuais – o que não está relacionado diretamente com a vida do letrista; e a percepção do mundo da fama como um ‘facilitador’ ao vício em bebidas alcoólicas, alucinógenos e entorpecentes diversos (neste caso, há uma estreita semelhança entre obra e vida do autor, já que Bernie Taupin passou por diversos problemas relacionados à questão durante os anos 1970). Vejamos as duas possibilidades.

O primeiro se expressa especificamente nas duas estrofes após o refrão: é quando se anuncia que, além de viciado, o protagonista da letra recorre a satisfações sexuais para com a mulher que lhe aluga uma moradia: “minha senhoria vive em uma caravana / bem, isso é quando ela não está em meus braços / e parece que eu pago o aluguel com gentileza humana”. O destaque a este fator está associado muito proximamente à perspectiva então adotada pelo *glam/glitter rock*: da mesma maneira que David Bowie explorou tal recurso

no final da década, um dólar de 1970 valia apenas 43,4 centavos”. No original, “the ‘70s brought double-digit inflation spurred by spending on the war and government social programs, high unemployment, three recessions, and an energy crisis. Interest rates soared as high as 20 percent, and consumer purchasing power shrank so alarmingly that by the end of the decade a 1970 dollar war worth only 43,4 cents”. Cf. TIME-LIFE Books. “Troubled Times: 1970-1979”. In: **Time Of Transition: the 70s**. Alexandria, VA, USA: Allston Branch Library, 1998, p. 24.

¹³⁰ HOBBSAWM, Eric. “As Décadas de Crise”. In: **Era dos Extremos: o breve século XX [1914-1991]**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 405.

¹³¹ Ibidem, p. 399.

em “Cracked Actor”, como foi visto no primeiro capítulo, “Social Disease” utiliza de um modo consciente a sexualidade sem muitos pudores, de acordo com situações possíveis na própria realidade urbana, traço este marcante entre artistas *glam* e durante a década de 1970 como um todo. Não parece à toa o fato de ambas as faixas terem sido lançadas no mesmo ano, em 1973 (a de David Bowie em abril e a de Elton John em outubro).

Se na letra da composição de Bowie certa ‘promiscuidade’ é poetizada a partir da glamorização e do estrelato de acordo com o cotidiano de um ator decadente que utiliza de sua riqueza e suas condições de privilégio social, conquistadas em décadas anteriores, no intuito de satisfazer seus prazeres mais imediatos, no caso daquela de John e Taupin o foco recai sobre a total falta de luxo e a necessidade de recorrer aos prazeres carnis na tentativa de solucionar a falta de favorecimento financeiro por parte do protagonista. Se em “Cracked Actor” há alusões e metáforas ao sexo oral, aqui se constata alguma alegoria no mesmo sentido: o verso “mas o meu licor também ajuda a lubrificar as palmas das mãos dela” deixa nas entrelinhas que aquela mulher que aluga uma moradia ao protagonista tem um desejo de masturbá-lo enquanto ambos se embriagam.

A embriaguez alcoólica, inclusive, faz-se presente em “Social Disease” tal como o entorpecimento por alucinógenos é metaforizado naquela faixa de Bowie. Diz-se que à medida que as mulheres envelhecem e se depreciam, “enquanto isso eu só fico bêbado com tequila / e tenho visões de vinhedos nos meus sonhos”. Os versos um tanto misóginos ali compostos por Taupin (“e todas as garotas estão ficando enrugadas / e estão caindo aos pedaços em suas curvas”) se distinguem da perspectiva de Bowie justamente por deixarem clara a sexualidade de suas personagens: em “Cracked Actor” não há consenso de qual é o gênero da pessoa que faz sexo oral no ator hollywoodiano decadente enquanto na faixa do *Goodbye Yellow Brick Road* há clara definição das relações heteroafetivas de ambas as personagens envolvidas. Neste sentido, prevaleceu uma leitura de mundo empreendida tão somente pela perspectiva do letrista da composição que destoa, apenas neste sentido, do que era tendência no *glam/glitter rock*: a ambiguidade sexual e de gênero.

O segundo modo se manifesta na familiaridade com a qual o mundo do *star system*, transportado da indústria cinematográfica para a fonográfica, gera um ‘peculiar modo de vida’ regrado a certa ‘promiscuidade’ e à ociosidade das *parties* – como já explicado no primeiro capítulo desta Tese, também quando do debate sobre a faixa “Cracked Actor”. No caso da composição de Elton John e Bernie Taupin analisada, estabelece-se alguma compatibilidade com a vida cotidiana de seu letrista, já que o mesmo mergulhou no vício de álcool e entorpecentes com maior intensidade quando de seu envolvimento direto com

o *drinking club* (ou ‘clube de bebida’) Hollywood Vampires, idealizado pelo cantor Alice Cooper a partir de 1972 e mantido até o final da década.

A ideia do ‘clube’ consistia em reunir famosos e celebridades da música residentes em Hollywood que concordassem em beber à exaustão até que apenas um deles restasse consciente ou acordado. Bernie Taupin, amigo de Cooper à época, juntou-se ao vocalista da banda a ele homônima e também a grandes nomes do *pop/rock* como Keith Moon (The Who), John Lennon e Ringo Starr (The Beatles), Micky Dolenz (The Monkees), o cantor Harry Nilson e Bob Brown (o relações públicas de Cooper). O verso “bem, enquanto isso eu só fico bêbado com tequila / e vejo visões de vinhedos nos meus sonhos”, presente em “Social Disease”, resume bem a proposta do grupo e dá uma ideia de como o letrista de Elton John costumava – e, até certo ponto, ainda costuma – dar múltiplas possibilidades de significados às poéticas por ele escritas. Neste caso, além de pincelar os problemas de cunho econômico da primeira metade da década de 1970, ele também conseguiu inserir na letra elementos de sua própria existência e do cotidiano ao lado de grandes estrelas da indústria fonográfica do período em rodadas e mais rodadas de bebidas alcoólicas várias.

Não que a personagem masculina descrita na poética represente Bernie Taupin em si: a referência utilizada é indireta, já que o letrista apenas recorreu ao seu próprio dia a dia de farra e bebedeira até o momento da escrita de “Social Disease” como a inspiração para seus versos e estrofes. A prática da ebriedade constante e dos desejos sexuais livres é o motim para poetizar questões mais amplas como a realidade de ‘pessoas comuns’ no cotidiano de metrópoles ocidentais no tocante às dificuldades econômicas manifestas nos primeiros anos da década de 1970 e como a sensação que o estrelato no *pop/rock* passou na época de que a vida poderia ser experimentada tendo por base a ‘libertinagem’ sexual, o entorpecimento com álcool e alucinógenos e com a arte musical roqueira. Neste caso, a letra de Taupin consegue englobar aspectos diversos do contexto de vida de seu autor ao passo que afunila e direciona as questões mais amplas para vícios e prazeres que são a razão de ser da faixa¹³².

Forte indício de que o fonograma abarca influências do envolvimento do letrista com o clube Hollywood Vampires se encontra no local onde o grupo foi formado e onde as farras ocorriam: o *Rainbow Bar and Grill*, localizado na avenida Sunset Boulevard (a

¹³² “Alice [Cooper] e [Keith] Moon eram parceiros em outra proposta na mesma época, um clube informal estilo venha-beber-e-enlouquecer, que também contava com um grupo de famosos colegas músicos bebedores, tais como Ringo Starr, Harry Nilsson, Mickey Dolenz, Bernie Taupin e, às vezes, John Lennon, e que acabaram ficando conhecidos como os Vampiros de Hollywood”. Cf. THOMPSON, Dave. “Dando Boas-Vindas ao Pesadelo”. In: **Alice Cooper**: bem-vindo ao meu pesadelo. São Paulo: Editora Madras, 2013, p. 190.

mesma citada em “Cracked Actor”, de David Bowie), em West Hollywood, Califórnia. E isto porque o estabelecimento foi inaugurado em 16 de abril de 1972 tendo por abertura uma festa dedicada ao cantor Elton John – ou seja, acredita-se que a partir daí a amizade de Taupin com Alice Cooper tenha nascido. Em razão do simbolismo da palavra ‘arco-íris’ (*rainbow*) à época – que estava mais atrelado à ideia de paz e liberdade, em função de seus usos na contracultura estadunidense –, o espaço era visitado por nomes diversos do *pop/rock*, do homenageado na inauguração a Neil Diamond, Elvis Presley, Warren Zevon e Lemmy Kilmister (Motörhead), o que fazia daquele bar um grande ponto de encontro de encontro de celebridades da música e *rockstars*. “Social Disease”, portanto, seria uma espécie de disfemismo de todo o glamour do local e dos Vampires que optou por colocar um bêbado da classe trabalhadora ou média urbana como protagonista de versos como o seguinte: “eu me visto em farrapos, cheiro um bocado e me divirto bastante / eu sou um exemplo de uma doença social”.

Se Bernie Taupin imprimiu sua perspectiva de mundo na letra – integrando tanto a sua preocupação com a realidade econômica do início dos anos 1970 quanto seu dia a dia de bebedeiras com *rockstars* diversos de Hollywood –, Elton John, por sua vez, optou por atribuir outro olhar à composição, em razão das suas funções de criador de melodia, e construiu um exemplar de música popular cantada pautado pelo *country rock* e pelo *jazz* de Nova Orleans, em um exercício de “hibridismo musical” que alcançou contornos de música de variedades (ou *vaudeville*) – ao passo que é possível identificar as duas citadas influências na melodia de “Social Disease”, torna-se difícil precisar a que gênero musical a faixa poderia ser identificada¹³³.

O pianista levou a sério a ambientação do primeiro verso da letra: “meu bulldog está latindo no quintal”; o fonograma se inicia com uma intro de piano acompanhada por latidos de um cachorro e sons de pássaros cantando – algo que destoa do ambiente urbano proposto pela letra e decide dar tons bucólicos de *country music* ‘tradicional’ à melodia. É como se a faixa iniciasse avisando ao ouvinte que se trata de um ambiente rural mesmo que os problemas por ela descritos sejam, em essência, tendenciosamente citadinos. Tal recurso permite que se possa criar uma imagem de certa decadência econômica e pobreza ou simplesmente “poderia facilmente se tratar também de vizinhança menos favorecida

¹³³ Para Elizabeth J. Rosenthal, especialista na obra do pianista, a faixa (ao lado de “Bennie And The Jets” e “Jamaica Jerk-Off”) é uma ‘não-balada’ que “chama a atenção por seu individualismo pitoresco, mas que não é rápida o suficiente para ser considerada um rock ‘n’ roll”. No texto original, “non-ballads that catch the ear with their picturesque individualism but are not fast enough to be considered rock ‘n’ roll”. Cf. ROSENTHAL, Elizabeth J. “Teenage Idol (1973-1975)”. In: **His Song**: the musical journey of Elton John. New York, NY, USA: Billboard Books, 2004, p. 66.

do interior campesino inglês”¹³⁴, em razão dos versos “e eu fico embriagado para o café da manhã / fico embriagado no jantar e na hora do chá” – sendo a ênfase na hora do chá da tarde o grande demarcador da possibilidade de uma ambientação britânica interiorana.

É possível dizer, contudo, que o equilíbrio entre a perspectiva urbana da letra e a ambientação bucólica de sua melodia-base se encontra na participação do musicista Davey Johnstone no conjunto harmônico, isto porque ele, por um lado, toca um banjo hillbilly que acompanha a intro de piano, sendo o segundo instrumento audível, e é uma presença marcante por todo o fonograma; por outro lado, ele também toca guitarra, especialmente no refrão, dando um tom mais roqueiro à composição à medida que se alcança o próprio refrão e se avança à terceira e à quarta estrofes. É Johnstone o ponto de mediação entre a perspectiva temática de Taupin e o ponto de vista musical de Elton John. É como se o *bluegrass* do banjo se amalgamasse ao *pop/rock* através do trabalho deste guitarrista na citada faixa.

Por fim, dois fatores ainda merecem destaque em “Social Disease”: o primeiro é a participação de Leroy Gómez tocando um solo de saxofone alto (daí a influência do *jazz* de Nova Orleans) no que parece ser o clímax da faixa, já que enquanto tal instrumento é tocado Elton John emite um breve grito como se acompanhasse o solo com a voz. E é na interação entre vocal e sax que outro momento de confluência se manifesta, pois é como se *country* – para todos os efeitos, ‘rural’ – e o *jazz* metropolitano da Louisiana estivessem em efetivo diálogo harmônico. O pianista grita como um *cowboy* caipira enquanto o sax em si faz menção à herança afro-caribenha e dançante daquele estilo jazzístico¹³⁵.

O segundo fator ainda recai sobre a entonação vocal do cantor, mas tem mais a ver com o primeiro terço do fonograma, já que as duas primeiras estrofes da letra são cantadas em um volume pouco audível, performado em uma crescente sonora: à medida que o *riff* introdutório de piano, o banjo de Davey Johnstone e os sons artificiais de ambiente rural, cantos de pássaros e latidos são ouvidos, a voz de Elton John aparece turva, distorcida e como se estivesse com sinais de embriaguez, numa clara tentativa de interpretar o homem

¹³⁴ No texto original, “but could as easily be a low-income neighborhood in the English countryside”. Cf. ROSENTHAL, Elizabeth J. “Teenage Idol (1973-1975)”. In: **His Song: the musical journey of Elton John**. New York, NY, USA: Billboard Books, 2004, p. 67.

¹³⁵ Muito em razão da presença de Leroy Gómez no saxofone alto. O saxofonista estadunidense, versado em R&B, *soul* e *funk* – principalmente por sua participação na banda Tavares – foi o responsável pelas ideias incomuns de executar o sax alto na perspectiva musical de Nova Orleans numa faixa meio *country* e nem tanto *rock*. Logo após o trabalho com Elton John, Gómez formou e foi vocalista do grupo Santa Esmeralda, que ficou famoso pela regravação, em 1978, da faixa “Don’t Let Me Be Misunderstood”, lançada por Nina Simone originalmente em 1964 e pela banda The Animals em 1965. Cf. KEARNS, Peter. “Goodbye Yellow Brick Road”. In: **Elton John: every album, every song (1969 to 1979)**. London, LDN, UK: Sonicbond Publishing, 2019, p. 64.

protagonista da poética de Taupin. Essa descrição faz sentido quando se percebe que no decorrer das duas primeiras estrofes da letra os vocais assim permanecem, alcançando um volume mais alto e padronizado apenas no verso “eu me embriago com um Mateus e está tudo tranquilo”. Não à toa, no encarte do álbum, a imagem que representa o fonograma é um desenho de Elton John sustentando uma garrafa de vinho na boca como se estivesse a engolir todo o líquido de uma só vez, gesto típico da prática ébria.

“Social Disease”, portanto, é uma faixa que reúne elementos de forte crítica social – uma herança direta da contracultura –, experimentação musical relevante, quando da inesperada junção entre *country*, *bluegrass*, *jazz* de Nova Orleans e o próprio *pop/rock*. O resultado foi uma composição que reúne tanto fatores que podem gerar uma discussão mais engajada e social quanto elementos de superprodução fonográfica que bem exprimem o contexto artístico-musical dos anos 1970. Tendo o cotidiano de *parties* de celebridades em Hollywood como inspiração, ainda que se opte por utilizar um protagonista ‘comum’, tal composição adquire a dúbia possibilidade de tratar a seriedade da crise econômica da época com uma abordagem satírica e a aparente irrelevância do mundo do estrelato como uma questão coletiva pertinente. Ela dá uma dimensão de como a dupla de compositores tratou do tema no álbum *Goodbye Yellow Brick Road*.

Terminadas as análises deste capítulo, é necessário frisar o quanto a proposta que aqui se efetuou em relação à contracultura não relativiza os lugares consagrados social e academicamente para o fenômeno¹³⁶. Ao contrário, busca apenas compreender a ideia de que há elementos contraculturais identificáveis na década de 1970 e de modo específico na estética e no estilo *glam/glitter rock*. Com essa ideia em mente, passemos ao próximo capítulo que é, por sua vez, é uma análise de como a rebeldia e o comportamento social foram chave para as noções de androginia e exagero *glam rockers*.

¹³⁶ “A origem da contracultura está nos **beats** (ou beatniks) da década de 1950. O beat prosperou na Paris do pós-guerra, no meio estudantil, influenciado pelos artistas boêmios franceses. Centrada em valores existencialistas, da inutilidade da ação e do niilismo em relação à mudança social, os beats também adotaram o misticismo oriental, o **jazz**, a poesia, as drogas (principalmente a maconha) e a literatura. Popularizada por escritores como [Jack] Kerouac e [Allen] Ginsberg, o movimento difundiu-se pelos Estados Unidos no começo dos anos de 1960, inicialmente concentrando-se no Greenwich Village, em Nova Iorque. (...). Nos anos de 1960, o termo contracultura foi usado por teóricos – [Theodore] Roszak e [Herbert] Marcuse, entre outros – como um rótulo genérico para os diversos grupos e ideologias presentes no movimento norte-americano. A contracultura foi considerada um movimento de união da geração jovem em que a ‘cultura jovem’ desafiava conceitos tradicionais como carreira profissional, educação e moralidade em busca de **identidade** fora de um papel profissional ou da família. A contracultura e o underground dos anos de 1960 abrangeram vários grupos e estilos de vida, que partilhavam valores comuns sobre uso de drogas, liberdade e uma postura anti-classe média”. Cf. SHUKER, Roy. “Contracultura/underground; beats; hippies”. In: **Vocabulário de Música Pop**. São Paulo: Hedra, 1999, pp. 79-80 (grifos do autor).

CAPÍTULO IV:

Alegoria e Transgressão no Glam/Glitter Rock: a contestação a partir da androginia e da cultura do exagero Camp

“O som é a música rock. O que acontece é o dinheiro. (...). A música pop tornou-se a parte mais importante do financiamento do imperialismo interno dos EUA. Tendemos a assumir cooptabilidade infinita: a cultura estadunidense do dinheiro é uma enorme ameba ou um grande polvo com tentáculos estranguladores. Mas o quanto de rebeldia, espontaneidade e sexualidade tal sociedade pode absorver? (...). Pois não há sinais de relaxamento institucional; escolas, fábricas e escritórios corporativos acarpetados se mantêm rígidos e embrutecedores. Não há rock no Congresso. A cultura hippie adulta é um fenômeno periférico, não obstante a sua importância econômica”.

*Bonny Cohen*¹

A epígrafe que ora se apresenta foi retirada de um breve texto enviado ao *Old Mole*, jornal produzido pela *New Left* (nova esquerda) da cidade de Cambridge, Massachusetts, por Bonny Cohen com o auxílio de Keith Mailard para a edição quinzenal de 01 a 14 de agosto de 1969. O trecho destacado permite que se tenha uma visão dos rumos que certa noção de rebeldia, no *pop/rock*, adquiriu no início da década de 1970: ela foi absorvida pelo sistema capitalista na condição de estética da mercadoria. ‘Ser rebelde’ e assimilar um estilo de vida alternativo passavam a ser atos usurpados pelo mercado, transformados em desejo e sedução do consumo – seja na moda, nos artigos voltados à juventude, nos ambientes artísticos e culturais –, para além de um ato contracultural ou da manifestação

¹ No texto original, “the sound is rock music. What’s going down is money. (...). Pop music has become a financial staple of US internal imperialism. We tend to assume infinite co-optability: U.S. money culture is a giant amoeba or an octopus with stranglehold tentacles. But how much spontaneity, rebelliousness and sexuality can this society absorb? (...). But there are no signs of institutional relaxation; schools, factories and carpeted corporation offices remain rigid and stultifying. There’s no rock in Congress. Adult hip culture is a peripheral phenomenon, despite its economic importance”. Cf. COHEN, Bonny. “Stop Look Whats That Sound, Everybody Look What’s Going Down...”. In: **Old Mole**. Edição 19, agosto de 1969, p. 23.

interpessoal de contestação. É claro que este processo foi gradual e que a autenticidade e o engajamento dos coletivos de arte foi mantida (exemplos são inúmeros), mas à medida que os anos 1970 eram adentrados, sobretudo nos EUA e na Europa Ocidental, houve a progressiva absorção de elementos da rebeldia comportamental pelo sistema capitalista.

Aquele trecho destacado dá testemunho aos argumentos utilizados por este quarto capítulo: evidencia-se aqui que os anos 1970 criaram uma espécie de rebeldia travestida, ou seja, as pautas comportamentais e de gênero passaram, naquela década, a ocupar uma posição de destaque no âmbito do *pop/rock* e da indústria fonográfica quando se tratava de produzir sensibilidades tidas como rebeldes e antissistêmicas; o *glam/glitter rock* pode ser visto, desta maneira, como um meio propício a estes casos, ainda que também fosse veículo de geração de riqueza para o mercado da música de alcance massivo no período.

Para efetuar de modo satisfatório as análises deste capítulo a partir das noções de alegoria, transgressão, androginia e exagero *Camp*, é preciso subdividi-lo em duas partes: a primeira enfoca na estética dos álbuns, mais especificamente nas capas e contracapas do *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars* e do *Goodbye Yellow Brick Road*, além dos fonogramas que exercem o tom temático de cada um deles – “Five Years” para o primeiro e a faixa-título do segundo; a segunda explora os dois conceitos que diferenciam David Bowie e Elton John nos trâmites do *glam/glitter rock*, já que um tinha na rebeldia andrógina subalterna sua estética e autenticidade enquanto o outro via no exagero *Camp* os meios para expressar certa contestação social dos comportamentos. A relevância de compreender as duas partes mencionadas é apreender um cerne artístico que moveu tanto Bowie quanto John e seu letrista Bernie Taupin a pensarem as questões relativas a ambos os álbuns e os conceitos que basearam sua interpretação social durante a primeira metade da década de 1970, especialmente entre 1972 e 1973.

É com o advento deste capítulo e do próximo que a noção de alegoria – e os usos nas imagens presentes em ambos os álbuns – passa a vigorar na análise empreendida e no desenrolar das argumentações acerca das produções fonográficas envolvidas. Atendendo à percepção contemporânea de que o recurso alegórico “tira o aproveitamento máximo das possibilidades que lhe oferece o campo artístico de sua eleição, orientando a leitura para a verossimilhança interna, como se quisesse significar o dito literal, mas admitindo, ao intérprete de maior domínio da semântica contextual, a descoberta de outro dizer”². É na semanticidade possível das imagens que se efetua o exercício aqui em pauta.

² GRAWUNDER, Maria Zenilda. “Eu e Não-Eu: intermediação na Literatura e Hermenêutica da Arte”. In: **A Palavra Mascarada**: sobre a alegoria. Santa Maria, RS: Editora da UFSM, 1996, p. 119.

Vejamos, a partir de agora, a primeira das duas partes deste capítulo, a qual vê na estética visual de capa e contracapa do produto álbum musical de estúdio a sua razão de ser.

1. Sobre as Capas dos Álbuns: *contestação e alegoria na estética de artcovers*

Para que se compreendam as propostas respectivas da estética de ambos os álbuns em questão, é preciso explorar mais aprofundadamente as gêneses de cada um. Com um intuito de observar as suas propostas contestatórias mais evidentes, opto por iniciar tais averiguações respeitando o caráter cronológico, ou seja, partindo da obra de David Bowie, lançada em 1972, até chegar à de Elton John, publicada no ano seguinte. Com o objetivo de complementar as interpretações das citadas artes de capa, avaliam-se as faixas “Five Years” e “Goodbye Yellow Brick Road”, pois estas são as bases temáticas e conceituais que inspiraram as duas *artcovers*, dando horizonte e norte às direções de arte.

Assim sendo, uma primeira consideração sobre a capa do *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars* é a mudança de orientação e enfoque dado ao artista: desde seu álbum de estreia, lançado em 1967 e homônimo, que todas as capas de discos do cantor – com a única exceção do *The Man Who Sold The World*³ – tinham em seu rosto e seus ombros toda a ênfase visual, incluindo aí a elogiada capa do *Hunky Dory*, em que Bowie se encontra em uma pose que simula apreensão ou agonia enquanto leva as mãos à cabeça. A partir do álbum aqui estudado, pela primeira vez se observa um Bowie em pé e de corpo inteiro, detalhado e à mostra, em fotografia realizada por Brian Ward, envelhecida e colorizada por Terry Pastor na empresa Main Artery. Por mais que na versão alternativa do álbum de 1970, em que o astro está com o “vestido de homem”, seu corpo também esteja à mostra, o fato de estar reclinado encobre uma de suas pernas, impedindo uma visão completa dele.

Na capa do álbum de 1972, David Bowie está de pé numa calçada com uma roupa do que parece ser cetim de cor azul com um par de botas roxas, de salto alto plataforma,

³ O álbum *The Man Who Sold The World* foi lançado em versões distintas com duas capas disponibilizadas: a primeira, voltado ao público estadunidense, possui traços cartoonescos e apresenta um cowboy com ares de embriaguez, portando uma espingarda em frente ao asilo Cane Hill, em Londres; a segunda, icônica, traz o próprio David Bowie fotografado com um vestido de seda e os cabelos longos, reclinado em um tipo de sofá-espreguiçadeira (*chaise longue*, em inglês), um dos primeiros grandes indicativos públicos da adoção de sua estética andrógina ou *glam/glitter*. Aquele foi, portanto, o único álbum até o *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars* que não explorou a imagem do rosto de Bowie em uma capa.

apresentando um cabelo curto amarelado e uma guitarra Les Paul entrelaçada no tórax. O cenário descrito se passa em um monótono ambiente urbano, aparentemente central e um tanto escurecido – deixando claro que o momento planejado para a imagem ocorre à noite –, com diversos prédios geminados de estilo arquitetônico tipicamente londrino. Bowie (ou Ziggy Stardust) aparenta “uma figura não muito diferente de um duende, parecendo que acabara de aterrissar sabe-se lá Deus de onde”⁴ numa rua com aparência úmida – já que é como se tivesse acabado de chover – e na escuridão noturna, mais precisamente na Heddon Street, número 23, esquina com a Regent Street na Londres real.

O cenário descrito sugere uma homenagem à vida noturna, a suas “libertinagens” e liberdades múltiplas. A arte de Ward e Pastor tenta capturar tal ambientação, um tanto obscura e artificialmente cartoonésca, já que a coloração amarelada da capa – em especial nas lâmpadas dos postes – remete às obras de ficção científica em quadrinhos dos anos 1950 e 1960⁵. Essa combinação criou uma atmosfera simbólica e sugestiva (e sedutora, inclusive) que atraiu a atenção da juventude e da adolescência – sobretudo da britânica – o que ajudou a constituir e sedimentar a base de fãs e do público admirador do artista; a capacidade da arte de capa de envolver uma aura proposta pelas faixas, no entorno de um ser roqueiro misterioso, foi determinante para a popularidade do álbum.

Certa obsessão de Bowie para com os detalhes da sua imagem pública e da de sua personagem também foram fundamentais para construir a imagem de um *rockstar* fictício rebelde e transgressor; na medida em que o motivo artístico que impulsionou a criação de Ziggy Stardust recaiu sobre um amálgama de elementos de contracultura, de espetáculo teatral e de celebritização midiática, o ‘alienígena’ mensageiro que se teletransportou para a Terra compreende em torno de si, e de sua materialização humana, o resultado alegórico de seres-símbolo daquela junção aparentemente contraditória – Vince Taylor, cantor de breve fama na passagem dos anos 1950 para a década seguinte; o vocalista Iggy Pop, da banda The Stooges; o cantor estadunidense obscuro Legendary Stardust Cowboy; além do estilista japonês Kansai Yamamoto.

As intenções de Bowie com aquela capa, e com o projeto como um todo, tinha na caracterização daqueles artistas que aparentemente em nada se relacionavam pelo menos

⁴ No original, “a figure not unlike a leprechaun, looking as if he’d just landed from God-knows-where”. Cf. PAYTRESS, Mark. “The Songs”. In: **The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars**: David Bowie. New York, NY, USA: Schimer Books, 1998, p. 90.

⁵ Entre as mais conhecidas, a história de *Dan Dare: Pilot of the Future* que apareceu pela primeira vez na revista *Eagle* em 14 de abril de 1950 e *The Rise And Fall Of the Trigan Empire*, publicada inicialmente em 1965 pela revista *Ranger* (e a partir de 1966 pela *Look And Learn*); esta última possui título semelhante ao do álbum e constitui, ao menos relativamente, maior influência na obra de David Bowie do que a primeira.

dois propósitos, quais sejam: estabelecer os pontos limítrofes entre o próprio cantor na condição de figura pública e o seu alter-ego como personagem mística e enigmática, ou seja, quais as semelhanças e distanciamentos entre o Bowie real e o projetado em Ziggy Stardust; e, segundo, delimitar a rebeldia identitária e indumentária estabelecida por tal proposta criativa, haja vista que o alter-ego é bissexual – como Bowie garantiu que era, mas que anos depois afirmou ser apenas uma espécie de autopromoção –, o que seria, em tese, uma transgressão da masculinidade heteronormativa do *pop/rock* até então vigente.

Levando-se em conta que a personagem se veste e se porta de modo andrógino e colorido, trata-se de claro aceno à tendência mercadológica fonográfica em voga no ano de 1972. Deste modo, podem ser definidos assim os dois intuitos da arte do álbum, já que, à medida que fez a diferenciação ser possível, também

ajudou a confundir a definição entre Bowie e Ziggy, uma distinção que ficou ainda mais confusa pela proeminência igualitária dada a “David Bowie” e a “Ziggy Stardust” no encarte. E também sugeriu que, apesar de todo o aparente alienismo de Bowie/Ziggy, vestido em sua roupa de duas peças alegremente padronizada e com suas botas roxas à altura das coxas, o mundo em que ele se encontrava era igualmente estrangeiro, um fato acentuado por uma perspectiva perturbadoramente torta e o tom não-natural de matiz pintado à mão, dando a impressão de ser aquele um cenário de uma Hollywood noirizada. Havia uma anomalia enigmática: se era Ziggy no encarte, então por que razão ele estava segurando sua guitarra como se fosse um musicista destro?⁶

O questionamento levantado por Mark Paytress atenta para o detalhe de que David Bowie era destro; esta informação, aparentemente irrelevante, torna-se possibilidade de questionamento, pois seria um indício de que a confusão identitária estabelecida entre o criador e a sua criatura fora uma jogada bem arquitetada de divulgação para uma carreira artística que ainda precisava alcançar públicos mais expressivos. Ziggy Stardust, de um modo ou de outro, acaba sendo uma extensão de David Bowie e vice-versa. A atitude do cantor e seu *insight* artístico trouxeram para o *pop/rock* algo semelhante ao que já se via na Literatura com a célebre obra *O Estranho Caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, lançada em 1886 pelo escritor escocês Robert Louis Stevenson. As razões psicológicas que fizeram

⁶ No texto original, “it helped blur the definition between Bowie and Ziggy, a distinction that was further confused by the equal prominence given to ‘David Bowie’ and to ‘Ziggy Stardust’ on the sleeve. It also suggested that for all Bowie/Ziggy’s apparent alienness, dressed in his gaily patterned two-piece outfit and purple thigh-high boots, the world in which he found himself was equally foreign, a fact accentuated by the unsettlingly crooked perspective and the unnatural, hand-tinted hue, giving the impression of a noirish Hollywood stage set. There was one puzzling anomaly: if that was Ziggy on the sleeve, then why was he holding his guitar like a right-handed player?”. Cf. PAYTRESS, Mark. “The Songs”. In: **The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars: David Bowie**. New York, NY, USA: Schimer Books, 1998, p. 91. Vale lembrar que na letra da faixa “Ziggy Stardust”, diz-se que o alter-ego é “canhoto”, o que justifica o questionamento aberto por Mark Paytress, já que David Bowie era destro.

a personagem do Dr. Jekyll criar o alter-ego e os efeitos de tal atitude para sua identidade também podem ser vistas, aparadas certas arestas e feitas as devidas ressalvas, nas ações de Bowie com Stardust. Dito isto,

a curiosidade e desejo que levaram Bowie para além das fronteiras do comum através do alter-ego, assemelham-se ao desejo de descobrir para além das fronteiras do conhecido de Jekyll. A expansão do conhecimento de Jekyll em relação à personalidade permitiu o surgimento de Hyde, e a vontade de ser original e marcar o mundo artístico permitiram o surgir de Ziggy Stardust. Em termos comparativos, quer a personagem de Stevenson, quer o cantor foram movidos pela insatisfação de serem simples indivíduos pela ambição de alcançar algo supostamente inacessível que os tornasse distintos dos restantes indivíduos do seu tempo⁷.

Enquanto a obra de Robert Louis Stevenson explora os limites interpretativos do consciente e do inconsciente, além dos desdobramentos e do equilíbrio da personalidade, em Bowie se encontra o enfoque na ascensão ao estrelato, nas experiências da indústria fonográfica e os modos de sentir e viver a fama na máscara de Ziggy Stardust: enquanto o conflito interno do Dr. Jekyll se dá no sentido de reprimir a maldade em si mesmo, no do cantor britânico envolve sua reação à produção mecanizada do ‘ser famoso’ e o modo como ele mesmo lidaria com o sucesso porvir. O ato de Bowie é uma transgressão contra o modelo de *rockstar* até então estabelecido, ainda que dele emane, pois nem se adequava àquilo que o *mainstream* esperava de um astro do *pop/rock* (o modelo de grupo como o visto nos Beatles, por exemplo), nem tampouco se rendia à heteronormatividade vigente de roqueiros de grupos como Led Zeppelin ou The Rolling Stones. Houve, na estética de Bowie, o questionamento desses padrões – a suposta bissexualidade de sua personagem justificaria isso – ainda que não houvesse sua total negação.

Do mesmo modo que na obra de Stevenson, contudo, é a ambição com o sucesso que move David Bowie. No caso do Dr. Jekyll é a tentativa de ser bem sucedido com as suas experiências científicas no sentido de ultrapassar os limites da compreensão humana com o subconsciente; no caso do cantor britânico, trata-se do impulso de sua carreira ou da exposição pública de uma ideia vanguardista no seio do mundo roqueiro. Em ambas as ocasiões é a busca pelo reconhecimento coletivo que inspira cientista e musicista. Nas duas oportunidades, através do alter-ego, busca-se uma vida dupla na qual seja permitido

⁷ RAMOS, Isabel Patrícia da Silva Fidalgo Batista. “David Bowie vs Ziggy Stardust”. In: **O Eu e o Outro: Dr. Jekyll vs. Mr. Hyde; David Bowie vs. Ziggy Stardust**. Lisboa, LX, POR: Universidade Aberta de Lisboa. Dissertação de Mestrado em Estudos Ingleses, 2005, pp. 69-70.

o quebrar das “regras sociais e morais e dar livre curso ao seu desejo de prazer”⁸. Foi essa a mensagem que Bowie buscou passar para a sua audiência já estabelecida e para o público porvir com aquela capa: apreciem a noite, sua propensão à subversão e os desejos que a sociedade conservadora costuma entender como ‘inaceitáveis’.

O ambiente escurecido, apesar de colorido, remete ainda à perspectiva urbana da obra literária *Laranja Mecânica*, de 1962, escrita por Anthony Burgess, e especialmente – nos aspectos visuais – da sua versão fílmica, adaptada pelo diretor Stanley Kubrick, e lançada no ano anterior à publicação daquele álbum, em 1971. Certa lógica futurista e/ou de ficção científica do conceito-base de Ziggy Stardust passa pela personagem de Alex DeLarge, líder da gangue de arruaceiros ‘drugues’, protagonista e anti-herói do enredo. É esse conceito que percorre o alter-ego de Bowie: ele não é um ‘herói da guitarra’, por exemplo. Suas virtudes não se encontram na primazia técnica ou na virtuosidade instrumental; ele ‘improvisa’ – como diz a letra a ele dedicada – justamente porque se dá melhor com o desfrutar da falta de limites, com os excessos e os vícios. Do mesmo modo que DeLarge sente prazer com a violência e os crimes que comete (ainda que tenha consciência de seus erros), Stardust encontra na mácula moral uma razão de ser.

As associações da imagética do álbum com a obra *Laranja Mecânica*, ainda que indiretas, estimularam a desenvolver no público um senso de mistério e perigo desejável que, associado ao tom alienígena invasor (e a preocupação com o espaço era algo bastante em voga naquele momento como visto no segundo capítulo), intensificou o interesse da juventude britânica pelo tema ali disposto e pelo próprio artista – o quinto lugar do disco nas paradas britânicas foi a melhor posição de Bowie neste tipo de listagem até então⁹. É muito comum que se afirme, em razão da capacidade de interrelação do álbum com obras como a de Burgess, que aquele alter-ego tenha feito de seu criador o “primeiro rock star pós-moderno”¹⁰, em razão da identidade volátil de Stardust e de seus motivos fugazes de

⁸ RAMOS, Isabel Patrícia da Silva Fidalgo Batista. “Dr. Jekyll vs. Mr. Hyde”. In: *O Eu e o Outro: Dr. Jekyll vs. Mr. Hyde; David Bowie vs. Ziggy Stardust*. Lisboa, LX, POR: Universidade Aberta de Lisboa. Dissertação de Mestrado em Estudos Ingleses, 2005, p. 24.

⁹ O álbum *Hunky Dory*, lançado em 1971, não havia entrado nas paradas de sucesso britânicas até setembro de 1973 e apenas o fez em razão do alvoroço do álbum de Ziggy Stardust, de junho de 1972, e do seguinte, *Aladdin Sane*, este de abril de 1973. O mais interessante nisso é que o *Hunky Dory* acabou conseguindo melhor desempenho pós-Ziggy do que o próprio álbum de 1972 ao alcançar um relevante terceiro lugar no Reino Unido. O *Aladdin Sane* acabou se tornando o primeiro disco número 01 da carreira do artista e em consequência do sucesso do álbum anterior. Cf. MCALEER, Dave. “Chart File”. In: **The All Music Book Of Hit Albums: the Top 10 US & UK albums from 1960 to the present day**. San Francisco, CA, USA: Miller Freeman Books, 1995, p. 124.

¹⁰ No original, “the first postmodern rock star”. In: PAYTRESS, Mark. “The Star”. In: **The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars: David Bowie**. New York, NY, USA: Schirmer Books, 1998, p. 98.

ser neste mundo.

É importante que agora, de acordo com as considerações que foram realizadas e com os parâmetros estabelecidos, o público leitor possa observar a capa com atenção:

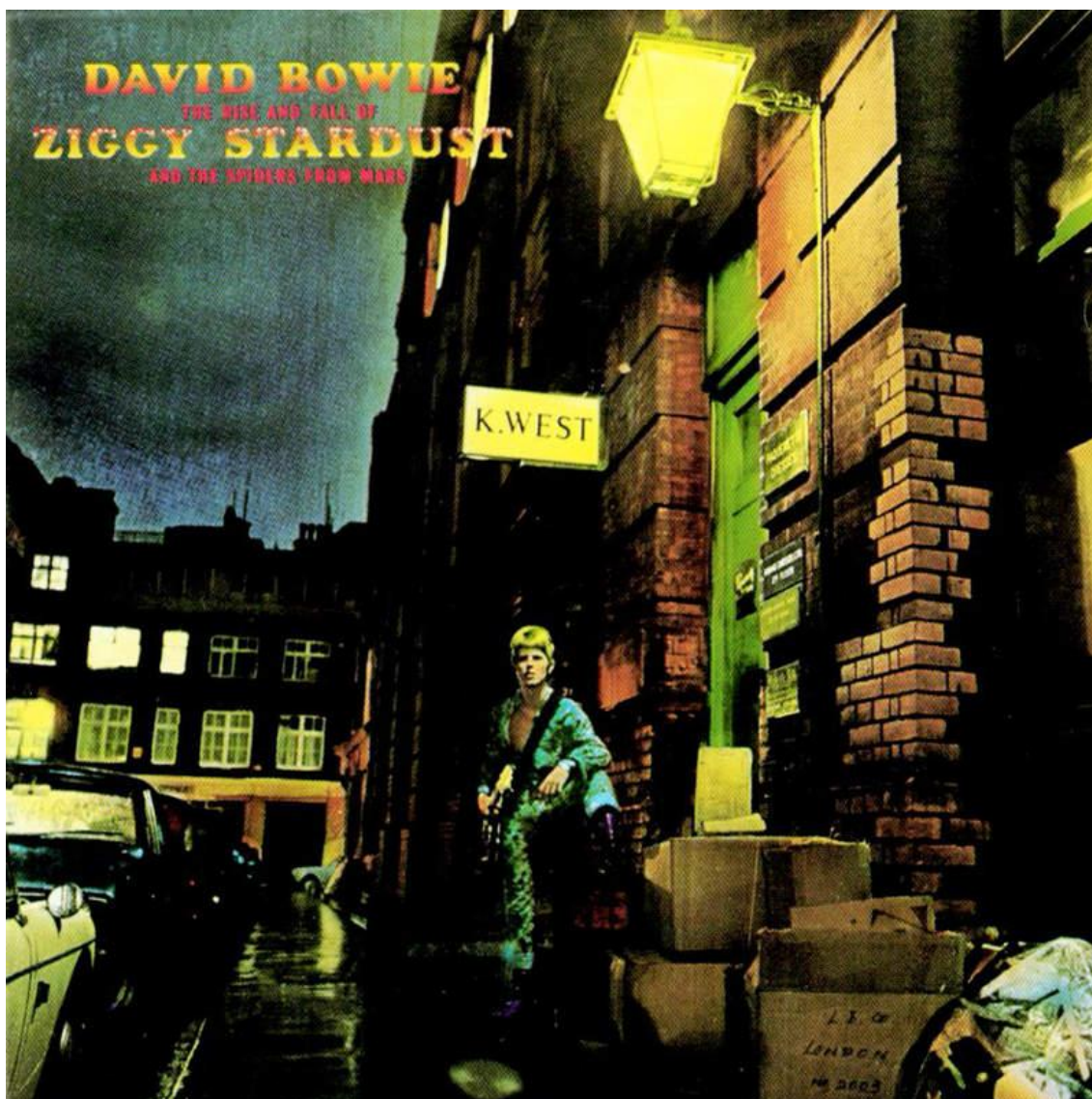


Imagem 01: capa do álbum *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars*, 1972.

Um indício relevante, na capa, de que o alter-ego de Bowie representava tanto uma emanção de certa busca do cantor pelo alcance de fama e estrelato no cerne da indústria fonográfica quanto supunha uma mensagem ao público de que se tratava ali de uma ode à vida noturna e a seus excessos (da transgressão ao modelo de sociedade conservadora e capitalista neoliberal cujo emaranhado de características começou a ganhar força a partir dos anos 1970) é a placa com a inscrição “K. West”. Ao longo dos anos ela gerou várias

interpretações do que poderia revelar sua presença ali: alguns¹¹ acreditam que seja alguma paronímia proposital, escolhida a dedo para que apresente um ‘significado oculto’.

Tal significado faria com que “K. West” fosse, na verdade, o termo “quest” oculto na placa mais notória da Heddon Street; tal palavra, traduzida para a língua portuguesa, significa ‘busca’, ‘procura’ ou ‘perseguição’, o que indicaria a já citada dupla função da personagem de Ziggy Stardust, qual seja, a de promover a carreira fonográfica de Bowie para um público maior e oferecer um cenário temático de elogio à vida noturna ou a certa ambientação futurista com apelo espacial e de ficção científica. Em resumo, poderia ser a busca do cantor pelo estrelato e por um alargamento de seu público – algo que até 1972 não havia chegado – ou o conceito que uma minoria entediada com o *mainstream* poderia desejar encontrar¹².

É necessário lembrar que “K. West” era uma loja de grife especializada em roupas de pele de animais – o que intencionalmente ou não encaixava com a própria perspectiva estética e indumentária proposta pelo estilo *glam/glitter rock*; afinal, as *furriers*, o nome em inglês para iguarias de vestimentas em pele, podiam ser vistas em muitos dos artistas do *glam/glitter* durante suas apresentações, dentre eles Brian Eno, Elton John, o próprio David Bowie, Marc Bolan, Gary Glitter ou Bryan Ferry. Localizado no primeiro andar do prédio onde Bowie foi fotografado na entrada, o comércio recebeu este nome em razão do sobrenome de Henry Konn, proprietário do estabelecimento, (daí o ‘K’) e ‘West’ se refere ao fato de a Heddon Street estar localizada na região do *West End* de Londres – um dos palcos centrais da contracultura londrina durante os anos 1960.

Apesar de estar localizada numa região influenciada pelas ideias contraculturais, a K. West não foi nada simpática com a associação que a capa do álbum fez com aquele empreendimento através da fotografia de autoria de Brian Ward. Por volta de dois meses após o lançamento do disco, este ocorrido a 28 de julho, em setembro, a gravadora RCA recebeu um documento de repúdio dos representantes legais da empresa que apresentava toda a reprovação tanto dos proprietários quanto da clientela com as supostas relações que passaram a ser estabelecidas entre Bowie e o nome fantasia do negócio. De tal modo foi descrito o pretenso ‘inconveniente’ que a capa causou à K. West:

¹¹ Mark Paytress, especialista na obra musical de David Bowie, é o principal expoente da ala que acredita nesta perspectiva.

¹² Como o próprio cantor acreditava: “já em 1971, Bowie falava em nome da minoria entediada: ‘Eu acho que [o *rock*] precisa ser devasso, transformado em prostituta, uma paródia de si mesmo”. Cf. DOGGETT, Peter. “As Canções de David Bowie: 1969-1980”. In: **O Homem que Vendeu o Mundo: David Bowie e os anos 70**. Curitiba: Nossa Cultura, 2014, p. 189.

Nós vimos uma cópia da gravação em Long Playing publicada por vocês [RCA] e apresentada por David Bowie, intitulada *the Rise and Fall Of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*. (...). Nossos clientes são Furriers de alta reputação que lidam com uma clientela geralmente distanciada do mundo da música pop. Nossos clientes certamente não desejam ser associados ao Sr. Bowie ou a este disco como pode se presumir que houvesse certa conexão entre nossos clientes mais fieis e o Sr. Bowie, o que certamente não é o caso¹³.

Essa correspondência da Michael Kramer & Co. para a RCA sintetiza o incômodo e o sentido para a transgressão a que o universo *pop/rock* da época estava propenso, ao menos em parte de seus representantes. É intrigante como a exposição gratuita da marca do estabelecimento na capa de um disco que viria a se tornar icônico e representativo em pouco tempo tenha causado a repulsa de certa elite financeira que costumava frequentar aquele local. A K. West, mais preocupada com a ‘reputação’ de seus clientes do que com a probabilidade de ter o seu nome fantasia mais divulgado à medida que tal álbum fosse vendido, optou por manifestar seu descontentamento com qualquer possível relação com aquele produto, ainda que indireta, pois a ‘finesse’ e o ‘alto padrão’ de sua clientela não poderiam ser ‘maculados’ pela imagem anti-*establishment* de David Bowie.

Outra suposta associação que costuma ser feita com o letreiro K. West diz respeito ao cantor Keith West e à ode à adolescência e à juventude que o artista construiu com o *single* “Excerpt From A Teenage Opera” (também conhecido como “Grocer Jack”), que alcançou o segundo lugar das paradas de sucesso britânicas durante o período do ‘Verão do Amor’ em 1967. Tal vínculo feito à obra daquele cantor de *pop/rock* psicodélico tem sido visto como uma espécie de ‘confirmação’ de que o disco dedicado a Ziggy Stardust é, igualmente, um epinício à vitalidade dos desejos joviais e ao caráter transgressor que se espera dos comportamentos de pessoas adolescentes. As relações entre Bowie e o artista citado parecem pouco procedentes no sentido de que não há nenhum indício concreto, para além da semelhança do nome artístico de Keith Hopkins e o que consta no letreiro, de que eles tenham tido qualquer influência um sobre o outro¹⁴.

Outra associação que ajuda a explicar o direcionamento e o apelo à juventude da arte do álbum é a sua contracapa. Nela, Bowie (ou Ziggy) se encontra no interior de uma

¹³ No original, “we have seen a copy of the cover of a Long Playing Record issued by you and performed by David Bowie entitled *the Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*. (...). Our clients are Furriers of high repute who deal with a clientele generally removed from the pop music world. Our clients certainly have no wish to be associated with Mr. Bowie or this record as it might be assumed that there was some connection between our client’s Firm and Mr. Bowie, which is certainly not the case”. Na carta, cobra-se que a gravadora RCA tome ‘providências urgentes’ sobre o caso. Cf. KRAMER & CO., Michael. [Correspondência]. Destinatário: RCA. [S. l.], 1972. 01 carta. Disponível em: <http://5years.com/KWest/signupdate.htm>. Acesso em: 02 de outubro de 2021.

¹⁴ PAYTRESS, Mark. “The Songs”. In: **The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars**: David Bowie. New York, NY, USA: Schimer Books, 1998, p. 91.

cabine telefônica vermelha, enclausurado – isolado do resto do mundo? –, representando quem sabe a sua estranheza para com aquele tipo de plano terreno. A cultura jovem está ali contemplada quando se rememora que um dos seriados televisivos de maior alcance da História midiática britânica se encontrava, em 1972, na sua nona temporada (que durou de janeiro a junho daquele ano): trata-se de *Doctor Who*, uma obra audiovisual com tema de ficção científica, exibida pela BBC, que contava com média em torno de oito milhões de espectadores por cada temporada exibida.

As audiências britânicas do programa televisivo que se depararam com o álbum de Bowie, com alguma segurança, devem ter feito uma associação, ainda que indireta, ao seriado; isto porque, desde 1963, jovens e adolescentes estavam acostumados a assistir as aventuras de um ‘Senhor do Tempo’, conhecido pela alcunha de ‘o Doutor’, que, apesar de extraterrestre, possuía fisionomia humana. Tal personagem explora o universo numa espécie de máquina de viagem através do espaço e tempo conhecida pelo nome TARDIS. O exterior dessa máquina se assemelha bastante às chamadas *police boxes*, ou cabines de telefones públicos utilizados especificamente por membros das forças policiais inglesas ou para que a sociedade entre em contato com o serviço de segurança para ocorrências e denúncias. Bem comuns na Inglaterra a partir da década de 1920, elas se diferenciam das cabines regulares por possuírem aparelhos telefônicos localizados na parte detrás de uma porta com dobradiças no intuito de tais artefatos poderem ser utilizados pelo lado de fora, facilitando a rapidez na utilização. A mesma lógica de presteza se encontra na TARDIS, já que ela permite ao seu usuário o deslocamento imediato por distâncias de anos-luz.

Foi com essa informação prévia que a juventude britânica olhou para a contracapa do álbum sobre Ziggy Stardust: ali estava a personagem (ou Bowie), dentro de uma cabine telefônica, como se tivesse acabado de chegar de uma viagem no espaço-tempo, como se fosse seu meio de transporte mais trivial e corriqueiro. Quando se atenta para o fato de que Stardust foi idealizado como um alienígena que se desloca entre galáxias e planetas para salvar suas civilizações do desastre e da extinção, as *alegorias* àquele seriado criado por Sydney Newman, Cecil Edwin Webber e Donald Wilson parecem urgentes e imediatas. De modo semelhante ao ‘Doutor’, a personagem de David Bowie se compadece com as populações que encontra em suas aventuras e as oferece ajuda para a redenção.

A presença da personagem (ou do cantor) na contracapa também abre espaço para outra questão significativa e relativa à proposta do álbum: a ambiguidade sexual. Se por um lado, na frente, Ziggy (ou Bowie) posa com aspecto mais masculinizado com seu pé esquerdo apoiado sobre um degrau da entrada do edifício onde se localizava a K. West,

com uma guitarra (símbolo de masculinidade roqueira) entrelaçada ao corpo e uma feição compenetrada e mais ‘séria’, por outro, no verso, seu torso está um tanto inclinado, mais ‘delicado’ e ‘descontraído’, como se sua pose sugerisse uma atitude ‘afeminada’. Ainda que esteja a olhar para o público espectador/ouvinte com ar de superioridade – visão de cima para baixo –, seu gestual e postura são menos ensimesmados do que o que se vê na capa. Com a mão direita na cintura e a esquerda levantada à altura da cabeça, Stardust (e seu criador) se apresenta como ícone da bissexualidade que a imprensa vinha ventilando desde o início de 1972. “Ao contrário da postura suavemente máscula da capa, a figura Bowie/Ziggy habitando a cabine atingiu uma postura distintamente *campy*, com a mão no quadril e os membros flexibilizados”¹⁵. A condição imagética ali vista, aliada à sensação alegórica que a personagem proporcionava para com o seriado acima citado, foi crucial para atrair a atenção da juventude britânica, ou ao menos a sua ala menos conservadora.



Imagem 02: contracapa do álbum *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars*, 1972.

¹⁵ No original, “unlike the gently macho posturing on the front cover, the Bowie/Ziggy figure inhabiting the box struck a distinctly campy posture, hand on hip and lithe limbed”. Cf. PAYTRESS, Mark. “The Songs”. In: **The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars**: David Bowie. New York, NY, USA: Schirmer Books, 1998, p. 91 [grifo meu]. O termo *campy*, propositalmente grifado nesta citação, será essencial durante o desenrolar deste e do próximo capítulo; obviamente também será explicado de modo devido ao decorrer do texto.

Por fim, quanto à capa do *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars*, há uma influência estética e alegórica, no que diz respeito a sua ambientação principal, advinda do gênero cinematográfico *film noir* e mais especificamente da película *Peeping Tom* – dirigida por Michael Powell e lançada no ano de 1960. Por se tratar de uma categoria bem específica de produção fílmica, mais voltada a enredos detetivescos e/ou policiaiscos, não é de se surpreender que a influência referida esteja mais no plano da aclimatação da capa do que mesmo da proposta da sua personagem principal. Assim sendo, a maior herança que o *film noir* deixou para a arte de Brian Ward e Terry Pastor tem a ver com o estilo visual sutilmente escurecido, apesar de colorido, que encontra as suas bases estéticas no longínquo expressionismo cinematográfico alemão da década de 1920. A silhueta intencionalmente escurecida das personagens – tal como ocorre com boa parte dos trechos da capa do álbum – é o grande ponto em comum entre os estilos citados.

Peeping Tom parece ser o filme relacionado àquela categoria que mais se aproxima da proposta da arte do álbum de Ziggy Stardust em razão dessa aura sombria e opaca que predomina por todo o seu desenrolar. Além de promover um teor misterioso – tal como se vê na capa do disco –, a película trata de um *serial killer* que mata mulheres e as filma com uma câmera portátil no exato momento em que elas agonizam e demonstram as suas expressões aterrorizadas enquanto se encaminham para uma morte dolorosa. De maneira semelhante, o álbum de Bowie lançou ao público um ser intrigante que, ainda que não se manifeste como um assassino de mulheres, exala a própria incógnita de si e provoca, tal como o assassino que faz questão de gravar as vítimas, curiosidade em certas audiências específicas, em seu caso as mais alternativas.

A cena em que Mark Lewis (interpretado por Carl Boehm) busca por sua primeira vítima é a mais emblemática para se compreender a influência da ambientação do filme na arte de capa do álbum: no momento em que Lewis encontra a prostituta Dora (vivida por Brenda Bruce), o plano aberto de câmera – ou *very long shot* – parece ter sido feito apropriada e intencionalmente para impactar e influenciar na capa do disco lançado doze anos depois, de tão semelhantes que são os seus cenários. Uma rua de metrópole que é, em predominância, escurecida pela noite, apesar de apresentar pontos determinados e/ou específicos de luz e coloração por conta da iluminação pública disponível, paira na cena e foca na vítima do *serial killer* que ali está sozinha ao lado direito de quem assiste, até que o criminoso adentre no cenário de modo sorrateiro. O momento em que Dora é vista só parece ter sido tomado como a base da fotografia que Brian Ward tirou de David Bowie, até porque ele se encontra igualmente ao lado de um prédio específico e solitário.



Imagem 03: cena do filme *Peeping Tom* (1960) em que o *serial killer* Mark Lewis faz sua primeira vítima, Dora, no destaque à direita.

A perspectiva tomada pela direção de Michael Powell, enfocando em construções prediais escurecidas e com os detalhes colorizados salientando as iluminações públicas de uma cidade grande como Londres, por exemplo, é crucial também no álbum. Nos dois casos, a capital inglesa, inclusive, é a metrópole tomada como ambiente urbano escolhido para o desenrolar do enredo e dos acontecimentos fictícios e, tanto num como no outro, denunciam as condições suburbanas ou certo descaso do poder público com a limpeza do local. O enfoque no descuido da coleta de lixo dá um tom de ‘marginalização’ proposital aos dois ambientes, talvez um pouco mais no caso fílmico que apresenta as latas de lixo na rua, abarrotadas, com o excesso caído pelo chão; além disso, e por toda a extensão da via, vê-se sujeira espalhada e papéis jogados por todos os lados¹⁶.

No caso da arte de Brian Ward e Terry Pastor, a calçada do prédio da K. West é o local onde se encontra certo descuido para com a organização pública dos ambientes. Ali

¹⁶ “Impulsionado por temas poderosos de colapso psicológico e a relação entre o autor e seu público, para não mencionar seu voyeurismo repleto por neon, *Peeping Tom* é certamente o elo perdido que relaciona os elementos importantes na construção da conquista mais completa da obra de Bowie”. No original, “driven by powerful themes of psychological breakdown and the relationship between the auteur and his audience, not to mention its neon-lit voyeurism, *Peeping Tom* is surely the missing link that binds together the important elements in the construction of Bowie’s most complete achievement”. Cf. PAYTRESS, Mark. “The Masquerade”. In: **The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars**: David Bowie. New York, NY, USA: Schimer Books, 1998, p. 115.

é possível ver algumas caixas de papelão amontoadas como se fossem as embalagens sem serventia e/ou restos de mercadorias descartados. Poderia ter sido este, também, um dos motivos para o descontentamento dos representantes da empresa de casacos de pele que ali se localizava? Este fato de um ambiente que possuía clientela ‘refinada’ e de elite ter sido representado como um local propenso à ‘marginalização’, ainda que apenas naquela arte de capa em questão, acaba por mostrar outro viés do West End londrino. Se por um lado, o East End (como o próprio nome diz, no leste) é, até hoje, uma região bem menos privilegiada que a sua contraparte no oeste, nesta prevalece certa classe média elitizada que, como a atitude da K. West comprovou, se incomoda com associações ao tipo de arte que se apresenta propensa ao questionamento do *establishment*.

Tais duas áreas de ocupação urbana da Grande Londres, contudo, eram centros de disseminação musical, social e artística da capital inglesa, especialmente a chamada ‘cena cultural’ de *jazz* e *R&B* do Soho, local onde grande parte dos nomes da contracultura ou do *pop/rock* que mais se evidenciaram nos anos 1970 se apresentava, incluindo Bowie e Elton John (com a sua então banda Bluesology). De todo modo, a primeira área, localizada a leste da muralha da antiga cidade medieval de Londres (daí o nome *East End*) e a norte do rio Tâmis, passou a ficar conhecida como uma zona de concentração de imigrantes, de pobreza e de criminalidade a partir do século XIX; já a segunda, a oeste da muralha (e daí o nome *West End*), compunha a área basilar das manifestações de contracultura dos chamados *Swinging Sixties* e o ‘coração’ da indústria fonográfica e do entretenimento da Inglaterra – incluindo aí a famosa Denmark Street, a ‘Tin Pan Alley’¹⁷ londrina’.

A relação dessa capa do álbum de David Bowie de 1972 pode ser vista, portanto, e em sua relação direta ou indireta com o filme *Peeping Tom*, como uma atitude artística que evidencia a vida errante notívaga e cria uma espécie de reverência ao suburbano e ao comportamento (sobretudo o sexual) tido como estigmatizado ou ‘marginalizado’. Bowie equipara os dois Ends como centros culturais que são, mostrando o mais elitizado (West) com pouco glamour e mais ao estilo do que se encontrava no East durante os anos 1970. A transgressão aqui, desta feita, é encontrada em um nível muito mais simbólico do que efetivo, pois recorre à observação alegórica e à incitação às propostas ali abstrusas.

Todo esse debate relativo à arte do álbum de Ziggy Stardust, contudo, depende de

¹⁷ “No final do século XIX, os compositores e os editores congregaram-se em uma região da cidade de Nova Iorque que se tornou conhecida como Tin Pan Alley, por causa do som ‘tinny’ (‘metálico’) dos pianos que ali eram tocados. O Tin Pan Alley dominou o cenário da música popular americana desde mais ou menos 1900 até o final dos anos de 1940. (...). No início dos anos de 1950, a transição do Tin Pan Alley para o rock ‘n’ roll refletiu mudanças demográficas, sociais e culturais importantes”. Cf. SHUKER, Roy. “Tin Pan Alley”. In: **Vocabulário de Música Pop**. São Paulo: Hedra, 1999, p. 280.

sua produção musical, em especial da faixa de abertura do disco: trata-se de “Five Years”, o fonograma que estabelece as tônicas conceituais de tudo o que vem a posterior naquele produto. É com ele que o público ouvinte conhece toda a atmosfera que move a criação de Bowie e a sua chegada ao plano terreno; é aqui que o ambiente apocalíptico que Ziggy precisa salvar se manifesta na obra. Eis aqui a letra que dá cinco anos de vida ao planeta Terra:

Pushing thru the market square / So many mothers sighing
Empurrões por toda a praça do mercado / Tantas mães suspirando
News had just come over / We had five years left to cry in
As notícias tinham acabado de chegar / Restavam cinco anos para lamentarmos

News guy wept and told us / Earth was really dying
O repórter lacrimejou e nos contou / Que a Terra estava mesmo morrendo
Cried so much his face was wet / Then I knew he was not lying
Chorou tanto que seu rosto estava molhado / Então eu soube que ele não estava mentindo

I heard telephones, opera house, favourite melodies / I saw boys, toys, electric irons and TVs
Eu ouvi telefones, casa de ópera, melodias favoritas / Eu vi meninos, brinquedos, ferros elétricos e TVs
My brain hurt like a warehouse / It had no room to spare
Meu cérebro doía como um armazém / Que não tinha nenhum lugar disponível

I had to cram so many things / To store everything in there
Eu tive que amontoar tantas coisas / Para colocar tudo lá dentro
And all the fat-skinny people / And all the tall-short people
E todas as pessoas gordas-magricelas / E todas as pessoas altas-baixas
And all the nobody people / And all the somebody people
E todos os ninguéns / E todos os alguéns
I never thought I'd need so many people
Eu nunca pensei que precisaria de tanta gente

A girl my age went off her head / Hit some tiny children
Uma garota da minha idade perdeu a cabeça / Agrediu algumas crianças pequenas
If the black hadn't a-pulled her off / I think she would have killed them
Se o negro não a tivesse empurrado / Eu creio que ela as teria matado

A soldier with a broken arm / Fixed his stare to the wheel of a Cadillac
Um soldado com um braço quebrado / Olhava fixamente para as rodas de um Cadillac
A cop knelt and kissed the feet of a priest / And a queer threw up at the sight of that
Um policial ajoelhou e beijou os pés de um padre / E uma bicha¹⁸ vomitou ao se dar conta daquilo

I think I saw you in an ice-cream parlour / Drinking milk shakes cold and long
Eu acho que lhe vi numa sorveteria / Tomando milk-shakes grandes e gelados
Smiling and waving and looking so fine / Don't think you knew you were in this song
Sorrindo e acenando e parecendo tão bem / Não acho que você soubesse que você estava nesta canção

And it was cold and it rained, so I felt like an actor / And I thought of Ma and I wanted to get back there
E estava frio e choveu, então eu me senti como um ator / E pensei em minha mãe e eu queria voltar pra lá

¹⁸ O termo *queer*, durante muito tempo e nos anos 1970, foi utilizado de modo pejorativo para descrever as pessoas LGBTQIA+ como “estranhas”. A própria comunidade, no entanto, acabou se apropriando desse termo, resignificando-o e utilizando-o para designar todo e qualquer indivíduo que não se sinta alinhado à heterocisnormatividade (heterossexualidade e cisgeneridade). A associação mais comum ao termo nos anos 1970 era, em língua portuguesa do Brasil, com a palavra “bicha” como espécie de ‘ofensa moral’. E nos países anglófonos já é associado como insulto à homossexualidade desde a década de 1920.

Your face, your race, the way that you talk / I kiss you, you're beautiful, I want you to walk
Sua face, sua raça, seu jeito de falar / Eu lhe beijo, você é lindo/a, eu quero que você ande

We've got five years, stuck on my eyes / We've got five years, what a surprise
Temos cinco anos, cravados em meus olhos / Cinco anos, mas que surpresa
We've got five years, my brain hurts a lot / We've got five years, that's all we've got
Temos cinco anos, minha cabeça dói muito / Cinco anos, é tudo o que temos.

Um dos motivos que mais bem explicam a recepção tão positiva ao álbum aqui em questão é a faixa de abertura e a capacidade desta de remeter, de modo alegórico, a uma quantidade significativa de outras obras artísticas e elementos do cotidiano. “Five Years” é, por isto mesmo, um dos fonogramas mais elogiados da obra de Bowie a começar pela batida introdutória de bateria que consegue criar uma sensação compassada de que algo está próximo e por chegar. É como se pudéssemos imaginar que Ziggy Stardust acabou de se teletransportar pela cabine telefônica vermelha, dela saiu e começou a caminhar de uma maneira lenta e remansada para anunciar ao planeta Terra o apocalipse iminente que o espera. É como se a batida acompanhasse os passos da personagem e tentasse anunciar o pressentimento do caos porvir, preparando o público ouvinte para o pior¹⁹. A pulsação também pode ser vista como uma metáfora para a batida compassada: o medo e o alarme para com o desespero pulsariam tal como um batimento cardíaco que está aparentemente calmo e relaxado, passando a acelerar gradativamente à medida que o perigo se apresenta; é a preparação instantânea e a reação imediata ao pandemônio que ali se ouve.

“Five Years”, contudo, não foi, nem de longe, a primeira composição com o tema apocalíptico, explícito ou implícito, a figurar na História fonográfica do *pop/rock*; pelo menos desde “A Hard Rain’s A-Gonna Fall”, lançada por Bob Dylan em 1963, que esta temática aparece em fonogramas de artistas vinculados àquele gênero musical de diversas maneiras. No caso de Dylan, por exemplo, a inspiração costuma ser explicada a partir da Crise dos Mísseis de Cuba, ocorrida em outubro de 1962, que impactou o compositor no momento ao ponto de ele conjecturar uma ‘pesada chuva’ atômica a cair no planeta. E era este mesmo o sentimento do planeta como um todo: “a crise dos mísseis cubanos de 1962, um exercício de força desse tipo inteiramente supérfluo, por alguns dias deixou o mundo à beira de uma guerra desnecessária, e na verdade o susto trouxe à razão por algum tempo

¹⁹ Woody Woodmansey, o baterista da *Spiders From Mars*, a banda de David Bowie (e de Ziggy Stardust), tentou com aquela *intro*, “por meio de uma artimanha do diálogo de um chimbau conciso, compassado e fechado, transformar a ‘falta de esperança em uma batida de bateria””. No original, “via a terse dialogue of snare, kick and closed hit-hat, to put ‘hopelessness into a drumbeat””. Woodmansey conseguiu realizar, em seu *insight* com a bateria, uma das *intros* mais conhecidas da história do *pop/rock*, o que contribuiu à crítica positiva recebida tanto pela faixa quanto pelo álbum. Cf. O’LEARY, Chris. “Moon Age, 1971-1972”. In: **Rebel Rebel**: all the songs of David Bowie from ’64 to ’76. Winchester, HAM, UK; Washington, D.C., USA: Zero Books, 2015, p. 226.

até mesmo os mais altos formuladores de decisões”²⁰. Não é de espantar que um evento como o citado tenha despertado na música popular de alcance massivo, a partir de Dylan, um motivo criativo sólido que permaneceu presente nos anos a seguir.

Boa parte dos fonogramas que abordaram o tema entre 1963 e 1971, ou seja, após o lançamento de “A Hard Rain’s A-Gonna Fall” e antes do de “Five Years”, teve no ano de 1969 sua publicação, casos de “Gimme Shelter” dos Rolling Stones, “Wooden Ships” – lançada simultaneamente pelos grupos Crosby, Stills & Nash e Jefferson Airplane²¹ – e “Bad Moon Rising” do Creedence Clearwater Revival. Quando não se trataram de um exercício de imaginação poética de como seria um fim iminente para a humanidade (o que ocorre com “Bad Moon Rising”, e a partir da inspiração de uma obra literária anterior²²), tiveram na Guerra do Vietnã (nos casos de “Wooden Ships” e “Gimme Shelter”) as suas motivações artísticas. Além de serem leituras que representam aquela época de violência e repressão estatal após os eventos de Maio de 1968, no Ocidente dito “democrático”, tais faixas proporcionaram alguma consciência crítica sobre o tema tão presente no cotidiano da época em razão das constantes ameaças e blefes trocados entre as potências da Guerra Fria, Estados Unidos da América e União Soviética.

Entre 1963 e 1969, contudo, há ao menos duas faixas que tratam do tema: “Eve Of Destruction”, lançada pelo cantor-compositor estadunidense Barry McGuire no ano de 1964, e “The End”, clássico de *rock* publicado pela banda The Doors em 1967. Nos dois casos há uma associação direta do motivo poético com a Guerra do Vietnã; contudo, apenas no caso de McGuire é que a relação com o tema é explícita e anunciada por seu criador desde a concepção da composição – incluindo o fato de que ela é constantemente vista na qualidade de “canção de protesto”. No caso de “The End”, o elo em questão não foi posto às claras por seus criadores e o público passou a associá-la diretamente àquele conflito apenas a partir de 1979 quando o diretor e produtor cinematográfico Francis Ford Coppola a inseriu na trilha sonora do filme *Apocalypse Now*, reconhecido por retratar a guerra entre o imperialismo dos EUA e a resistência do agrário país do Vietnã.

²⁰ HOBBSAWM, Eric. “Guerra Fria”. In: **Era dos Extremos**: o breve século XX [1914-1991]. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 227.

²¹ “Wooden Ships” é um fonograma composto por David Crosby e Stephen Stills (do grupo Crosby, Stills & Nash) em parceria com Paul Kantner, vocalista e guitarrista do Jefferson Airplane. Em razão disso é que a faixa foi lançada simultaneamente pelos dois grupos; Crosby, Stills & Nash lançaram-na a 20 de fevereiro de 1969 e o Jefferson Airplane, um pouco mais tarde, a 02 de novembro do mesmo ano. Kantner retornou ao tema no primeiro disco da sua carreira solo, álbum conceitual, publicado em 1970 e intitulado *Blows Against The Empire*.

²² Trata-se de *The Devil And Daniel Webster*, um conto escrito pelo poeta estadunidense Stephen Vincent Benét em 1936, publicado primeiramente na revista *The Saturday Evening Post* a 24 de outubro daquele ano e, em 1937, num livro lançado pela editora Farrar & Rinehart.

“Five Years”, no entanto, apresenta uma inovação conceitual que não se observa nas faixas anteriores que abordaram o tema. Enquanto as suas antecessoras unicamente anunciavam, cada qual à sua maneira, um eminente apocalipse ou a destruição do mundo, a composição de Bowie apresentava uma ‘solução’ que a diferenciava das demais: estava ali apresentada uma personagem quase messiânica que poderia ser a salvação do planeta Terra – Ziggy Stardust – que, de início, “assistia tudo impassível; em seguida, a dimensão humana predominava e ele era tomado pela urgência do apocalipse iminente. Mas a crise parecia surreal, e mais uma vez Bowie se identificava como um ator”²³. Se nas faixas que trataram do fim do mundo e o universo fonográfico do *pop/rock* conheceu antes de “Five Years” se contentaram em dimensionar a tragédia porvir ou imaginar o que aconteceria com a humanidade à deriva pós-apocalipse, o criador de Stardust foi além e trouxe para a imaginação popular uma esperança de resolução ficcional ainda não vista até ali.

E é aí onde se destaca o primeiro verso da letra, já que, em desespero, as pessoas se amontoam ‘por toda a praça do mercado’. Este cenário poético foi escolhido, ao que tudo indica, tendo a praça do mercado de Aylesbury em Buckinghamshire, na Inglaterra, cidade onde Bowie apresentou as faixas dos seus álbuns *Hunky Dory* e do próprio disco de Stardust pela primeira vez, ambas no Borough Assembly Hall (que estava localizado naquela praça e funcionou entre 17 de abril de 1971 e 30 de agosto de 1975²⁴). Acredita-se que foi neste local, ainda na apresentação referente ao álbum de 1971, que surgiram as ideias que gestaram o nome da banda de apoio de Ziggy, a Spiders From Mars²⁵.

Assim sendo, o primeiro verso de “Five Years” oferece ao público ouvinte uma cena complementar à anúncio feita pela batida de bateria introdutória de Woodmansey:

²³ DOGGETT, Peter. “As Canções de David Bowie: 1969-1980”. In: **O Homem que Vendeu o Mundo: David Bowie e os anos 70**. Curitiba: Nossa Cultura, 2014, p. 185.

²⁴ Entre 02 de junho de 1969 e 06 de agosto de 1970, o mesmo estabelecimento funcionou com o nome de New Friarage Hall (mais conhecido como Friars Aylesbury) na Walton Street. Neste local recebeu bandas como The Pretty Things, Free, King Crimson, Genesis, Pink Floyd e Hawkwind, a maior parte delas ligada ao *rock progressivo*. Quando passou a se chamar Borough Assembly Hall dobrou de capacidade (de 400 para 800 pessoas) e mudou o foco das atrações: deu espaço a grupos como The Groundhogs, David Bowie, Roxy Music, Lou Reed, Sailor, Mott The Hoople, Dr. Feelgood e Cockney Rebel, a maior parte, desta feita, voltada ao *glam/glitter rock*. Foi notória a mudança de perspectiva do local e a única banda de renome que se apresentou nos dois momentos foi o Genesis.

²⁵ O local em questão apresenta grande relevância para a concepção de Ziggy Stardust e de sua Spiders From Mars, haja vista que, além de ter sido o palco para a gênese do nome do grupo, foi o local onde ocorreu a primeira apresentação de David Bowie como Stardust: o cartaz de divulgação do show não apresentava a personagem, mas anunciava ao seu público tal cantor como “a pessoa mais bonita do mundo” (“*the most beautiful person in the world*”) como “uma rara chance de ver um dos mais refinados artistas ao vivo do mundo na Grã-Bretanha” (“*a rare chance to see one of the world finest live performers in Britain*”). Tal cartaz para o show de 29 de janeiro de 1972 é um indicativo de que a personagem já estava pronta e que seu conceito precisava ser exposto aos poucos para atrair a atenção do público. Cf. PAYTRESS, Mark. “The Masquerade”. In: **The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars: David Bowie**. New York, NY, USA: Schimer Books, 1998, p. 105.

é como se Stardust caminhasse da cabine telefônica vermelha, aonde ele aterrisou vindo do espaço, em direção à praça do mercado de Aylesbury identificando e narrando o que acontece com as pessoas ao seu redor e o que está para ocorrer com a humanidade como um todo – e foi assim que ‘as notícias tinham acabado de chegar’, o que deixava a todos sabendo que ‘restavam cinco anos para lamentarmos’. A inclusão do ouvinte na poética é uma das marcas mais expressivas da letra da composição e uma raridade no *pop/rock*.

O detalhe da ‘praça do mercado’ é um relevante sinal do planejamento de público que se fez para a personagem e da meticulosidade criativa de David Bowie: o Borough Assembly Hall, na citada praça, foi o local escolhido para estrear as faixas de Ziggy e foi o lugar citado como ponto de refúgio para as pessoas em desespero com a tragédia e o fim do mundo tal qual se poetiza em “Five Years”. Bowie, assim, utiliza o seu alter-ego para dois motivos principais: (i) apresentar-se como algo inédito, autêntico e vanguardista – apesar de ter no artifício e na performance sua razão de ser – propondo uma restauração para o universo do *pop/rock* (e esta seria a sua atuação no ‘mundo real’); (ii) apresentar a personagem que guiaria os seres humanos para a redenção do caos (a sua contrapartida no mundo poético-ficcional). A escolha de Aylesbury, portanto, não foi aleatória: ali se deu a gênese da proposta conceitual da obra, ali foi o ponto de encontro do público que veio a conhecer Stardust através de seu criador e, por isso mesmo, foi o ponto idealizado como abrigo aos populares na trama do fonograma de abertura do álbum. É uma inserção direta de fãs e público ouvinte num enredo como pouco se viu até então.

O artefato da inclusão é utilizado por Bowie em outros momentos da letra: para além de Ziggy Stardust, protagonista, personagens coadjuvantes ganham certo prestígio durante a poética e ajudam a atribuir melhor compreensão à história ao receberem alguma visibilidade nos versos de “Five Years”. Bowie segue os passos de outros artistas daquela época, tais como The Kinks, Sly & The Family Stone ou The Velvet Underground, e dá notoriedade a figuras femininas, negras e homossexuais numa época em que mesmo os países que se afirmavam como os mais ‘democráticos’ (incluindo aí Reino Unido e EUA) arrotavam misoginia, racismo e homofobia. Sua transgressão ao *establishment* podia ser notada claramente pelos ouvidos mais atentos que se atentaram ao álbum.

Bowie atribui relevância a uma garota da idade de Ziggy Stardust (algo que atesta que a sua personagem era jovem e pensada para a juventude) que, em razão do momento trágico, ‘perdeu a cabeça’ e ‘agrediu algumas crianças pequenas’; apresenta ainda outra jovem que, ante sua falta de consciência social e cuidado para com o que acontece a seu redor, desfruta despreziosamente de um milk-shake numa sorveteria enquanto tudo ao

seu lado está em ruínas. Um homem negro evita que aquela primeira moça, em seu surto psicótico, mate tais crianças ao empurrá-la e retirá-la do local em que a agressão ocorria; tal protagonismo heróico era bastante incomum em letras de *pop/rock* na época, fazendo-se presente com maior vigor em obras de artistas negros como Nina Simone ou as bandas Sly & The Family Stone, Parliament e Funkadelic que aderiam às pautas dos movimentos sociais em busca por igualdade racial.

Ainda é possível ouvir a rejeição de uma pessoa *queer* ao notar que um policial – representante da força repressiva estatal – se ajoelha para beijar os pés de um padre, num tipo de alinhamento conservador que é muito frequente; ou seja, ouve-se que uma figura que geralmente emana coibição e truculência naquilo que faz está a se submeter a outra que representa o poder religioso e a moralidade cristã. A aversão a esse tipo de conchavo, e o simbolismo transgressor daí decorrente, manifesta-se no vômito que tal personagem expelle após se dar conta daquele ato por ela abominado. A negação do poder estabelecido aqui me parece explícita.

Ainda nesse sentido, destacam-se os versos: “sua face, sua raça, seu jeito de falar” / “eu lhe beijo, você é lindo/a, eu quero que você ande”; e aqui se trata, mesmo que não explicitamente, do desejo profético de Stardust de fazer uma pessoa paraplégica voltar a andar. O que importa nisto, na verdade, é o espaço dado por Bowie a sujeitos com algum tipo de deficiência física na poética de “Five Years”; isto não era exatamente novidade, já que o protagonista da ópera-rock *Tommy*, álbum duplo da banda The Who, lançado em 1969, era ‘cego, surdo e mudo’ por exemplo. No entanto, a letra de 1972 apresenta uma pessoa comum que é reverenciada pelo protagonista, ou seja, é alguém subjacente àquela poética no agrupamento incomum que seu criador faz ao reunir uma sorte de ‘minorias’ e ‘desajustados’ e ao sinalizar o seu ‘acolhimento sonoro’ às reivindicações sociais e aos movimentos civis que se fortaleceram durante os anos 1970.

Dáí que são apresentados alguns dos ‘motivos’ para aquele desastre eminente da humanidade e, no geral, a culpa é atribuída à sociedade de consumo e ao individualismo: (a) a *mídia televisiva* que, de acordo com a perspectiva poética, rotineiramente costuma mentir, ali se mostra verdadeira apenas porque o repórter que anunciou o fim do mundo ‘chorou tanto’ que Stardust ‘soube que ele não estava mentindo’; (b) a *cultura de consumo* burguesa – que no século XX se converteu no *american way of life* estadunidense – em seus aparelhos modernos (telefones, ferros elétricos e TVs) e na difusão de sua cultura do espetáculo (teatros e casas de ópera, a indústria fonográfica e de brinquedos), através dos versos “eu ouvi telefones, casa de ópera, melodias favoritas” / “eu vi meninos, brinquedos,

ferros elétricos e TVs”, além de um desejo desenfreado por automóveis (“um soldado com o braço quebrado”/“olhava fixamente para as rodas de um Cadillac”); (c) o *culto à beleza corpórea em demasia* que se torna, no século XX, uma espécie de extensão da cultura de consumo e estímulo à fabricação de pessoas famosas que alimentem o mundo midiático e os mercados que sustentam a Indústria Cultural – em “Five Years”, Stardust lamenta a descartabilidade de ‘todas as pessoas gordas-magricelas’ e ‘todas as pessoas altas-baixas’, sinalizando que, ainda que o planeta esteja se desmoronando em razão dessa futilidade de busca por perfeição corpórea, ele precisa que as pessoas reajam para contornar a situação que, de tão ruim, ele tem que admitir: “eu nunca pensei que precisaria de tanta gente”.

“Eu me senti como um ator”, afirma Ziggy. Chama a atenção a performance vocal de Bowie e autores especializados na obra do artista costumam elogiar tal desempenho em razão da habilidade por ele apresentada, iniciando a atuação vocálica com um canto falado (ou ‘voz de peito’), ascendendo a uma voz mista até atingir o clímax no último refrão, no qual o cantor repete desesperadamente que “temos cinco anos, minha cabeça dó muito” / “cinco anos, é tudo o que temos”. “O vocal de Bowie era interpretado com a segurança de um ator. E enquanto ele se transportava, de maneira quase imperceptível, da calma à histeria, a sua voz quase se esgarçava, tamanho era o esforço, culminando com um grito primevo”²⁶. A demonstração vocal de Bowie é tão convincente que entre 04:08 e 04:10 de duração da faixa, a frase ‘five years’ é declamada como uma afirmação irônica, quase um riso que exprime desespero ao invés de alegria.

Sua interpretação vocal é inspirada, contudo, no trabalho solo de John Lennon e mais especificamente nas faixas “Mother” e “God” do álbum *John Lennon / Plastic Ono Band* de 1970. Tal movimento vocal que passa da calma aos gritos e berros remete à faixa de abertura daquele álbum, em seu crescendo que vai do canto convencional até os urros que sugerem que se atingiu um clímax ao final. A composição de Bowie “foi criada a partir do acompanhamento mínimo e cru de um piano, no estilo de ‘Mother’, tornando-se gradualmente cada vez mais ornamentada, até soar como outra composição de Lennon, ‘God’, do mesmo álbum”²⁷. Uma grande diferença nas opções musicais, no entanto, foi a opção do ex-Beatle por utilizar um quarteto básico de instrumentos na primeira (piano, guitarra, baixo e bateria) e um trio na segunda (excluindo-se a guitarra), enquanto Bowie utilizou do mesmo quarteto mencionado com o acréscimo de um violão 12 cordas e uma

²⁶ DOGGETT, Peter. “As Canções de David Bowie: 1969-1980”. In: **O Homem que Vendeu o Mundo: David Bowie e os anos 70**. Curitiba: Nossa Cultura, 2014, p. 185.

²⁷ Idem.

harpa horizontal (esta tocada por Mick Ronson), adições essas que tiveram um intuito de enfatizar a progressão central de acordes em Sol - Mi menor - Lá - Dó²⁸, dando-a maior relevância e atribuindo-a certa intensidade.

Por fim, enquanto repete que a humanidade tem apenas ‘cinco anos’ de existência, Bowie ainda encontra tempo para fazer uma sutil referência a um esquete do conjunto de comédia britânico Monty Python. Intitulado “Gumby Brain Surgery” (ou “a cirurgia de cérebro de Gumby”), o esquete foca na personagem de D. P. Gumby – sendo este apenas um dos vários homens ‘Gumby’ da série *Monty Python’s Flying Circus* –, que sofre de problemas mentais. A ocasião é exibida no seu episódio 32, intitulado “The War Against Pornography”, e apresenta aquela personagem em questão adentrando o escritório de um médico cirurgião, procurando-o, e, ao encontrá-lo, pergunta-o quem é o especialista em cérebros; de repente surge o Dr. Gumby para atendê-lo. Logo após um rápido diagnóstico pouco convencional, D. P. grita “my brain hurts” (“minha cabeça dói”) de um modo que é bastante semelhante ao entoado por David Bowie em “Five Years”. Ante a popularidade de Monty Python na década de 1970²⁹ e do próprio esquete em questão, acredita-se que esta tenha sido a inspiração para a presença e para uma intensa repetição do verso “minha cabeça dói muito” naquela faixa de abertura.

É em razão desse ambiente apocalíptico de “Five Years” que a capa do álbum se apresenta com aquela escuridão, colorida em pontos localizados e estratégicos ainda que marcantes, sugerindo que Ziggy Stardust seja algum tipo de luz, no perdão do trocadilho, que traz esperança a partir da consciência social e da crítica cultural, sobretudo, como já dito, na discordância do *american way of life*. A opção de David Bowie em utilizar certos americanismos da língua inglesa ao invés de expressões britânicas, na letra, pode ser um indicativo disso: ele opta por ‘*newsguy*’ quando o público britânico utiliza ‘*newsreader*’ para ‘repórter’; escolhe ‘*cop*’ no lugar de ‘*policeman*’ para ‘policial’; e ‘*Cadillac*’ para se referir a um veículo automotivo quando o Ford Cortina era o carro mais popular e vendido na Inglaterra de então. Foi com esse tom de criticidade que a obra foi concebida e o seu pano de fundo conceitual é apresentado às pessoas ouvintes de imediato na abertura: “é o fim do mundo como um carnaval, a promessa extática do fim dos dias”³⁰ num vinil.

²⁸ O’LEARY, Chris. “Moon Age, 1971-1972”. In: **Rebel Rebel**: all the songs of David Bowie from ’64 to ’76. Winchester, HAM, UK; Washington, D.C., USA: Zero Books, 2015, p. 227.

²⁹ “Invocando, com humor, um bordão de Monty Python, ele também se queixava que seu cérebro doía”. Cf. DOGETT, Peter. “As Canções de David Bowie: 1969-1980”. In: **O Homem que Vendeu o Mundo**: David Bowie e os anos 70. Curitiba: Nossa Cultura, 2014, p. 185.

³⁰ No texto original, “it’s the end of the world as carnival, the ecstatic promise of the end of the days”. Cf. O’LEARY, Chris. *Op. Cit.*, p. 228.

A premissa apocalíptica de “Five Years” e tal ar de mistério em torno da capa do álbum em que ela se insere acabaram sendo, também, fatores de contribuição para que o sucesso imediatamente posterior alcançado por David Bowie se estabelecesse. É que na época, para além de *Dr. Who* ou dos quadrinhos de ficção científica, gozavam de muito prestígio a série de filmes *Planet Of Apes* (ou ‘Planeta dos Macacos’) – o álbum de Bowie em questão foi lançado no mesmo mês do quarto filme da franquia – e o seriado televisivo *Doomwatch*, que possuiu três temporadas produzidas pela BBC1 entre os anos de 1970 e 1972.

As quatro películas daquela jornada cinematográfica hollywoodiana lidam com os seus planetas alternativos ficcionais e com o subjugo da humanidade por parte dos seres antropomorfos com aspectos de primatas antropóides que lá habitam e que possuem uma capacidade de fala (enquanto seus humanos são mudos) até que no terceiro capítulo, de 1971, há a explosão da Terra. Já o seriado britânico aborda como funciona uma agência científica governamental que investiga e combate ameaças ecológicas e/ou tecnológicas que podem colocar a vida humana em ameaça de extinção e é liderada por Spencer Quist, que se dedicou ao trabalho após perder a esposa por síndrome aguda da radiação. Foi na esteira dessas obras ficcionais, dentre outras, que nasceu a concepção de “Five Years”³¹ e do trabalho desenvolvido para o disco de Ziggy Stardust como um todo.

Passada a capa do álbum *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars*, e a faixa de abertura do disco, o foco agora se direciona à arte do *Goodbye Yellow Brick Road* e a seu fonograma-título.

Uma primeira consideração sobre o álbum de 1973 é a sua relação alegórica com a obra literária *O Maravilhoso Mágico de Oz*, escrita por Lyman Frank Baum e publicada no ano de 1900 com ilustrações de William Wallace Denslow, além obviamente da sua adaptação cinematográfica, *O Mágico de Oz*, dirigida por Victor Fleming e lançada para os cinemas em 1939. Tal inspiração é tamanha, em razão do próprio título do disco, que sua capa traz uma imagem de Elton John adentrando em um pôster como se entrasse para a famosa estrada de tijolos amarelos que define as obras originais. “Ele é retratado usando sapatos plataforma vermelhos repletos de glitter e uma jaqueta de seda de passeio com o seu nome estampado nas costas”³²:

³¹ O’LEARY, Chris. “Moon Age, 1971-1972”. In: **Rebel Rebel**: all the songs of David Bowie from ’64 to ’76. Winchester, HAM, UK; Washington, D.C., USA: Zero Books, 2015, pp. 226-227.

³² No texto original, “he is depicted wearing red glittering platform shoes and a silk tour jacket with his name emblazoned on the back”. Cf. BEGO, Mark. “Dancing Down The Yellow Brick Road”. In: **Elton John: the bitch is back**. Beverly Hills, CA, USA: Phoenix Books Inc., 2009, p. 123.



Imagem 04: capa do álbum *Goodbye Yellow Brick Road*, 1973.

Antes de apresentar idiossincrasias da arte do álbum com a obra literária de Baum e com a película dirigida por Fleming, faz-se necessário retroceder à capa do sexto disco de estúdio de Elton John, lançado também em 1973 e meses antes do *Goodbye Yellow Brick Road*, em janeiro, e intitulado *Don't Shoot Me, I'm Only The Piano Player*, o até então mais 'jovial' e jocoso de sua carreira, a começar pelo título. Sua frase "não atire em mim, eu sou apenas o pianista" é oriunda de um *insight* tido pelo cantor logo após duas ocasiões, sendo a primeira a de ser fã do *Nouvelle vague* (ou 'nova onda' da filmografia francesa dos anos 1960) e de ter assistido ao filme *Shoot The Piano Player*, de 1960, do diretor François Truffaut. O artista assistiu o filme algumas vezes durante o ano de 1972 e isso o fez tomar aquele título como inspiração para o nome de um álbum seu.

A segunda situação se deu após ele conhecer o comediante estadunidense Groucho Marx enquanto tirava alguns dias de férias na cidade de Malibu, naquele mesmo ano, na casa do cineasta e diretor Bryan Forbes e de sua então esposa, a atriz Nanette Newman; numa das noites ali, Marx, convidado para o jantar, importunou o cantor durante toda a ocasião dizendo que ele deveria inverter o seu nome artístico para “John Elton”. Este, ao que tudo indica vencido pelo cansaço, resolveu erguer as mãos e disparar a frase que deu título àquele álbum de 1973, pois o citado comediante o aporrinhava apontando os dois dedos indicadores como se suas mãos fossem armas.

Esse humor sarcástico tinha um propósito: Marx satirizava, desde os anos de 1930, as conjunturas hollywoodianas de celebritização dos sujeitos; ao conhecer John, disse a ele e aos demais presentes naquele jantar que não fazia muita ideia de quem se tratava o pianista até o momento em que entrou em seu próprio “escritório esta manhã e dizer que jantaria com o Elton John. [Com a notícia dada,] todos desmaiaram. Depois disso, perdi qualquer respeito que poderia ter por você”³³ – disse Marx diretamente ao interessado. O encontro entre o comediante e o cantor mostra como nasceu a concepção do *Don't Shoot Me, I'm Only The Piano Player* (em que a faixa “I'm Going To Be A Teenage Idol”, esta analisada no primeiro capítulo desta Tese, foi inserida): a sátira à celebridade.

Assim, a própria capa do álbum em questão representa aquelas ocasiões ao mostrar um casal com vestes características de certa parcela da juventude da passagem da década de 1950 para a seguinte (uma jaqueta ao estilo James Dean para o homem e a saia rodada estampada para a moça, por exemplo) comprando ingressos na porta de um cinema – ou seja, ilustra aproximadamente a mesma época do filme de François Truffaut (o ano 1960); ao lado direito das personagens há duas placas, uma apresentando Elton John ao piano e a outra divulgando a película “Go West”, de 1940, estrelada pelos *Marx Bros.*, um grupo de comédia formado por Groucho e quatro de seus doze irmãos (Chico, Gummo, Harpo e Zeppo)³⁴. E o letrista Bernie Taupin figura como o jovem fotografado à lá James Dean:

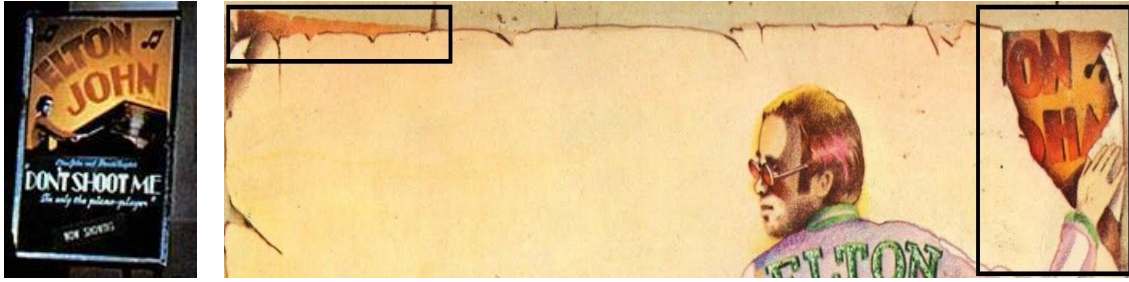
³³ BUCKLEY, David. “A Cat Named Hercules”. In: **Elton John**: a biografia. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2011, p. 125. Groucho Marx, controverso, declarou em 1971 que para os EUA da época “a única esperança” seria o “assassinato de Nixon”, o que lhe rendeu uma ficha no FBI por subversão. Cf. DOYLE, Tom. “Hercules”. In: **Captain Fantastic**: a espetacular trajetória de Elton John nos anos 1970. São Paulo: Benvirá, 2018, p. 118.

³⁴ NORMAN, Philip. “Can You Help Me? How Do I Acquire Taste?”. In: **Sir Elton**: the definitive biography. New York, NY, USA: Carroll & Graf Publishers, Inc., 2000, p. 214. Não foi apenas naquele álbum de Elton John que as influências dos *Marx Bros.* foram sentidas. Dois álbuns da banda Queen, por exemplo, foram intitulados após dois filmes de tal grupo de comédia: *A Night At The Opera*, de 1935, e *A Day At The Races*, de 1937, foram inspirações para os títulos homônimos dos discos de 1975 e 1976, respectivamente, lançados por esse grupo britânico. Cf. DOHERTY, Harry. “A Day At The Races”. In: **40 Years Of Queen**. London, LDN, UK: Queen Productions; Carlton Books, 2011A, p. 29.



Imagem 05: capa do álbum *Don't Shoot Me, I'm Only The Piano Player*, 1973.

A razão para o detalhamento sobre a capa do álbum anterior ao *Goodbye Yellow Brick Road* é muito simples e se dá por dois motivos básicos: primeiro, o tema principal dos dois discos é a fama e a celebritização de sujeitos no mundo contemporâneo; segundo, a arte de capa do trabalho de outubro de 1973 faz referência direta à daquele lançado em janeiro – se o público leitor desta Tese prestar atenção, Elton John foi retratado, na capa que faz menção à estrada de tijolos amarelos, com a mão direita sob o cartaz que dá acesso ao mundo de Oz. É como se ele estivesse puxando aquela papeleta e mostrando que por trás dela está a propaganda de um dos cartazes que figura na frente do *Don't Shoot Me, I'm Only The Piano Player* (aquele que exibe o nome do cantor e o título do disco como se um filme fosse):



Imagens 06 e 07: recortes das capas dos dois álbuns lançados por Elton John em 1973 com a referência do *Goodbye Yellow Brick Road* ao *Don't Shoot Me, I'm Only The Piano Player*.

Este detalhe não é meramente ilustrativo ou mesmo não serviu apenas para criar uma autorreferência: na verdade, foi a captura de uma prática muito comum entre fãs de *pop/rock* britânicos durante os anos 1970; como já abordado no capítulo segundo desta Tese, trata-se da substituição de pôsteres e cartazes de divulgação dos *glam rockers* e de roqueiros em geral nas vias públicas de cidades como Londres, o que configurava certa disputa espontânea de ouvintes pela demarcação de espaço de suas bandas e/ou artistas de preferência nas ruas e becos metropolitanos. A popularidade de bandas como Slade, T. Rex e Roxy Music e de artistas como Gary Glitter e David Bowie legitimaram esse tipo de prática³⁵.

Outro fator que aproxima o *Goodbye Yellow Brick Road* do *Don't Shoot Me, I'm Only The Piano Player* é a alusão à celebritização pela via cinematográfica. De modo tal ao que foi visto com a análise de “Cracked Actor”, no capítulo primeiro deste trabalho, os dois álbuns recorrem a certa ‘passagem de bastão’ do protagonismo do cinema, no que se refere à produção de pessoas famosas, para a indústria fonográfica: na capa do álbum de janeiro, Elton John é a estrela em cartaz de uma ‘película baseada na obra de Truffaut’ (ou seja, simbolicamente a fama produzida pela música popular de alcance massivo é a adaptação, a partir dos anos 1970, daquela que predominava em Hollywood – como foi debatido por esta Tese, é a primeira metamorfose da fama no século XX dando espaço à segunda). Já na capa do álbum de outubro, o cantor está literalmente calçando os sapatos de Dorothy, pronto para adentrar a estrada de tijolos amarelos e conhecer o universo de fantasia proporcionado pelo superestrelato. Essas referências fílmicas não foram à toa.

³⁵ De acordo com crônica assinada por Ed Kelleher, na *Cash Box Magazine*, andar pela cidade de Londres significava, em 1972, fazer um *tour* pelo mundo do *rock*: além de pôsteres das bandas mais populares e/ou famosas serem trocadas por seus públicos a todo tempo – em uma disputa acirrada de fãs pela demarcação de lugares urbanos – por vários espaços da capital inglesa se viam shows de Lou Reed, David Bowie, Iggy Pop & The Stooges, Slade, T. Rex, Elton John, Gary Glitter, Rod Stewart, etc. Cf. KELLEHER, Ed. “New York – David Bowie: Bogart is here”. *Cash Box*. Edição de 05 de agosto de 1972, p. 27.

No caso do álbum de janeiro de 1973, apesar de a referência explícita na capa ser ao cinema, são poucas as menções a filmes ou personagens do ecrã; duas citações a atores são feitas diretamente por “Teacher I Need You” (John Wayne e Erroll Flynn) e a faixa “Have Mercy On The Criminal”, além de ser uma reflexão sobre o sistema carcerário e as formas de punição modernas em voga desde o século XVIII, foi inspirada em películas dos anos 1940 ou 1950 assistidas por Taupin durante a adolescência³⁶ e dentre elas *The Grapes Of Wrath* (ou ‘As Vinhas da Ira’), dirigida por John Ford e lançada em 1940.

Na verdade, o disco apresenta mais odes à música estadunidense dos anos 1930 a 1970 do que a qualquer outra coisa, especialmente em “Crocodile Rock” e sua alusão a “Rock Around The Clock” de Bill Haley & His Comets (1952) e a “Speedy Gonzalez” de David Dante (1961), bem mais conhecida na voz de Pat Boone (1962). Além destas, encontram-se citações a Tina Turner (em “Midnight Creeper”), homenagens a Marc Bolan (como já se viu nesta Tese com “I’m Gonna Be A Teenage Idol”) e a corajosa abordagem de “Texan Love Song”, que satiriza o conservadorismo do Sul Profundo dos EUA e traz uma poética com um protagonista supremacista branco que odeia a ‘política comunista’ e o ‘blues negro’ – com suas primeiras grandes bandas surgidas no final dos anos 1930.

Já o *Goodbye Yellow Brick Road* refere-se com maior intensidade ao cinema e a algumas de suas personagens icônicas: além de *O Mágico de Oz*, como já dito, Marilyn Monroe é a protagonista dos versos de “Candle In The Wind”, o roteiro de ...*E O Vento Levou* é a base para a poética de “I’ve Seen That Movie Too”, filmes sobre gangsteres dos anos 1930 inspiraram “The Ballad Of Danny Bailey (1909-34)” e “Roy Rogers” faz uma reverência ao cowboy cinematográfico e televisivo homônimo e a seu cavalo Trigger. Os aspectos fílmicos alegorizados pelo álbum justificam sua concepção artística geral. Delas falar-se-á mais adiante e/ou no próximo e último capítulo.

É muito importante dizer que a capa do álbum de outubro de 1973 foi criada pelo ilustrador Ian Beck a partir de discussões criativas com o diretor de arte do projeto, David Larkham, com o designer Mike Ross e com Steve Brown, coordenador de gravações da maior parte dos álbuns da carreira de Elton John. Contribuiu ainda para as ideias artísticas

³⁶ “A canção é ‘Have Mercy On The Criminal’, outra com imagética composta a partir de poemas, contos e filmes-B da infância de Bernie Taupin. Lembra de todos aqueles filmes baseados em [John] Steinbeck sobre fugitivos de fazendas prisionais do Sul Profundo, que mergulham em pântanos e bayous, que ficam sendo perseguidos por guardas de chapéu de cowboy com rifles Winchester e cães de caça vorazes?”. No original, “the song is ‘Have Mercy On The Criminal’, another composite image from poems, stories and B-movies of Bernie Taupin’s boyhood. Remember all those sub-Steinbeck films about runaways from Deep South prison farms, plunging through swamp and bayou, pursued by cowboy-hatted guards with Winchester rifles and ravaging bloodhounds?”. Cf. NORMAN, Philip. “Prologue: ‘feeling like a true survivor’”. In: **Elton John: the biography**. New York, NY, USA: Harmony Books, 1991, p. 12.

e imagéticas do trabalho o cartunista David Costa. Assim, além das referências à capa do *Don't Shoot Me, I'm Only The Piano Player* e das menções ao cinema hollywoodiano, os envolvidos diretamente na concepção da coisa tomaram por referências duas ilustrações feitas por Beck respectivamente em 1972 e 1973, sendo duas capas: a primeira para uma revista sobre *pop/rock*, a *Cream Magazine*, que conta com a presença de David Bowie; a segunda foi referente ao álbum *Wait Til They Change The Backdrop*, lançado pelo cantor-compositor irlandês de *folk* Jonathan Kelly. Foi a partir das duas que a arte do *Goodbye Yellow Brick Road* obteve sua gênese. De acordo com Larkham em entrevista para Mike Goldstein, jornalista e curador do projeto *Album Cover Hall Of Fame*:

Em Londres, o coordenador do álbum Steve Brown julgou ter encontrado uma imagem feita pelo ilustrador **Ian Beck** – alguém cujo trabalho nós previamente vimos e admiramos – que nós poderíamos utilizar e então, numa quinta-feira em Los Angeles, me disseram para reunir todas as ilustrações das letras que eu e Mike Ross tínhamos feito e pegar um avião para Londres. O plano era julgar e tomar decisões finais sobre a embalagem do álbum, enquanto o tempo estava se esgotando rápido. Enquanto eu estava no vôo de Los Angeles para Londres e trabalhando em algumas das ilustrações centrais, ao mesmo tempo, o Steve Brown se encontrava com Ian Beck em Londres. Steve viu a capa do LP para o *Wait Till They Change The Backdrop* de Jonathan Kelly, no qual ele sentiu o encaixe com o conceito cidade/interior [que define a faixa-título]. O Stevie queria comprar os direitos da ilustração e então reutilizá-la para o *Goodbye Yellow Brick Road* do Elton!! Agora, você e eu sabemos que esta não se trata de uma ideia autêntica e Ian Beck polidamente apontou que não se poderia ter dois álbuns lançados com a mesma imagem frontal de capa, já que o álbum de Kelly tinha sido publicado há menos de um ano. Contudo, ficou decidido que Ian Beck trabalharia conosco para produzir algo novo para Elton³⁷.

As referidas capas da *Cream Magazine* e do álbum de Jonathan Kelly trazem as bases para as estruturas da ilustração de Beck vista no disco de Elton John. É quase uma auto-citação por parte do artista gráfico, haja vista que calçada, muro e cartaz em tons de

³⁷ No texto original, “in London, the album’s coordinator Steve Brown believed he’d found an image by the illustrator **Ian Beck** – someone whose work we’d previously seen and admired – that we could use and so, on a Thursday in L.A., I was told to gather up all the lyric illustrations that Mike Ross and I had done and get on a plane to London. The plan was to try and make final decisions on the album packaging, as time was running out fast. While I was flying from L.A. to London and working on some of the center-spread illustrations at the same time, Steve Brown was meeting with Ian Beck in London. Steve had seen the LP cover for Jonathan Kelly’s *Wait Till They Change The Backdrop*, which he felt fitted the city/countryside concept. Steve wanted to buy the illustration outright and then re-use it for Elton’s *Goodbye Yellow Brick Road*!! Now, you and I know that’s a non-starter of an idea, and Ian Beck politely pointed out that you couldn’t have two albums released with the same front cover image, as Kelly’s album had been out less than a year. But it was decided then that Ian Beck would work with us to produce something new for Elton”. Entrevista concedida no ano de 2014 em razão da edição comemorativa de 40 anos de lançamento do *Goodbye Yellow Brick Road*. Cf. GOLDSTEIN, Mike. “Interview with David Larkham: Elton John’s Goodbye Yellow Brick Road album cover”. **Album Cover Hall Of Fame.com**: dedicated to rock and roll album cover art makers active from 1960 to present. Edição de 18 de abril de 2014. **Disponível em**: <https://albumcoverhalloffame.wordpress.com/2014/04/18/interview-with-david-larkham-elton-johns-goodbye-yellow-brick-road-album-cover/>. **Acesso em**: 18 de outubro de 2021 (grifos do autor).

amarelo já estão presentes na edição daquela revista dedicada a David Bowie; a lógica do pôster rasgado e/ou arrancado também já se observa ali, além do tom rosado visto na jaqueta do pianista que se encontra igualmente na camisa do intérprete de Ziggy Stardust.

As vestes de ambos caracterizam a moda masculina em voga nos grandes centros urbanos ocidentais durante os anos 1970: “a chave para o elegante vestir-se em homens de todas as idades era um paletó colado no corpo e sob medida. As calças eram justas ao redor dos quadris, mas gloriosamente largas nos tornozelos”³⁸. Tal descrição se encaixava mais às vestes do desenho de Bowie na edição de 1972 do periódico e parecia comum ao mundo ocidental como um todo – ou boa parte dele; já a de John, no álbum de outubro de 1973, atendia mais especificamente ao que se vestia “no Reino Unido [já que] tal look incluía jaquetas parkas com botas Doc Marten”³⁹. Com exceção das botas – trocadas por sapatos plataforma (típicos de *glam rockers*) –, é a jaqueta que adéqua o pianista a esse tipo britânico de moda da época.

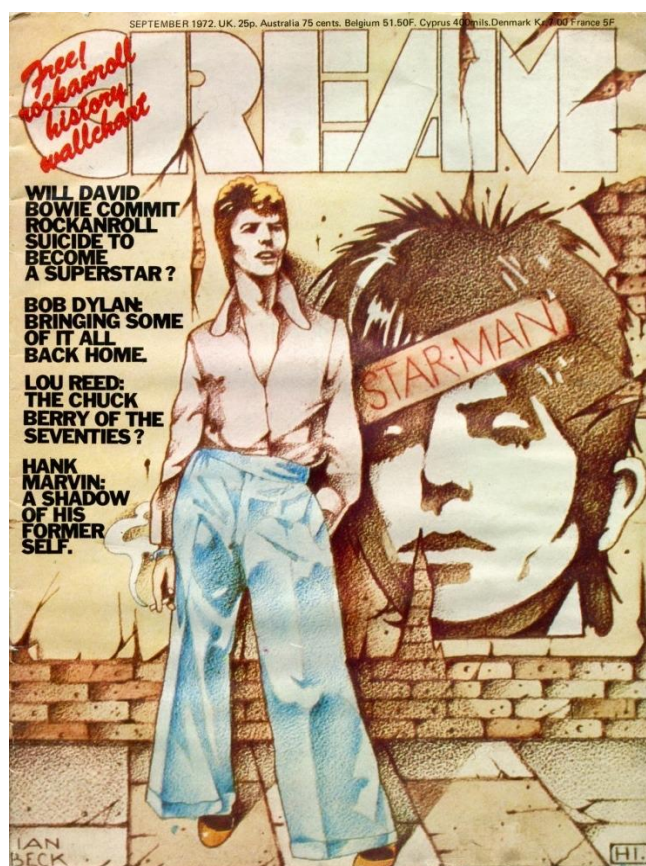


Imagem 08: capa da *Cream Magazine* de setembro de 1972 com ilustração de David Bowie por Ian Beck.

³⁸ No original, “the key to smart dressing for men of all ages was the figure-hugging, tailored-cut suit jacket. Trousers were close-fitting around the hips but gloriously flared at the ankles”. Cf. HIGGINS, Katherine. “Menswear”. In: **Collecting The 1970's**. London, LDN, UK: Miller's, 2001, p. 100.

³⁹ No original, “in the United Kingdom the look included parka jackets with Doc Marten boots”. Cf. Idem.

Agora, os detalhes urbanos e industriais observados na lateral superior esquerda da capa do *Goodbye Yellow Brick Road* foram extraídos da arte do álbum *Wait Til They Change The Backdrop*, lançado em 15 de junho de 1973 e apenas quatro meses antes do disco de Elton John. As árvores, o verde e o ambiente bucólico do mundo de maravilhas de Oz, na capa do pianista, também são diretamente interligados àquele trabalho criado por Jonathan Kelly.

O efeito de contraste utilizado por Beck é marcante nas duas obras: por um lado, na do cantor *folk*, seu ambiente citadino, industrializado, é repleto por casas geminadas e fábricas poluentes do clima que estão por cima, tomando pouco mais da metade da tela, enquanto o meio rural está por baixo, em menor proporção em relação ao todo, com suas árvores esverdeadas e suas pradarias que oscilam entre os tons verdes e amarelados. Uma reta diagonal separa esses dois mundos distintos que parecem exibidos em algum teatro com uma espécie de contra-regra que gerencia o abrir das cortinas e três garotas bastante semelhantes entre si (todas com o mesmo vestido azul) com os semblantes ingênuos que parecem estar a interpretar um papel específico. É como se fosse uma metaforização dos ‘avanços’ do mundo contemporâneo que precisam poluí-lo para gerar desenvolvimento enquanto as paisagens naturais ainda resistem a tal cenário causado pela humanidade. O título “esperem até eles mudarem a cortina de fundo” parece sintomático quanto a isso.

Por outro lado, na obra de Elton John, Beck torna a contraposição entre urbano e bucólico menos evidente em relação à de Kelly; o mundo industrializado neste caso fica limitado à parte frontal de um avião e a algumas chaminés de fábricas vistas à esquerda e por detrás do muro em que se encontra o pôster com o ‘portal tridimensional’ que permite o acesso ao mundo de Oz – além, é claro, do enquadramento visto no entorno do cartaz que, por sua vez, destaca a calçada, um pequeno trecho de rua e a própria parede em si. Já o meio rural é o ambiente que abriga aquele mundo da fantasia em que a estrada de tijolos amarelos está ao centro, com as árvores verde-escuras e as pradarias em tons esverdeados mais claros nas laterais. Com um pé no mundo fantástico das paisagens naturais de Oz e o outro ainda preso ao mundo urbano industrial, a imagem sugere as dicotomias entre os próprios compositores das faixas do disco: Elton John, o superastro que está na indústria fonográfica e nela se promovendo; e Bernie Taupin, o seu letrista acanhado que se veste de *cowboy* e prefere a vida ‘campesina tranquila’ à ‘citadina conturbada’.

Tal como se lê e se ouve na letra da faixa-título do álbum, o roteiro daquela obra de Elton John envolve uma crítica consciente à severidade e ao individualismo exagerado do mundo urbano, ofertando como uma solução para os problemas desse modo de vida a

suposta calma e agradabilidade da zona rural. Vejamos a base imagética obtida para a capa do *Goodbye Yellow Brick Road*, em tal sentido, e extraída do *Wait Til They Change The Backdrop*:



Imagem 09: capa do álbum *Wait Til They Change The Backdrop*, de Jonathan Kelly, 1973.

O contraste ainda se manifesta, na capa de Elton John, em um detalhe específico para cada um dos ambientes: no universo industrializado e urbano há um pedaço de um avião *Airbus*, bem tímido, apresentado apenas como um detalhe a mais que complementa o cenário; contudo, no mundo rural que leva a Oz se observa, ao centro, e em direção ao protagonista da obra, um pássaro pequeno (e que parece uma andorinha) tranquilamente voando para a direita, o mesmo sentido para o qual a aeronave aponta. Essa aparência de

incompatibilidade entre essas duas realidades postas é estabelecida nos detalhes, já que o equipamento aeroplano substitui, na cidade, a bonançosa ave passeriforme do campo.

A base para o estabelecimento desse contraste como elemento estético e artístico da capa do *Goodbye Yellow Brick Road* veio a partir da letra de sua faixa-título, já que ela trata, a rigor, de uma personagem que busca abandonar o bulício das grandes cidades e do mundo contemporâneo industrializado – este, em grande medida, midiaticizado no que se refere às mudanças da sociedade de massas para as *sociedades policulturais* – e retornar ao ‘aconchego’ de áreas ruralizadas. Eis, portanto, o que dizem seus versos:

When are you gonna come down? / When are you going to land?
Quando você vai retornar?⁴⁰ / Quando você vai aterrissar?
I should have stayed on the farm, / I should have listened to my old man.
Eu deveria ter permanecido na fazenda, / Eu deveria ter ouvido meu velho.

You know you can't hold me forever, / I didn't sign up with you.
Você sabe que não pode me segurar eternamente, / Eu não assinei contrato com você.
I'm not a present for your friends to open, / This boy's too young to be singing the blues.
Eu não sou um presente para seus amigos abrirem, / Este garoto é muito novo para ficar cantando o blues.

So goodbye yellow brick road, / Where the dogs of society howl.
Então adeus estrada de tijolos amarelos, / Onde os cães da sociedade uivam.
You can't plant me in your penthouse, / I'm going back to my plough.
Você não pode me plantar em sua cobertura, / Eu estou voltando para o meu arado.

Back to the howling old owl in the woods, / Hunting the horny back toad.
De volta para a velha coruja barulhenta na mata, / Caçando o lagarto de dorso espinhoso.
Oh I've finally decided my future lies / Beyond the yellow brick road.
Oh eu finalmente decidi, meu futuro se encontra / Além da estrada de tijolos amarelos.

What do you think you'll do then? / I bet that'll shoot down your plane.
O que você pensa que fará então? / Eu aposto que isso derrubará seu avião.
It'll take you a couple of vodka and tonics / To set you on your feet again
Vai levar um punhado de vodca e tônicos / Para te ajudar a se firmar novamente.

Maybe you'll get a replacement, / There's plenty like me to be found.
Talvez você vá conseguir uma reposição, / Existem muitos como eu a serem encontrados.
Mongrels, who ain't got a penny, / Sniffing for tid-bits like you on the ground.
Vira-latas, que não têm um centavo / Fuçando por petiscos como você pelo chão.

So goodbye yellow brick road, / Where the dogs of society howl.
Então adeus estrada de tijolos amarelos, / Onde os cães da sociedade uivam.
You can't plant me in your penthouse, / I'm going back to my plough.
Você não pode me plantar em sua cobertura, / Eu estou voltando para o meu arado.

Back to the howling old owl in the woods, / Hunting the horny back toad.
Voltar para a velha coruja barulhenta na mata, / Caçando o lagarto de dorso espinhoso.
Oh I've finally decided my future lies / Beyond the yellow brick road.
Oh eu finalmente decidi, meu futuro se encontra / Além da estrada de tijolos amarelos.

⁴⁰ O termo “*come down*” pode ter várias traduções, mas aquela que me parece a mais apropriada para o que a letra deseja transmitir é “retornar” em razão da frase de efeito “*come down to Earth*”, que, por sua vez, significa “voltar à realidade”, algo que parece se adequar bem à proposta do álbum e ao mundo da fama.

A premissa de “Goodbye Yellow Brick Road”, a faixa, não se limita, contudo, ao contraste campo/cidade. Os seus dois primeiros versos dão a deixa de um modo quase tão explícito para os problemas da celebritização quanto para o debate ‘bucólico vs. urbano’: ao se perguntar ‘quando você vai retornar?’ e ‘quando você vai aterrissar?’, o ‘eu-lírico’ da poética refere-se diretamente ao deslumbre que o receptor de sua mensagem tem sido exposto quando se tornou uma pessoa famosa. O próprio letrista, Taupin, já alegou que

a faixa-título do álbum contém referências a ele mesmo e a Elton. Os ouvintes devem se dar conta exatamente do que ele quer dizer com isso. A canção conta a história do desencantamento de um jovem esperançoso com a sua prometida “Cidade das Esmeraldas” [capital da Terra de Oz] – uma terra de oportunidades, um município onde os problemas somem. Ao invés disso, o jovem é explorado por seus talentos e decide abandonar este lugar de sonhos suprimidos ao pegar a “estrada de tijolos amarelos” de volta para casa, onde o seu futuro realmente se encontra. A canção o encontra [seu ‘eu-lírico’] repreendendo a pessoa que desencadeou essa profunda decepção⁴¹.

Ante os elementos autobiográficos da letra, é necessário dizer que a faixa-título do *Goodbye Yellow Brick Road* foi a semente regada que deu origem ao álbum *Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy*, de 1975, este, por sua vez, conceitual e com as premissas temáticas completamente autobiográficas – todas as faixas, os encartes, capa e contracapa seguindo esse padrão. Partindo da prerrogativa de criação de personas para si mesmos, a dupla criou um produto que apresenta o ‘Capitão Fantástico’ (Elton John) e o ‘Pardo Cowboy Empoeirado’ (Bernie Taupin) como contrastes bem delimitados tanto da relação com o mundo fonográfico e com a fama – o capitão que os deseja e o cowboy que os rejeita – quanto com a subjetivação polarizada entre o cantor que reside, desde 1975, em Woodside, Old Windsor, nas proximidades do Castelo de Windsor e da realeza, em uma propriedade que já pertenceu ao médico particular do Rei Henrique VIII, e o letrista que, apesar de britânico, vive nos EUA em ranchos no sul da Califórnia.

Tais opostos é que dão sentido à faixa-título do álbum de outubro de 1973 e a todo o disco lançado quase dois anos depois. Ali nasceu e se estabeleceu certo *agenciamento*

⁴¹ No original, “the album’s title track contains references to himself and Elton. Listeners must figure out exactly what he meant by that. The song tells the story of a young hopeful’s disenchantment with a promised ‘Emerald City’ – a land of opportunity, a town where troubles wash away. Instead, the youth is exploited for his talents and decides to abandon this place of vanquished dreams by taking the ‘yellow brick road’ back home, where his future really lies. The song finds him telling off the person who triggered his profound disappointment”. Cf. ROSENTHAL, Elizabeth J. “Teenage Idol (1973-1975)”. In: **His Song: the musical journey of Elton John**. New York, NY, USA: Billboard Books, 2004, p. 65. Bernie Taupin fez tal afirmação de que há elementos de “Goodbye Yellow Brick Road” que se referem a ele e Elton John numa entrevista concedida por ele e pelo cantor para Bob Coburn da estação de rádio *Rockline* em 03 de outubro de 1988. É interessante notar como a poética de Taupin transita com certa facilidade entre a metáfora com o mundo ficcional (de *O Mágico de Oz* no caso) e a captação autobiográfica da vida efetiva de ambos.

*coletivo de enunciação*⁴² que anuncia e sustenta o que Elton John e Bernie Taupin acham que são, o que desejam ser e o que querem que os outros saibam que eles são entre 1973 e 1975 e a posteriori inclusive.

É esta noção de coletividade incrustada no sujeito, exposta ao público, que evoca os lugares de pertença dos envolvidos, suas diferenças, sendo o pianista aquele que deve ser visto e ouvido primeiro, por ser o astro, por ser o ídolo que os fãs querem desvendar, por esbanjar do prestígio que desperta interesse massivo – e é por isso que a letra da faixa-título do *Goodbye Yellow Brick Road* é iniciada por dois versos que questionam quando Elton John iria parar de se deslumbrar com a fama; logo depois, Taupin lamenta consigo mesmo que ‘deveria ter permanecido na fazenda’ [nas proximidades da vila de Owmbly-by-Spital em West Lindsey, distrito de Lincolnshire] e que ‘deveria ter ouvido meu velho’ – seu pai –, que, no ano de 1967, foi contrário à ida do filho a Londres para se encontrar com o compositor desconhecido que tinha respondido o mesmo anúncio publicado pela Liberty Records na revista *New Musical Express* de 17 de junho daquele ano. O exercício de autorreflexão e os conflitos pessoais daí decorrentes englobam a perspectiva tomada pela letra de “Goodbye Yellow Brick Road” tanto na dualidade ‘campo vs. cidade’ quanto na percepção do superestrelato ao qual a dupla estava sendo alçada.

A reação do ‘eu-lírico’ de Taupin é a negação aos trâmites e ao jogo da indústria fonográfica com o intuito de conceber pessoas famosas pré-estabelecidas: “a compulsão de desejo abstrato no capitalismo transforma o indivíduo de um objeto desejante em um objeto calculador de desejo. Os consumidores não nutrem simplesmente a vontade de ter um bem de consumo, rotineiramente constroem uma fachada de personificação”⁴³ que, na maior parte dos casos, resulta em um processo subjetivo de adoração por parte de uma massa de pessoas que vêem artistas na mídia apenas como um ‘presente para seus amigos abrirem’, que os/as têm como uma mercadoria para a autossatisfação. A persona daquele letrista passa a ser construída no âmbito da desaprovação do mundo célebre midiático.

Apresentando-se, portanto, como alguém simples que apenas ‘caiu de paraquedas’

⁴² Pensar o sujeito na qualidade de um *agenciamento coletivo de enunciação* é uma iniciativa do filósofo, semiólogo e roteirista francês Félix Guattari e da psicanalista e crítica de arte brasileira Suely Rolnik, mais especificamente de Guattari, quando dizem que a subjetividade individual “resulta de um entrecruzamento de determinações coletivas de várias espécies, não só sociais, mas econômicas, tecnológicas, de mídia, etc.”. O sujeito, nesse sentido, estabelece redes de interconexões e absorve as imposições do coletivo (seja dos grupos, das classes ou mesmo do Estado), transformando as assim chamadas “combinatórias de operações”, que constituem uma determinada cultura, através de suas maneiras de empregar os axiomas de uma ordem estabelecida. Cf. GUATTARI, Félix & ROLNIK, Suely. “Produção de Subjetividade e Individualidade”. In: **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1986, p. 34.

⁴³ ROJEK, Chris. “Celebridade e Celebrificação”. In: **Celebridade**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008, p. 201. O desejo massivo constante é estimulado, no capitalismo, pelos meios de comunicação e mídias em geral.

naquele meio, Taupin recorre frequentemente ao discurso de que não se encaixa naquilo que a fama apresenta e de que se vê insatisfeito com certos caminhos que a celebritização lhe levou a trilhar – daí o recurso a tantas referências ao Mágico de Oz, já que sua história se trata basicamente da tentativa de retorno ao lar na fazenda, por parte de Dorothy, após o vislumbre e a decepção com um mundo de fantasias e faz de conta vivido no percurso da estrada de tijolos amarelos. O letrista derrama seu incômodo com aquilo na letra: “você sabe que não pode me segurar eternamente” / “eu não assinei contrato com você” / “este garoto é muito novo para ficar cantando o blues”. A sensação de aprisionamento e receio de nunca conseguir a vida anterior de volta tornou-se central na poética da faixa-título.

A insatisfação de Taupin foi gerada, ainda, a partir de outra dualidade: a distinção entre a época *naïve* de sua trajetória junto a Elton John (1967-1969) e o superestrelato ao qual ambos foram catapultados a partir de 1970 e que foi consolidado com o advento do ano de 1972 – em que obteve seu primeiro álbum número 01 nos EUA, *Honky Château*. O verso “este garoto é muito novo para ficar cantando o blues” é enigmático para que se compreenda isso: contratados pela Dick James Music, a 17 de novembro de 1967, para comporem faixas para outros artistas, Reg Dwight (então nome de John) e o letrista eram ‘orientados’ a criar baladas e músicas de amor romântico para satisfazer o empresário que os contratou e seu desejo de obter sucessos comerciais na voz de artistas outros/as. Como a dupla havia gravado faixas sem autorização, durante o segundo semestre de 1967, com a ajuda do guitarrista e engenheiro de som Caleb Quaye, a condição para que o contrato se sustentasse foi a de que James indicaria como a dupla deveria trabalhar⁴⁴. Portanto, o trecho “cantar o blues” representa o tipo de trabalho que ambos precisavam fazer, ainda que contra a sua vontade, e com letras e melodias apenas de um modelo específico.

Algumas faixas até chegaram a ser publicadas na voz de outrem: “The Tide Will Turn For Rebecca” (Edward Woodward), “Taking The Sun From My Eyes” (lançada pela cantora e apresentadora Ayshea), “When I Was Tealby Abbey” (Roger Greenaway com a dupla Young & Renshaw). Nenhuma das tentativas obteve algum sucesso comercial, o que não satisfaz as necessidades mercadológicas de Dick James, levando-o a considerar a dispensa da dupla.

⁴⁴ O guitarrista Caleb Quaye incentivou o então Reg Dwight a gravar, de forma ‘clandestina’, em torno de 40 faixas compostas junto a Bernie Taupin. Quando revelou a Dick James o ocorrido, Quaye passou a ter o emprego ameaçado pelo empresário, que pensou em dispensá-lo das funções que exercia na gravadora. Com a ajuda do filho de Dick James, Stephen, ele conseguiu convencê-lo de que valeria à pena contratar aqueles dois como compositores da DJM. O contrato foi assinado com a This Music – braço da DJM – e previa que ambos deveriam trabalhar ininterruptamente para a empresa à espera de que suas composições fossem gravadas por artistas como Tony Murray ou Engelbert Humperdinck. Cf. HAYWARD, Keith. “The Gaff”. In: **Tin Pan Alley**: the rise of Elton John. London, LDN, UK: Soundcheck Books, 2013, pp. 110-122.

Caleb Quaye o convenceu do contrário. Como já dito no capítulo primeiro desta Tese, Dick James foi um dos responsáveis pela Northern Songs e pela contratação de nada menos que os Beatles em 1963; ele desejava que a dupla Dwight/Taupin trouxesse para a sua agência êxitos comerciais semelhantes aos da banda de Liverpool. E o mais irônico disso é que James fazia tal exigência indo contra a fórmula de composição que consagrou o quarteto: “depois dos Beatles, o monopólio da Tin Pan Alley londrina seria quebrado pela nova onda de jovens talentos que assumiriam a responsabilidade de escrever o seu próprio material em vez de procurar músicas compostas por outras pessoas para gravar”⁴⁵, ou seja, o empresário estava levando a dupla pela contramão das tendências de mercado que ele próprio tinha contribuído a sedimentar.

Ainda que essa pressão fosse existente entre 1967-1969, Taupin considerava, em 1973, que esses primeiros anos foram compostos por uma parceria ‘ingênua’⁴⁶, ainda não ‘afetada’ pelas ambições da indústria fonográfica – apesar de terem sido pressionados a compor faixas de música popular comercial, o letrista entende que o nome Elton John e a repercussão que ele tomou a partir de 1970 criaram um cotidiano repleto por fantasias e por ‘atitudes supérfluas’, por parte de muitas pessoas à sua volta, típicas da bajulação e do estrelato condicionado ao luxo proporcionado pelo dinheiro em grande quantidade. O esforço dos anos iniciais parecia ‘autêntico’ aos olhos de Taupin enquanto a fama que circundava a sua produção artística quando da escrita de “Goodbye Yellow Brick Road” tinha ares de engodo pouco produtor. Reitero: foi aqui que se sedimentou a gênese do álbum autobiográfico *Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy*, pois

anos mais tarde, no álbum *Captain Fantastic*, ele [Elton John] e Bernie [Taupin] atacariam severamente as disciplinas comerciais às quais foram forçados a se adequar naquele período com uma amargura inesperada e exaustiva. Mas em 1968 não havia nada o que eles pudessem fazer além de se esforçarem e de se adaptarem à fórmula. Por sinal, ainda que eles não vissem isso, esta disciplina imposta serviu como um propósito benéfico para refinarem sua arte musical, mas tais considerações pouco significavam para a jovem dupla impaciente e séria⁴⁷.

⁴⁵ BUCKLEY, David. “Um Quarto”. In: **Elton John**: a biografia. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2011, p. 61.

⁴⁶ Isso fica claro quando se percebe a letra da faixa “Old 67”, lançada em 2006 no álbum *The Captain And The Kid*, um disco continuação do *Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy*, de 1975. Na letra em questão, Taupin constrói uma ideia muito ‘pura’ acerca daquele primeiro ano de carreira da dupla e chega a retratá-lo como um “ano virgem” de dois jovens que moravam na casa da mãe e do padrasto do pianista e tentavam de alguma maneira alcançar reconhecimento; tempo ao qual os artistas consolidados de 2006 não poderiam mais voltar, já que em 1967 as coisas pareciam funcionar espontaneamente sem a presença da imprensa ou sem a tentativa de invasão de privacidade que o mundo midiático costuma estabelecer em casos como o de astros da música na estirpe de Elton John.

⁴⁷ No original, “years later, in the *Captain Fantastic* album, he and Bernie would lash out with surprisingly undiminished bitterness at the commercial disciplines that were forced on them at this time. But in 1968

Por isso mesmo que a letra possui dois refrãos e ambos tratam enfaticamente do ‘retorno’ ao mundo bucólico em que Taupin foi criado entre os anos de 1950 e 1967; o recurso ao mundo do *Mágico de Oz* é uma alegoria sintomática do quão a celebração de sujeitos pode significar uma reviravolta numa trajetória individual tal como o ciclone levou Dorothy do Kansas até a Terra de Oz. Bem como a moça temia nunca mais ver sua tia Emily e seu tio Henry – aqueles que a criaram –, o letrista expressava certo temor em não conseguir mais voltar às “raízes campesinas” que o constituíam como ser humano. E por isso ele escreveu os versos: “então adeus estrada de tijolos amarelos,” / “onde os cães da sociedade uivam” / “você não pode me plantar em sua cobertura” / “eu estou voltando para o meu arado” / “de volta para a velha coruja barulhenta na mata,” / “caçando o lagarto de dorso espinhoso⁴⁸”. Sua ‘revolta’ é contra os abusos deste universo célebre para com os sujeitos que nele ascendem (no caso, portanto, durante a segunda metamorfose da fama no século XX).

Nisso, o verso “onde os cães da sociedade uivam” talvez seja o mais relevante de toda a letra; além de ser o mais ácido – no sentido da criticidade que expressa –, denuncia o amargor que Taupin intencionalmente manifestou para com a exposição em excesso; na letra, “o protagonista estava saturado da vida no topo, ele quer o retiro, longe do glamour e da atenção”⁴⁹. Trata-se, portanto, de o letrista enviando um recado às pessoas do meio empresarial e de produção da indústria fonográfica, a jornalistas e à imprensa como um todo e aos ‘intermediários culturais’ e sua sede por dinheiro: é como se todas essas figuras fossem ‘cães’ que uivam por um bom pedaço de carne e que rastejam em troca de algum benefício. Algo que reverberou mais uma vez no *Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy* com o poema “Dogs In The Kitchen”, tão áspero quanto o verso de “Goodbye Yellow Brick Road” citado, que foi inserido no corpo daquele álbum sem uma melodia composta por Elton John, apenas com as suas palavras hipercríticas:

there was nothing they could do but try and adapt themselves to the formula. Perhaps, though they couldn't see it, this enforced discipline served a beneficial purpose in refining their craftsmanship, but such considerations meant little to the impatient, serious young duo”. Cf. SHAW, Greg. “Churn ‘Em Out Thick And Fast”. In: **Elton John: a biography in words & pictures**. New York, NY, USA: Sire Books; Chappell Music Company, 1976, p. 15.

⁴⁸ O lagarto de dorso espinhoso (*horny back toad*) é um réptil com aspecto de anfíbio (parece mais um sapo) – por isso seu nome em inglês tem a palavra *toad* (que significa ‘sapo’) – que pertence a lagartos do gênero *Phrynosoma*. É encontrado apenas na América do Norte, especialmente nos Estados Unidos da América e em maior quantidade na região sudoeste do país, principalmente no Texas. É uma dentre as 14 espécies de *horned lizards* (lagartos de chifres) que se espalham entre o próprio Texas, Colorado, Kansas, Arizona e o extremo norte do México.

⁴⁹ No original, “the protagonist has had enough of the high life, he wants to retreat, away from the glamour and the attention”. Cf. PETRIDIS, Alexis. “Elton John: Goodbye Yellow Brick Road”. In: **Goodbye Yellow Brick Road: the 40th Anniversary Edition Book**. London, LDN, UK: Studio Fury, 2014, p. 49.

All our innocence gave way to lust as the peacock spread its fan
 Toda nossa inocência deu passagem à luxúria bem 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 açoitas enquanto os empresários se bronzeavam
In the months that passed by the agents cried and the flunkys 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 continuar 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 na onda de calor, cavalgando todas as garotas antipáticas
Who got the first bite in on the greasy bone, take my advice kid
 Quem der a primeira mordida no osso gorduroso, e aceite meu conselho criança
Tear off the white meat, leave them the fat back at home
 Arranque a carne branca, deixe a gordura para eles atrás da casa

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 com 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 que estala os dedos / Em um traje esquisito e saltos cubanos
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

Se Taupin tratou o início da carreira de letrista como uma época de ‘inocência’ e o auge comercial da trajetória artística (considera-se este o período entre 1972-1976) como a fase em que os ‘cães na cozinha’ estão a atormentá-lo, o conceito temático que gestou essa dualidade foi construído não apenas na faixa-título, mas por todo o álbum *Goodbye Yellow Brick Road* – ali se “refletia o meu estado mental na época”⁵⁰, admitiu o escritor. O momento vivido em 1973 simbolizava o início de um longo período de crise na vida privada de Taupin e de Elton John – principalmente deste último – em razão de excessos da fama e da celebridade. O ponto de partida para a romantização do modo rural de vida se dá pelo contato direto da dupla com as mazelas e a ganância que envolvem a indústria fonográfica e o ponto de vista reflexivo que o letrista passou a ter dessa existência célebre. Afinal, como disse ele em tom enfático, “toda nossa inocência deu passagem à luxúria”!

⁵⁰ No original, “it did reflect my state of mind at the time”. Cf. PETRIDIS, Alexis. “Elton John: Goodbye Yellow Brick Road”. In: **Goodbye Yellow Brick Road: the 40th Anniversary Edition Book**. London, LDN, UK: Studio Fury, 2014, p. 49.

Assim, retornar à suposta ‘tranquilidade’ da fazenda era um ideal para o poeta de Lincolnshire, pois ele não teria que lidar com as “almas de olhos vazios com vastas contas bancárias” que “aceitam um lanchinho comendo uma torta singela”, já que “enquanto os abutres arrotam em suas cadeiras giratórias, todos os vampiros usam gravatas”. Foi essa a representação que ele criou para magnatas da indústria fonográfica e sua cobiça pelo lucro através da exploração de jovens artistas. No auge de seus 25 anos, Taupin escreveu com um tom de aviso bastante maduro: “ande na montanha-russa ou na roda da fortuna, só se assegura de pisar em terra firme lá do outro lado”. Em 1975, ele apenas intensificou sua ressalva para com a celebritização iniciada em 1973 com “Goodbye Yellow Brick Road”.

Por isso ele idealizou o campo como o fez; e esse seu modo de pensar faz parte de uma imagem construída historicamente para a zona rural como lugar próprio de pessoas ‘rústicas’ e ‘fortes’, ao passo que são ‘serenas’ e ‘pacatas’. Raymond Williams possui uma leitura acadêmica sólida a respeito e nela considerou que o mundo rural europeu, apesar de suas paisagens repletas pelo verde e constituído de costumes não tão rápidos quanto aqueles das cidades, passou por diversas transformações históricas, sociais e culturais que não o limitaram ao ‘arcaico’ das tradições⁵¹. Para Taupin, um rapaz de 17 anos em 1967, quando conheceu Reg Dwight, havia pouco contato com a vida urbana e a mudança para Londres representou um choque de realidades. Em 1973, com 23 anos, e famoso como o letrista de um *rockstar*, apenas essa tal vida ‘tranquila’ poderia livrá-lo dos ‘cães’ que o rodeavam, dos ‘abutres’ que o vigiavam, dos ‘vampiros’ que o espreitavam, dos ‘vermes’ que o perseguiram no mundo fonográfico e midiático de então. E essa leitura com ares de ‘esquizofrenia’, considerando-se as metáforas em jogo, demonstra que a celebrização era vista por ele como um

espaço onde se desenvolve uma batalha cultural entre o processo criativo e os interesses dos homens de negócio (os vampiros de gravata), entre a cultura popular e a mediocridade. Os músicos, no centro desse processo, lutam por sua própria sobrevivência e estão submetidos a constantes pressões, mas demonstram a capacidade de atuar como sujeitos históricos, na medida em que procuram desesperadamente manter o domínio sobre o processo criativo e a fidelidade a suas próprias concepções. A perda da inocência é associada ao mesmo tempo com a exploração e a sedução exercida pela indústria musical, com a falta de escrúpulos dos empresários do rock e a transformação de ideais em luxúria pelos milhões de dólares da indústria musical; e finalmente com a morte precoce de vários ídolos do rock (Brian Jones, Jimi Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison, entre outros): embora o time sobrevivesse (Elton e Bernie), a casa de vidro (a contracultura) se partiu, e os mártires (os ídolos do rock) foram todos punidos, vítimas de um estilo de vida fadado à morte precoce como forma de

⁵¹ WILLIAMS, Raymond. “Campo e Cidade”. In: **O Campo e a Cidade: na História e na Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, pp. 11-20.

recusa à hipocrisia e ao conservadorismo da cultura ocidental⁵².

Ante tal cenário apresentado, Taupin optou por ‘finalmente decidir’ que seu futuro iria se encontrar “além da estrada de tijolos amarelos”, a qual ele toma como uma alegoria indireta para definir o sistema do estrelato durante a segunda metamorfose da fama que se estabeleceu no século XX. A percepção do letrista é anticapitalista neste sentido, pois é construída no anticlímax da sustentabilidade do mercado, ou seja, é contrária ao ciclo de vícios através do qual o sistema aprisiona seu público consumidor. Recorro à explicação ofertada por Chris Rojek: “o capitalismo jamais pode permitir que o desejo seja satisfeito, porque isso neutralizaria o desejo e, por conseguinte, frustraria o crescimento econômico. A organização de mercado é, na verdade, fundamentada no perpétuo reabastecimento e desenvolvimento do desejo”⁵³. Quando demonstra que deseja “voltar para a velha coruja barulhenta na mata”, o escritor renega a estrutura de celebritização que precisa de sujeitos que lhe ofereçam inovação e renovação constante de produtos: “talvez você [a indústria] vá conseguir uma reposição, existem muitos como eu a serem encontrados”, portanto.

Na alegoria ao *Mágico de Oz*, objeto de inspiração para Taupin, Dorothy não sabe se conseguirá voltar ao Kansas, mas mesmo assim busca tal retorno; o espantalho não tem como assegurar que irá adquirir um cérebro, mas não desiste de obtê-lo; já o lenhador de lata não tem certeza se receberá um coração, o que não o impede de insistir no objetivo; e o leão covarde segue obstinado em sua luta por obter a tão sonhada coragem. Todos se movem pela esperança e confiança de que o mágico proverá as suas vontades e, assim, os satisfará; como extensão do capitalismo, “a cultura da celebridade é um dos mecanismos mais importantes para mobilizar o desejo abstrato”⁵⁴; pois a fama, na segunda metade do século XX, é aquela promessa permanente em que a garantia de satisfação é sempre uma dúvida, em que o sucesso é, via de regra, um tiro no escuro.

A celebritização é estrutural nas *sociedades policulturais* porque ela segue à risca o axioma capitalista que garante a poucos o gozo da conquista enquanto a imensa maioria apenas acompanha ou sonha com aquilo. E, nesse ínterim, o mágico segue a desapontá-los, pois a maior parte das pessoas não passa, para o sistema, de “vira-latas, que não têm um centavo, fuçando por petiscos como você pelo chão” – como Bernie Taupin e Elton John o fizeram entre 1967 e 1970.

⁵² SANT’ANA, 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, MG: Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Dissertação de Mestrado em História, 2002, p. 72.

⁵³ ROJEK, Chris. “Celebridade e Celebrificação”. In: **Celebridade**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008, p. 203.

⁵⁴ Idem.

“Goodbye Yellow Brick Road”, a faixa, é uma balada, convencionalmente tratada como um ‘*soft rock*’ (ou ‘*rock* lento’), tocada por um conjunto instrumental convencional para a música popular de alcance massivo, sendo o piano de Elton John seu protagonista acompanhado pela guitarra de Davey Johnstone, pelo baixo de Dee Murray e pela bateria de Nigel Olsson; ela conta, ainda, com arranjos de orquestra realizados por Del Newman, responsável pela orquestração em diversas obras no mundo *pop/rock*, incluindo trabalhos para Paul McCartney, George Harrison, Donovan, Paul Simon, Cat Stevens, 10cc, Rod Stewart, entre outros.

Os trinta e seis (36) segundos iniciais do fonograma são conduzidos pelo piano e acompanhados pelo baixo e pelos arranjos de Newman até que a bateria adentra quando o pianista canta “*singing the blues*” (“cantando o *blues*”) e o coral de vozes de fundo se apresenta pela primeira vez e assim ocorre tanto ao final da segunda e da quarta estrofes quanto a cada término do segundo refrão – sendo este o clímax da faixa. Já a guitarra de Johnstone é discreta e se manifesta a partir do momento em que emerge o primeiro refrão em diante. Esse clima musical condensa um ambiente harmônico bastante usual para os anos 1970 e para obra de Elton John naquela época.

Os monossilábicos “oohs” e “aahs” entoados pelo coral de vozes de fundo (feito por Murray, Johnstone e Olsson) atribuem certa originalidade à faixa, pois dão à mesma uma percepção de que tais vozes auxiliares estão em volume mais alto, destacando-se da voz principal – algo não muito usual até então. O andamento dos dois refrãos, contudo, acaba desacelerando-as até o momento em que elas retornam com total ênfase ao final do segundo; após este, a melodia se repete com os mesmos arranjos utilizados durante os 36 segundos iniciais – agora não apenas com o acompanhamento de piano e baixo, mas sim de todo o conjunto harmônico – com a seção de cordas em crescendo até o encerramento daquela música cantada.

Por fim, ao passo que a letra dessa faixa-título apresenta uma ferrenha crítica ao mundo célebre e fonográfico, a melodia aparentava estar de acordo com aquilo que um fonograma comercial e *pop* poderia almejar na passagem de 1973 para 1974 – quando o *single* foi lançado. Além de ter sido muito bem sucedido por entre as paradas de sucesso de diversos países – alcançou o topo no Canadá e nas listas da *Cash Box* dos EUA, um segundo lugar na *Billboard* estadunidense e na Nova Zelândia, um quarto na Austrália e na Irlanda e um sexto no Reino Unido –, ajudou a manter o disco homônimo em primeiro nos países de língua inglesa e a fazer dele o álbum mais vendido do ano de 1974 (como já visto no segundo capítulo desta Tese).

A melodia dessa faixa-título, portanto, ajuda a compreender como a base temática do *Goodbye Yellow Brick Road* é pautada nas dicotomias ‘anti-sistêmico vs. sistêmico’, ‘campo vs. cidade’, ‘Bernie Taupin vs. Elton John’. Trata-se, assim, de um fonograma que critica, satiriza e recusa o sistema do estrelato em sua letra, mas apresenta uma melodia a rigor do que se considerava mais comercial em 1973; ouvem-se palavras e versos que se opõem ao urbano industrializado e idealizam o bucólico sereno do mundo rural com uma melodia direcionada ao público metropolitano, em razão de sua comercialidade aparente; e toda essa distinção é apresentada como uma síntese dos opostos que são seus criadores, o que se confirmou e se consolidou a partir do álbum *Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy* em 1975.

Um indício das dicotomias entre ambos se manifesta na contracapa do *Goodbye Yellow Brick Road*. Elton John é retratado como o grande astro que conta com o próprio cartaz exposto na parede da mesma rua que o conduz à estrada de tijolos amarelos; nele, o cantor é grafado com o exato tipo de imagem que se costuma colocar na porta de um camarim de set de filmagens quando se aponta o devido destaque ao ator ou à atriz que é protagonista. No caso da contracapa, um desenho de seu rosto por cima de uma estrela, e com sua assinatura logo abaixo, dá a dimensão da ideia de estrelato que aquele produto fonográfico quer reproduzir para seu público expectador/ouvinte. No mesmo cartaz em questão consta a lista de faixas do álbum e as informações técnicas de escrita, gravação e produção da obra tudo para causar um efeito de pôster de divulgação. É sintomático, de todo modo, que o pianista se sentia muito mais à vontade com toda aquela exposição do que seu parceiro de composições. O álbum de outubro de 1973 é resultado do equilíbrio entre essas duas forças criativas e individuais.

Em síntese, a capa e a contracapa do *Goodbye Yellow Brick Road* englobam uma concepção de amálgama entre as dicotomias apresentadas logo acima, as claras citações às obras literária e fílmica de *O Mágico de Oz* e a ambientação estética *glam/glitter* à qual Elton John estava relacionado. O par de sapatos salto-alto plataforma vermelho-rubi que é coberto por lantejoulas conduz o astro tal como os calçados de Dorothy a protegem das ameaças da Bruxa Má do Oeste e a guiam pela estrada de tijolos amarelos. Após o breve momento de fama da garota por acidentalmente ter salvado os Munchkins da Bruxa Má do Leste (ao ponto de entrar para o ‘hall da fama’ do país deste povo), ela é orientada a seguir a famigerada estrada e a jamais se desfazer daqueles sapatos antes de alcançar seu destino, a Cidade das Esmeraldas, onde encontraria o tão falado e reverenciado mágico que a ajudaria a retornar ao Kansas.

Para o caso de Elton John, foi o *glam/glitter rock* que acabou entrando um tanto que de repente em sua trajetória em razão da amizade dele com o vocalista Marc Bolan da banda T. Rex – como já visto no primeiro capítulo desta Tese. A partir da segunda metade do ano de 1971, portanto, ele começou a se agarrar àquela tendência estética e a seu estilo como Dorothy se sustentou firme no par de sapatos de rubi. E foi assim que aquele artista passou de um cantor-compositor introspectivo famoso para um superastro internacional espalhafatoso e milionário. A capa⁵⁵ e a contracapa do *Goodbye Yellow Brick Road* são uma sinalização disso após os êxitos dos dois álbuns anteriores a ele. Eis a contracapa:



Imagem 10: contracapa do álbum *Goodbye Yellow Brick Road*, 1973.

⁵⁵ A concepção do conceito que definiu a capa com Elton John entrando na estrada de tijolos amarelos foi pensada primeiramente pelo diretor de arte do álbum, David Larkham, e teve seu uso determinado em uma reunião com Steve Brown e Ian Beck em meados de 1973. Cf. GOLDSTEIN, Mike. "Interview with David Larkham: Elton John's Goodbye Yellow Brick Road album cover". **Album Cover Hall Of Fame.com:** dedicated to rock and roll album cover art makers active from 1960 to present. Edição de 18 de abril de 2014.

Dorothy não representa apenas Elton John, contudo. Ela acabou indo para a Terra de Oz de um modo inesperado, é verdade, – teve sua cabana arrancada por um tornado e aterrisou naquele mundo estranho com a habitação relativamente intacta – e nisso há um aspecto de semelhança com a ascensão do pianista à fama, ao menos no que diz respeito à noção de imprevisibilidade envolvida, já que ele sai da Inglaterra e alcança um renome ‘instantâneo’ nos EUA. Porém, ela também sintetiza o desejo de Bernie Taupin de deixar aquele mundo o mais depressa possível, pois do modo que ele queria ‘voltar para o arado’ de uma fazenda, ela sonhava em retornar ao Kansas. Tal personagem de L. Frank Baum, portanto, é a base do *Goodbye Yellow Brick Road* mais que toda a obra que a apresentou ao mundo literário em si.

Compreendidas as bases temáticas para o *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars* e para o álbum do pianista de Pinner, além de realizadas as devidas leituras interpretativas de suas artes de capa e contracapa, é possível avançar ao segundo tópico deste capítulo, sobre as duas manifestações transgressoras observadas nas obras de cada um dos *rockstars* aqui estudados: David Bowie manifestando certo tipo de modelo andrógino subalterno e Elton John externando um estilo de exagero *Camp* que, pela indumentária e a seu modo, rompia com os padrões de comportamento masculino tal como fazia o criador de Ziggy Stardust.

2. Sobre Androginia Subalterna e Exagero Camp: David Bowie vs. Elton John

O objetivo deste segundo tópico é apresentar uma questão que é central e basilar no *glam/glitter rock*, mas que não é tão amplamente compreendida: trata-se da verve que o estilo mencionado possui para a transgressão dos comportamentos estabelecidos e para o estímulo aos desejos da juventude, especialmente no que tange à ‘rebeldia’, para além da estética e da indumentária tão elementares a *glam rockers*. Para tanto serão analisadas algumas faixas de cada um dos artistas estudados e vinculadas aos álbuns-chave da Tese: quatro de Bowie – “Hang Onto Yourself”, “Velvet Goldmine”, “Sweet Head” e “John, I’m Only Dancing” – e quatro de Elton John, sendo “Jamaica Jerk-Off”, “Your Sister Can’t Twist (But She Can Rock ‘n’ Roll)”, “Saturday Night’s Alright For Fighting” e “Screw You (Young Man’s Blues)” as selecionadas. Far-se-á necessário, no decorrer do capítulo, explicar um pouco dos dois conceitos elementares em jogo: androginia e cultura *Camp*.

No caso de Bowie, apenas “Hang Onto Yourself” foi inserida na prensagem final

do *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars*; gravada durante as sessões do álbum, “Velvet Goldmine” foi lançada originalmente em 1975 como uma das faixas (e junto a “Changes”) do lado B de uma das diversas versões para “Space Oddity” e, em 1990, figurou como faixa-bônus na primeira versão em CD do álbum de Stardust; por sua vez, “John, I’m Only Dancing” também aparece na citada opção em *compact disc* e foi lançada como um *single* do artista em 01 de setembro de 1972. E “Sweet Head” foi disponibilizada ao público apenas em 1990, e na mesma edição do álbum citado, apesar de ter sido composta em 1971 e pensada para compor a odisséia do alter-ego de Bowie.

No caso de Elton John, “Jamaica Jerk-Off”, “Your Sister Can’t Twist (But She Can Rock ‘n’ Roll)” e “Saturday Night’s Alright For Fighting” estão presentes na prensagem final do *Goodbye Yellow Brick Road*, sendo a última o primeiro *single* de trabalho retirado do álbum; já no caso de “Screw You (Young Man’s Blues)”, esta foi gravada durante as sessões do disco de outubro de 1973 e publicada como o lado B para o compacto da faixa-título daquele trabalho em 07 de setembro de 1973, no Reino Unido, e em 15 de outubro do mesmo ano nos EUA.

Partindo agora para a explicação sobre como David Bowie pode ser entendido na condição de um artista andrógino subalterno e como o modelo a ele aplicado aqui trata de parte dos/as artistas de *glam/glitter*. A divisão aqui adotada mantém a compreensão geral acadêmica de que há ao menos dois grupos de *glam rockers*; contudo, diferente do que foi feito por autores consagrados como Dick Hebdige, Charles T. Brown ou Simon Frith, as razões para as classificações aqui utilizadas são estéticas e de estilo e não têm o intuito de enaltecer um grupo e desmerecer o outro como foi feito por esses escritores clássicos. A distinção aqui visa compreender as intenções artísticas de cada um e não priorizar um em razão de sua aparente não comercialidade e ignorar aqueles que tiveram maior flerte com o *mainstream*⁵⁶.

⁵⁶ A “divisão clássica”, por assim dizer, teve em Dick Hebdige seu primeiro grande expoente: ao tratar da emergência do *punk rock*, em meados dos anos 1970, ele internalizou que “as duas formas [*glam* e *punk*] compartilham de certa quantidade de terreno em comum” (“*the two forms from sharing a certain amount of common ground*”), ou seja, para ele apenas artistas como David Bowie, Lou Reed e Roxy Music teriam plena facilidade para transitar por uma juventude branca do lupemproletariado, causando nela não apenas admiração, mas também o despertar de uma consciência crítica social. Na ótica desta leitura clássica, só os citados, além das bandas Iggy Pop & The Stooges e New York Dolls, teriam empregado um uso válido da criação de personas, das roupas chocantes e da dicção rouca e direta nas entonações vocais *cockney*: isto, no caso, por terem contribuído para a consolidação do *punk*; e este, por sua vez, tem sua gênese na “tentativa de expor as contradições implícitas do *glam rock*” (“*attempt to expose glam rock’s implicit contradictions*”) e para se opor à elegância controversa, à prolixidade e a certa arrogância *glam* a partir do uso do discurso atrelado à classe trabalhadora, com a defesa da ruptura da ordem social vigente e com a ‘mundanidade’ do vocabulário utilizado em fonogramas e atos públicos. O ataque *punk* ao *mainstream* fez Hebdige elencar Marc Bolan (T. Rex), Gary Glitter e Alvin Stardust como artistas “vendidos” à comercialidade da indústria

Dito isto, Bowie foi o artista dos anos 1970, não apenas entre *glam rockers*, que teve a maior identificação com o que a renomada pesquisadora June Singer definiu como o “novo andrógino”, um sujeito social que emergiu nos países capitalistas considerados mais desenvolvidos em termos econômicos e educacionais e que caminhavam para uma lenta e tortuosa aceitação e legalização – que em muitos lugares ainda estão em curso – do público LGBTQIA+ a partir dos anos 1960, como já visto no capítulo segundo desta Tese. Assim, por “novo andrógino” Singer definiu que

homens andróginos manifestam uma sexualidade masculina natural, espontânea e desinibida, enquanto mulheres andróginas podem ser totalmente femininas em sua própria sexualidade. No entanto, nenhum tende a extremos; os homens não ostentam uma atitude machista, nem as mulheres fingem um caráter ingênuo e dependente. Personalidades excessivamente polarizadas proliferam numa cultura que exige a repressão de certas tendências naturais no processo de desenvolvimento dos traços ditos “masculinos” e “femininos” que a sociedade considera apropriados para cada sexo. Os indivíduos andróginos deixam que essas repressões se esvaçam, no intuito não tanto de preparar terreno para a liberação de seus impulsos sexuais, mas sim de permitir que o que havia sido reprimido possa voltar a ser reintegrado à percepção e cognição conscientes⁵⁷.

Foi com essa perspectiva de despolarização dos gêneros masculino e feminino que o *glam/glitter rock* se pautou e foi na possibilidade de inserção desse debate na imprensa de grande alcance (nos canais ABC dos EUA e BBC do Reino Unido, por exemplo) que se permitiu uma visibilidade significativa para tais questões; a década de 1970, portanto, estava ambientada e, de certo modo, ‘preparada’ para lidar com certos desdobramentos daquilo que fosse resultante dessa discussão em razão de um gradativo processo iniciado com a ‘revolução cultural de fins do século XX’ (demarcada pela cultura jovem dos anos 1950) e com o advento da contracultura na década seguinte. Esses questionamentos dos padrões de gênero ganham força no mesmo momento em que *glam rockers* despontavam no mercado fonográfico e isto não foi uma mera coincidência.

Bowie foi, talvez, quem mais bem conseguiu identificar esse debate e traduzi-lo para o universo *pop/rock* de uma maneira compreensível para públicos mais amplos ao condensá-lo na personagem de Ziggy Stardust e no álbum conceitual dela derivado. As letras, sobretudo, deste trabalho e da obra do artista como um todo na época relativizavam os estereótipos masculinos (agressividade, dominação, razão, competitividade, vontade de vencer, lógica, raciocínio, etc.) e femininos (passividade, aceitação, sentimentalismo,

fonográfica que precisavam, de fato, ser “combatidos”. Cf. HEBDIGE, Dick. “Bleached Roots: punks and white ‘ethnicity’”. In: **Subculture**: the meaning of style. London, LDN, UK: Methuen & Co., 1979, p. 63.
⁵⁷ SINGER, June. “Hermafroditas, Bissexuais, Andróginos e o Bloco Intacto”. In: **Androginia**: rumo a uma nova teoria da sexualidade. São Paulo: Editora Cultrix Ltda., 1990, p. 36.

brandura, emoção, cuidado, compreensão, etc.), dando destaque a como os gêneros podem ser fluidos e flexíveis, além de uma ênfase incisiva nos aspectos práticos da sexualidade e da obtenção de prazer no modelo do que foi proposto, apresentado e vivido, inclusive, pela banda estadunidense The Velvet Underground entre 1964 e 1971.

No tocante à relação entre sexo – enquanto prática física – e gênero, a lógica *glam* se coaduna com o conceito de “novo andrógino”, incluindo o fato de que boa parte das pessoas que se envolveram artisticamente com o estilo manteve os seus relacionamentos públicos e (boa parte das) suas relações sexuais em uma orientação heteroafetiva, o que inclui o próprio Bowie nesta lógica. Assim sendo, e no que tange à determinação ou não que possa existir entre sexo e gênero, esse andrógino que emergiu na segunda metade do século XX reconhece que

as mudanças verdadeiras têm início *dentro da estrutura psíquica individual*. É aqui que o andrógino difere essencialmente do bissexual. Se o bissexual está voltado antes de tudo para o *interpessoal*, o andrógino volta-se para o *intrapsíquico*. O andrógino aceita conscientemente a interação dos aspectos masculino e feminino da psique individual: um é o complemento do outro, da mesma maneira que o esperma ativo e perscrutador é o complemento do óvulo, dócil e à espera. Na concepção, os dois princípios se combinam; no indivíduo, as naturezas ativa e receptiva coexistem enquanto durar a vida, ainda que nem sempre mantenham a mesma relação entre si⁵⁸.

O que o *glam/glitter rock* fez, além de dar vazão ao espetáculo e à performance, foi colocar esse “novo andrógino” em pauta para um público massivo e transformá-lo em um qualitativo produto fonográfico, seja ele comercial de *mainstream* ou não. A questão passou a circular por entre grupos variados e de diferentes origens, o que transformou a década de 1970, ou pelo menos a sua primeira metade, na época mais ‘diversa’ de todo o século XX e neste aspecto específico em si.

Foi justamente pelo fato de Bowie ter transitado e ter sido aceito entre os grupos de *punk rock* e *underground* que ele pode ser compreendido como um ente relevante do andrógino subalterno que compõem parte do *glam/glitter*. Na condição de “padrinho do punk”⁵⁹, tal como chegou a ser considerado, ele contribuiu para que o debate se tornasse uma presença assídua naqueles círculos sociais e ao ponto de grupos como o New York Dolls emergirem com maior alcance logo após o seu êxito com Ziggy Stardust. O fato de

⁵⁸ SINGER, June. “Hermafroditas, Bissexuais, Andróginos e o Bloco Intacto”. In: **Androginia**: rumo a uma nova teoria da sexualidade. São Paulo: Editora Cultrix Ltda., 1990, p. 37 (grifos da autora).

⁵⁹ No original, “the godfather of punk”. Cf. BROWN, Charles T. “Punk And New Wave”. In: **The Rock And Roll Story**: from the sounds of rebellion to an American art form. Englewood Cliffs, Bergen, NJ, USA: Prentice-Hall Inc., 1983, p. 171.

o citado grupo ter compartilhado do mesmo produtor que alguns anos depois lançaria os Sex Pistols, o londrino Malcolm McLaren⁶⁰, reforça essa conexão.

A aceitação do travestismo do New York Dolls não apenas nas chamadas ‘cenas’ do *underground* nova-iorquino (mas também em programas televisivos como o *Old Grey Whistle Test* da Inglaterra e o *Musikladen* da Alemanha) foi um indício de como parecia importar na época, para além da indumentária extravagante, o androginismo subjetivado intrapsíquico, especialmente entre artistas de teatro e *pop/rock*, já que havia um ambiente propício tanto para a possibilidade de experimentação conceitual artística quanto para a ‘livre’ manifestação do si mesmo que não atendessem, a rigor, os padrões estabelecidos para masculino e feminino. O sucesso do álbum de Ziggy Stardust, em 1972, foi fundamental para uma ampliação do acesso do público a essa perspectiva.

Os New York Dolls são, além de Bowie, grande exemplo de “novos andróginos”, já que seus integrantes, como em todo *glam/glitter*, “eram em sua maioria heterossexuais, embora a atmosfera da sauna na qual eles floresceram encorajou um ou outro a pequeno flerte com o mesmo sexo. Nunca foi intenção deles, não no início de qualquer maneira, serem vistos como uma banda de rock gay”⁶¹. Em uma lógica semelhante foi pensada a estratégia do cantor britânico quando usou o “vestido de homem” nos EUA em 1971 ou quando declarou à imprensa britânica, através da revista *Melody Maker*, de que “sempre foi gay”; a ambiguidade e a dúvida exaladas nas diversas vezes⁶² em que Bowie afirmava e, logo depois, negava essa questão resultaram no conjunto de respostas mais seguro que se teve sobre a androginia nos anos 1970. É justamente a não necessidade de resposta ou a permanente dúvida sobre ela que caracteriza o andrógino enquanto ser bem resolvido com a própria sexualidade – este é seu *leitmotiv*.

Essa postura andrógina segura de si reverberou na questão sexual como um tema recorrente no todo do *glam/glitter rock*, como já dito, e em *The Rise And Fall Of Ziggy*

⁶⁰ BROWN, Charles T. “Punk And New Wave”. In: **The Rock And Roll Story**: from the sounds of rebellion to an American art form. Englewood Cliffs, Bergen, NJ, USA: Prentice-Hall Inc., 1983, p. 173.

⁶¹ “Eles eram belos pavões, não moças com pênis, que queriam se vestir no limite. Foi seu vocalista, que passou a se chamar David Jo, que levou isso além, até a postura efeminada com as mãos no quadril”. Aqui parece haver um indício de que a junção entre o manifestar artístico e a ‘nova androginia’ é bem funcional. Cf. ANTONIA, Nina. “O Ritmo da Babilônia Continua a Todo Vapor”. In: **A Arrasadora Trajetória do Furacão The New York Dolls**: do glitter ao caos. São Paulo: Madras, 2012, p. 35.

⁶² “Bowie continuou a explorar a imagem de bissexualidade durante toda a vida de Ziggy, assistido por um crescente entourage de *gays*, travestis e de todo tipo de opção sexual. Anos mais tarde, ele se tornou bem mais ambíguo em relação ao assunto. Por exemplo, em 1976, declarou a um entrevistador: ‘É verdade; eu sou bissexual’, acrescentando que adorava rapazes japoneses, no final da adolescência; ao mesmo tempo, a outro entrevistador, disse: ‘De jeito nenhum. Isso é pura mentira [...]’. Essa imagem me foi imposta’. Nessa segunda entrevista, concluiu a negação fingindo que jamais tinha ouvido falar em Lou Reed até ser comparado a ele, em 1971”. Cf. DOGGETT, Peter. “As Canções de David Bowie: 1969-1980”. In: **O Homem que Vendeu o Mundo**: David Bowie e os anos 70. Curitiba: Nossa Cultura, 2014, p. 181.

Stardust And The Spiders From Mars isso não foi diferente; neste caso, o exemplo mais gritante se encontra em “Hang On To Yourself”, uma espécie de ode à obtenção de prazer com o si mesmo – o que se sugere que seja através da masturbação (masculina). Nada na letra é muito claro e ela parece, à primeira vista, mais um conjunto de versos pouco coesos que dão protagonismo a uma personagem feminina que coleciona “fodas nas coxas” (ou a prática de sexo não penetrativo intercrural):

She's a tongue-twisting storm, she'll come to the show tonight
Ela é uma tempestade de torcer a língua, ela virá ao show hoje à noite
Praying to the light machine
Rezando para a máquina de luz
She wants my honey, not my money, she's a funky-thigh collector
Ela quer meu mel, não meu dinheiro, ela é uma colecionadora de fodas nas coxas
Layin' on 'lectric dreams
Conjurando sonhos elétricos

So come on, come on / We've really got a good thing going
Então vamos lá, vamos lá / Realmente há algo bom acontecendo entre nós
Come on, come on / If you think we're gonna make it / You better hang on to yourself
Vamos lá, vamos lá / Se você acha que vamos conseguir / É melhor você aguentar firme

We can't dance, we don't talk much, just ball and play
Nós não conseguimos dançar, nós não falamos muito, só festejamos e tocamos
But then we move like tigers on Vaseline
Mas então nos movemos como tigres na Vaselina
The bitter comes out better on a stolen guitar
A amargura aparece melhor numa guitarra roubada
You're the blessed, we're the Spiders From Mars
Você é a abençoada, nós somos os Spiders From Mars

So come on, come on / We've really got a good thing going
Então vamos lá, vamos lá / Realmente há algo bom acontecendo entre nós
Come on, come on / If you think we're gonna make it / You better hang on to yourself
Vamos lá, vamos lá / Se você acha que vamos conseguir / É melhor você aguentar firme

Come on, oh, Lay it on
Vamos lá, oh, deite-se

Come on, ah, come on, ah / Come on, ah, come on, ah / Come on, ah, come on, ah
Vamos lá, ah, vamos lá, ah / Vamos lá, ah, vamos lá, ah / Vamos lá, ah, vamos lá, ah

O maior dos indícios de que o Bowie ‘novo andrógino’ era um projeto artístico da alçada subjetiva e pessoal do cantor é a versão original de “Hang On To Yourself” – que é substancialmente diferente daquela ouvida no álbum de Ziggy Stardust e foi um projeto do compositor enquanto fez parte da breve e mal sucedida banda Arnold Corns⁶³. Tudo

⁶³ O grupo teve uma existência de pouco mais de um ano entre março de 1971 e agosto de 1972 e derivou dos integrantes do grupo Runk (Mark Carr-Pritchard na guitarra, Peter ‘Polak’ DeSomogyl no baixo e Ralph St. Laurent na bateria) com os que viriam a integrar os Spiders From Mars (Mick Ronson na guitarra, Trevor Bolder no baixo e Mick Woodmansey na bateria). Também fez parte do Arnold Corns o estilista Freddie Burretti, nos vocais, apesar de este nunca ter gravado nenhuma faixa em estúdio com Bowie ou o conjunto.

na gravação primeira, lançada em 07 de maio de 1971, é diferente em relação ao que foi publicado cerca de um ano depois. O conteúdo sexualizado não se faz presente e a letra que se apresentou com aquela banda tratava apenas de um flerte do ‘eu-lírico’ com alguma pessoa que lhe era pretendente ou mesmo de um início de relacionamento frustrado:

Thought we had a good thing going, and you know mama had a thing on
Pensei que tivéssemos uma coisa boa rolando, e você sabe que mamãe tem um lance
My baby got out last Monday and me I'm on a radio show
Minha/meu⁶⁴ baby se foi na última segunda-feira e eu, eu estou num show de rádio

So come on, come on / We've really got a good thing going
Então vamos lá, vamos lá / Realmente há algo bom acontecendo entre nós
Come on, come on / If you think we're gonna make it / You better hang on to yourself
Vamos lá, vamos lá / Se você acha que vamos conseguir / É melhor você aguentar firme

My father had a good thing going, and you know mother had a thing on the street
Meu pai tinha uma coisa boa rolando, e você sabe que minha mãe tinha uma coisa na rua
My baby got out last Monday and me I'm on a radio show
Minha/meu baby se foi na última segunda-feira e eu, eu estou num show de rádio

E essa é a letra original: a lamentação por um envolvimento/relacionamento que se mostrou infrutífero e fracassado (com o verso “pensei que tivéssemos uma coisa boa rolando” isso fica evidente) e a identificação de um possível motivo artístico para que a descontinuidade prevalecesse, qual seja, o fato de tal personagem protagonista se ver em um ‘show de rádio’, provavelmente tentando emplacar uma carreira de sucesso – algo que faria total sentido caso levemos em conta a carreira de Bowie até o lançamento do álbum sobre Ziggy Stardust⁶⁵. O constante esforço para ter uma carreira no ramo musical faria a personagem principal ‘fracassar’ na vida amorosa, mas insistir que não haja um término (“realmente há algo bom acontecendo entre nós”). Contudo, a sua insistência não logrou muito êxito e a pessoa amada acabou indo ‘embora na última segunda-feira’.

⁶⁴ Optei por colocar as duas possibilidades do pronome possessivo (“minha” ou “meu”) por dois motivos: a) em se tratando de David Bowie, a chance de ser uma dubiedade em que a figura referida possa ser um homem ou uma mulher (ou ambos) se eleva; b) a própria língua inglesa abre margem para isso, já que os pronomes pessoais não diferem para o masculino ou o feminino.

⁶⁵ “O álbum *The man who sold the world*, lançado em novembro de 1970, não foi um sucesso. A Mercury [a gravadora que tinha um contrato vigente com Bowie] havia conseguido fazer Rod Stewart estourar em escala mundial, e o compacto dele, *Maggie May*, ficou em primeiro lugar nos dois lados do Atlântico. Também em 1971, Marc Bolan e o T. Rex emplacaram um sucesso nos Estados Unidos com *Bang a gong* (curiosamente só depois de alterar o título original britânico, *Get it on*). Elton John, outra figura da cena de R&B do Marquee Club, estava rapidamente se tornando um dos maiores astros do pop. Até o antigo colega de Bowie na Deram Records, Cat Stevens, estava se tornando um grande astro nos Estados Unidos. O seu melancólico *Wild world* era onipresente nas rádios. O pensamento era que, se ao menos os americanos pudessem conhecer Bowie, via imprensa, e ver quão carismático ele era, seria certamente o próximo da fila”. Como já dito nesta Tese, demorou até 1975 para o cantor de Ziggy Stardust alcançar o status de *rockstar* nos EUA quando a faixa “Fame” alcançou o primeiro lugar das paradas de sucesso desse país. Cf. SPITZ, Marc. “11”. In: **Bowie**: a biografia. São Paulo: Saraiva, 2010, pp. 166-167 (grifos do autor).

A única sugestão de questionamento a comportamentos socialmente estabelecidos da versão original se encontra nas entrelinhas dos versos “e você sabe que mamãe tem um lance” e “e você sabe que minha mãe tinha uma coisa na rua”; ambos, pela obviedade de uma sociedade machista, são o indício de que a genitora do ‘eu-lírico’ da poética teria um caso extra-conjugal em público ainda que, pelo visto, gozasse de um bom relacionamento com o marido (seria essa “a coisa boa rolando” com o pai da personagem protagonista?). A certeza é que os dois versos referentes à figura materna citada são os únicos que estão em proximidade e conexão com a versão ouvida no álbum sobre Ziggy Stardust, pois há nas duas versões certo tipo de centralidade para o feminino e, com algumas ressalvas, algo semelhante a um ‘empoderamento’ em razão de ser ela, em ambos os casos, a mandatária de sua própria vida amorosa⁶⁶.

O fato basilar que é comum às duas versões é o protagonismo feminino voltado a comportamentos tidos como transgressores: na versão original, como visto, a personagem materna (que na cultura popular e/ou de massa costuma quase sempre ser retratada como ‘comportada’ e de ‘boa índole’) ganha destaque por ‘ter um lance na rua’; na edição do álbum de Ziggy Stardust, ouve-se uma personagem feminina bem mais ousada e explícita no quesito sexual – e provavelmente bem mais jovem –, já que, além de especialista em ‘fodas nas coxas’, ela é uma ‘tempestade de torcer a língua’, o que sugere implicitamente a sua aparente prática primorosa com o sexo oral. Seus impulsos eróticos são apurados e o prazer é seu maior objetivo, pois ela ‘quer meu mel, não meu dinheiro’ – entendendo-se por ‘mel’, aqui, o sêmen expelido após a ejaculação. O desenvolvimento do despudor acaba denunciado dois fatores: a) a centralidade do protagonismo da mulher durante as poéticas do *glam/glitter rock*, não apenas da obra de Bowie – o que será mais explorado à frente; b) a sexualidade latente como tema planejado para a carreira do artista citado e, mais especificamente, a partir do álbum dedicado a Ziggy Stardust.

Destaca-se, ainda, como o termo-título da faixa, “*hang on to yourself*”, adquire a conotação sexual implícita da versão de 1972: se na original, “agente firme” sugere que a personagem amada pelo ‘eu-lírico’ pense em permanecer naquela situação e se manter

⁶⁶ “Antes que uma hábil reformulação de Bowie transformasse essa canção numa peça central à mitologia de *Ziggy Stardust*, “*Hang Onto Yourself*” [sic] surgiu como resposta imediata ao último álbum dos *Velvets* com Lou Reed, *Loaded*. Extraíndo o espírito da composição de Reed intitulada “*Rock and Roll*”, Bowie somou-o ao furto lírico da canção “*Sweet Jane*”, do mesmo álbum (embora o narrador de Bowie estivesse num programa de rádio, e não numa banda de *rock*, conforme estava o protagonista de Reed)”. Isso ajuda a compreender a intenção original do compositor britânico e a sua total guinada à perspectiva de um ‘novo andrógino’ percebida na versão de 1972. Cf. DOGGETT, Peter. “As Canções de David Bowie: 1969-1980”. In: **O Homem que Vendeu o Mundo: David Bowie e os anos 70**. Curitiba: Nossa Cultura, 2014, pp. 135-136.

vinculada ao envolvimento e/ou relacionamento que está em risco e à beira do término, na faixa que se ouve no *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars* o título é direcionado às figuras masculinas hipotéticas que venham, por ventura, a obter alguma relação sexual com a protagonista feminina, ou seja, há ali a indicação de que os homens devem se ‘manter firmes’, eretos, para satisfazerem aquela mulher. Qualquer que seja a situação das letras, portanto, a conotação daquela frase saiu de uma situação trivial de insistência em uma relação fadada ao fracasso (o ‘eu-lírico’ insiste que para que a sua garota o ouça no rádio como tentativa de impressioná-la) para a ênfase fálica em práticas sexuais. Essa mudança não foi à toa e visou encaixar aquela composição gravada com a *Arnold Corns* no cerne da mitologia roqueira do alter-ego de Bowie.

No tocante ao estrelato, “Hang On To Yourself” trata a personagem feminina a que é dado destaque na letra como uma espécie de ‘fã’ dos *Spiders From Mars*. E tal como ela demonstra sua libido sem pudores, a banda se move em palco ‘como tigres na vaselina’ – uma metáfora sugestiva que se refere tanto à parafina líquida oleaginosa que, por muito tempo, foi utilizada como lubrificante para a prática sexual quanto à capacidade ágil de movimentos dos animais da família de mamíferos digitígrados, “criando a visão de felinos magníficos, deslizando e escorregando sobre um piso recém-encerado”⁶⁷; de todo modo, a referência à sincronia dos movimentos durante o coito e a facilitação do ato através da lubrificação são o cerne da definição do grupo que apóia *Stardust*. Seus integrantes seriam, assim, a personificação de um tema caro ao *glam/glitter rock*: a sexualidade livre.

Reconhece-se, ainda, a capacidade que o universo *pop/rock* e o mundo midiático podem dar a sujeitos que ‘não conseguem dançar, não falam muito, só festejam e tocam’, ou seja, percebe-se a sensibilidade de Bowie para observar como a fabricação de pessoas e/ou grupos famosos não atende necessariamente à qualidade técnica ou artística de quem está envolvido/a no processo; é interessante como a representação de *rockstar* e da banda que o dá apoio, e que se ouve no álbum dedicado a *Stardust*, enfatiza nas dificuldades que os representados possuem (os musicistas não carismáticos e o astro pouco hábil com seu instrumento-base, a guitarra), principalmente levando-se em consideração a qualificação dos envolvidos na vida real – Ronson, Bolder e Woodmansey, além do próprio Bowie. Essa é uma demonstração sutil do perfil crítico da obra quanto ao sistema do estrelato, já que cinicamente o cantor britânico afirma para a fã da banda que o acompanha que “você é a abençoada, nós somos os *Spiders From Mars*”. De uma ironia ímpar sobre a fama.

⁶⁷ DOGGETT, Peter. “As Canções de David Bowie: 1969-1980”. In: **O Homem que Vendeu o Mundo: David Bowie e os anos 70**. Curitiba: Nossa Cultura, 2014, p. 136.

As mudanças da versão original para a de 1972 não se deram apenas no plano dos versos escritos para essa letra: há uma substancial diferença musical entre ambas, sendo a primeira, a do *Arnold Corns*, um tipo de bricolagem de influências advindas de artistas que impactaram na trajetória de Bowie durante a década de 1960 – entre eles *The Velvet Underground*, *The Beatles* e *Eddie Cochran*. E quando se afirma que há uma ‘bricolagem’, esta é literal haja vista que “o seu ritmo derivou de ‘Sweet Jane’ do *Velvet Underground*, seu riff de ‘Something Else’ de *Eddie Cochran*, seu refrão de ‘Please Please Me’. O vocal de Bowie era um balbúcio beatnik retirado de *Lou Reed* e *Dylan*”⁶⁸. Assim sendo, há um quê de primazia pelo violão na condução musical – tal como fazia *Reed* –, alguma coisa da batida do *rock ‘n’ roll* cinquentista de *Cochran* e a utilização do termo “*come on*” de maneira bem semelhante ao que foi feito na citada faixa do famoso quarteto de *Liverpool*.

Já na versão presente no álbum conceitual sobre *Stardust* encontra-se uma música muito diferente para “*Hang On To Yourself*”, pois “Bowie tinha elevado a melodia em dois semitons, e composto duas novas estrofes, retirando a mitologia emprestada e criando a sua própria lenda”⁶⁹. O interessante foi como o cantor-compositor conseguiu reformular a própria criação, transformando-a de um esforço musical híbrido com certas influências essenciais para a sua formação para algo mais original e autêntico, especialmente quanto ao riff de guitarra retrabalhado. Há quem considere a faixa, e seu instrumental, a base do que seria feito pelos *Ramones* para o seu icônico álbum de estreia: “*Hang on to yourself* inventa o riff de *Johnny Ramone*, quatro anos antes da estreia dessa lenda do punk, em 1976”⁷⁰. Essa ‘antecipação’ apontada parece fazer muito sentido quando se ouve “*I Don’t Wanna Go Down To The Basement*” ou “*Loudmouth*” daquela banda nova-iorquina.

Se o oitavo fonograma do álbum de junho de 1972 parece ‘ousado’ de um ponto de vista erótico, bem mais enfática neste quesito foi a faixa “*Velvet Goldmine*”, o que a custou um lugar na prensagem final daquele disco – Bowie tinha a pretensão de inseri-la, mas a pressão exercida por representantes da *RCA* acabou fazendo-o desistir da ideia, o que acabou abrindo espaço para “*It Ain’t Easy*”, o *cover* de *Ron Davies* que foi analisado no capítulo anterior. Os termos explícitos e as gírias sexuais são tão presentes durante a letra que, para a realidade dos anos 1970, não é difícil entendê-la como ‘transgressora’:

⁶⁸ No texto original, “its rhythm derived from the *Velvet Underground*’s ‘Sweet Jane’, its riff from *Eddie Cochran*’s ‘Something Else’, its chorus from ‘Please Please Me’. Bowie’s vocal was a beatnik-mumble take on *Lou Reed* e *Dylan*”. Cf. O’LEARY, Chris. “Moon Age, 1971-1972”. In: **Rebel Rebel**: all the songs of David Bowie from ’64 to ’76. Winchester, HAM, UK; Washington, D.C., USA: Zero Books, 2015, p. 175.

⁶⁹ DOGGETT, Peter. “As Canções de David Bowie: 1969-1980”. In: **O Homem que Vendeu o Mundo**: David Bowie e os anos 70. Curitiba: Nossa Cultura, 2014, p. 136.

⁷⁰ SPITZ, Marc. “14”. In: **Bowie**: a biografia. São Paulo: Saraiva, 2010, p. 208.

You got crazy legs, you got amazing head
Você tem pernas gostosas, você tem um boquete maravilhoso
You got rings on your fingers and your hair's hot red
Você tem anéis nos dedos e seu cabelo é vermelho intenso
You got wit from my tongue, name on the sun / I gotcha going to my breast
Você tira seu talento da minha língua, o nome da luz solar / Eu te pego indo para o meu peito
'Cause you're the only one, who uses school to pleasure
Porque você é o único, que usa a escola para o prazer

You make me act real gone, you make me trawl along
Você me faz desistir de minha atuação, você me faz rastejar na sua frente
I had to ravish your capsule and suck you dry
Eu tive que violentar sua cápsula e lhe chupar no seco
Feel the teeth in your bone, heal ya head with my own
Sentir o dente no seu pau⁷¹, cuidar da sua cabeça com a minha própria
Why if I don't have you home, we'll have to fight alone / Hang all together
Porque se eu não tenho você aqui em casa, nós teremos que transar sozinhos / Vamos curtir todos juntos

Velvet goldmine, you stroke me like the rain
Mina de ouro de veludo, você me masturba como a chuva
Snake it, take it, panther princess you must stay
Faz a punheta nele⁷², pega ele, princesa pantera você deve ficar
Velvet goldmine, naked on your chain
Mina de ouro de veludo, pelado em sua corrente
I'll be your king volcano right for you again and again / My velvet goldmine
Eu serei sempre seu rei vulcão de novo e de novo / Minha mina de ouro de veludo

You're my taste, my trip, I'll be your master zip
Você é meu sabor, minha viagem, eu serei o mestre do seu zíper
I'll suck your hair for kicks, you'll make me jump to my feet
Eu vou te insultar por prazer, você vai me fazer pular em pé
So you'll give me your hand, give me your sound
Então você vai me dar sua mão, me dar seu gemido
Let my sea wash your face, I'm falling, I can't stand / Ooh, put your mink on
Deixe meu mar lavar seu rosto, estou quase lá, não consigo segurar / Ooh, vista seu casaco de vison

Oh shoot you down, bang bang
Oh vou te deixar exausto, bang bang (sexo grupal)
Velvet goldmine, you stroke me like the rain
Mina de ouro de veludo, você me masturba como a chuva
Snake it, take it, panther princess you must stay
Faz a punheta nele, pega ele, princesa pantera você deve ficar
Velvet goldmine, naked on your chain
Mina de ouro de veludo, pelado em sua corrente
I'll be your king volcano right for you again and again / My velvet goldmine
Eu serei sempre seu rei vulcão de novo e de novo / Minha mina de ouro de veludo

O corpo e a sexualidade livre são, em “Velvet Goldmine”, tão relevantes quanto em “Hang Onto Yourself”; contudo, são apresentados de maneira mais explícita e direta, ainda que Bowie tenha transformado uma afirmativa segura em uma metáfora sugestiva,

⁷¹ Apesar de o termo “bone” significar “osso” no intuito de definir cada uma das peças do tecido rígido que formam a estrutura do esqueleto vertebrado, humano ou não, em gíria sexual serve para definir o pênis e a rigidez a ele atribuída quando do momento de uma ereção.

⁷² A palavra “snake” significa, em sentido literal, “cobra”; contudo, no sentido aqui empregado, e como um verbo, designa o ‘mover-se como uma cobra’, o que em sentido sexual sugere o movimento praticado com as mãos durante o ato da masturbação em um pênis.

já que o título da faixa foi alterado de “He’s A Goldmine” (“Ele é uma Mina de Ouro”), quando de sua versão demo, para a frase que a definiu quando de seu lançamento; sendo assim, se há alguma dúvida de que a personagem que satisfaz o protagonista através do sexo oral é homem, a proposta original da composição sana qualquer interrogação quanto a isso. Trata-se, portanto, de uma criação planejada para ser o pano de fundo musical da declaração dada em janeiro de 1972 (a de que Bowie era gay ‘desde sempre’), já que as sessões de gravação dela ocorreram em novembro de 1971. Contudo, até o seu autor a considerou ‘ousada demais’, o que o fez retardar seu lançamento oficial para 1975 como já dito e o que a levou a ser posta na ‘alcova’ do lado B de um *single*⁷³.

“Mina de ouro de veludo” é, portanto, uma tentativa de representar a liberdade de cunho sexual que o autor pretendia defender a partir de um ponto de vista artístico e não exatamente político – lembrando que no momento da declaração supracitada foi dito que ele não pretendia fazer parte dos movimentos sociais vinculados à Libertação Gay, como já visto aqui no primeiro capítulo desta Tese. “A canção era um tributo às possibilidades criativas despertadas pelo Velvet Underground, e não um pastiche do som dessa banda; musicalmente, a composição devia mais a uma fusão do rock dos anos 50, conforme era praticado por Gene Vincent, e do ímpeto elétrico de Marc Bolan”⁷⁴. Portanto, a troca da conjugação do verbo *to be* com o pronome “*He*” pelo termo “*velvet*” indicava a herança temática que Bowie admitiu receber da banda de Lou Reed e uma tentativa de ‘suavizar’ a relação homoafetiva da poética, deixando-a para ser ‘descoberta’ nas entrelinhas.

Outra possível representação dessa “mina de ouro de veludo” parece identificar-se com os chamados *mods* e/ou com fãs de *glam/glitter rock* em si – ao menos o público LGBTQIA+ desses dois grupos. Mas por que *mods*? Vistos, para as leituras clássicas dos grupos suburbanos feitas por acadêmicos como uma ‘subcultura’, eles influenciaram *glam rockers* diretamente no quesito indumentário e de comportamento. Trata-se, pois, de

uma **subcultura jovem** que surgiu em Londres por volta de 1963. Basicamente, o mod foi um movimento constituído pelos membros da classe operária. Os mods vestiam-se de forma muitíssimo estilizada (a moda mudava com frequên-

⁷³ A primeira vez que “Velvet Goldmine” foi disponibilizada a público ocorreu no dia 26 de setembro de 1975 no lado B do segundo relançamento de “Space Oddity”. Esta, lançada originalmente no Reino Unido em 1969, já havia sido relançada nos Estados Unidos em 1973 e recebeu nova prensagem dois anos depois, o que resultou na primeira faixa de Bowie a alcançar o número 01 nas paradas de sucesso britânicas, isso em 08 de novembro de 1975. Apesar de estar no *single* desse segundo relançamento, “Velvet Goldmine” obviamente não foi a responsável pelos *royalties* e pelos lucros resultantes das vendas do fonograma, algo que coube ao lado A, a faixa sobre a odisséia espacial do Major Tom, esta tarefa.

⁷⁴ DOGGETT, Peter. “As Canções de David Bowie: 1969-1980”. In: **O Homem que Vendeu o Mundo: David Bowie e os anos 70**. Curitiba: Nossa Cultura, 2014, p. 182.

cia) e interessavam-se [*sic*] por rhythm ‘n’ blues. Inicialmente chamados de ‘modernistas’ (uma expressão do jazz **bebop**), os mods eram influenciados pelas modas urbanas dos jovens negros norte-americanos. Usavam o cabelo curto e bem aparado, com cortes diferentes. Andavam em motonetas bastante decoradas, com roupas casuais – um casaco com capuz quando passeavam nas motonetas – ou ternos caros, bem talhados, e sapatos italianos da última moda. Vivendo para as festas de fim de semana, os mods ingeriam pílulas estimulantes, particularmente ‘purple hearts’ (anfetaminas). Surgiram vários tipos de mods de classes sociais diferentes, cada um com seu estilo próprio: dentro das escolas de arte, uma imitação muito burlesca; os ‘certinhos’; os garotos das lambretas; e os hard mods, que originaram os **skinheads**. O estilo de vida dos mods parodiava e subvertia as convenções sociais⁷⁵.

Um importante indício de que o público *mod* é a inspiração para a letra de “Velvet Goldmine” é o filme homônimo de 1998: essa obra é recheada de alegorias e alusões ao próprio *glam/glitter rock*, já que a intenção inicial do diretor Todd Haynes era focar sua narrativa e seu enredo na trajetória artística e pessoal do cantor David Bowie, baseando-se em fatos reais e adotando um caráter semelhante a uma cinebiografia. Frustrado com a negativa de autorização do cantor, Haynes reescreveu e readaptou a ideia original, o que reduziu de modo drástico a quantidade de referências diretas ao astro, além de terem sido retiradas as faixas dele que seriam utilizadas na película; o que a direção fez questão de insistir foi no título de mesmo nome da faixa que parece ser a mais erótica e sexualizada da carreira do compositor. E é aí que os *mods* entram em cena, já que parte do contexto da obra é construída a partir de uma perspectiva que enfatiza nas relações homoeróticas praticadas por parte daquele público, além da sugestão de que teria havido uma espécie de ‘conversão’ desse grupo social à estética *glam/glitter* vista nas ruas de Londres.

Fica perceptível como o filme é uma livre interpretação, uma licença poética sobre alguns dos desdobramentos e o impacto social causados pela persona mais emblemática que David Bowie inventou: Ziggy Stardust. Haynes deu outro nome para a personagem do cantor e a apresentou como Maxwell Demon, alter-ego de Brian Slade⁷⁶, um astro que

⁷⁵ SHUKER, Roy. “Mods”. In: **Vocabulário de Música Pop**. São Paulo: Hedra, 1999, pp. 189-190 (grifos do autor).

⁷⁶ Impossibilitado de utilizar o nome ‘David Bowie’ no roteiro, Haynes recorreu a duas outras referências importantes para o *glam*: o multi-instrumentista Brian Eno (artista solo e ex-integrante do Roxy Music) e a banda Slade. Esta última é inquestionável porque o nome é o mesmo usado pelo grupo de Wolverhampton. Mas e Brian? Porque se pode afirmar com certeza que seja Eno? A resposta surge com as pistas dadas pelo próprio filme: primeiro que foram utilizadas quatro faixas dele na obra, sendo “Needle In The Camel’s Eye”, “Baby’s On Fire” e “Dead Finks Don’t Talk” do álbum *Here Comes The Warm Jets*, além de “Fat Lady Of Limbourg” do disco *Taking Tiger Mountain (By Strategy)*, ambos de 1974; segundo porque aquela persona fictícia assumida por Brian Slade – e o interessante é o nível de alusões formalizadas por se tratar de uma personagem de ficção que parece real e assume uma identidade transitória, ou seja, uma ficção inserida no que não é exatamente real – adota o nome Maxwell Demon e vive essa personagem de si mesmo como se fosse um David Bowie vivendo Ziggy Stardust. Tal escolha não foi aleatória, pois “Maxwell Demon” foi o nome da banda à qual Brian Eno pertencia antes de entrar para o grupo pelo qual ficou mais conhecido (o já citado Roxy Music).

causou furor na sociedade britânica com a sua ‘nova moda glam rock’ tal como dito logo nos primeiros minutos da película. A referida novidade artística é interpretada, naquela obra fílmica, como uma celebração a David Bowie com outros nomes; faz-se a narrativa de uma síntese daquilo que foi vivido, artística e pessoalmente, pelo cantor na passagem da década de 1960 para a seguinte: trata-se de um musicista, no início de carreira, que está à procura de alternativas para se destacar no disputado circuito de *rock* britânico; as suas transformações pessoais e seu processo profissional metamórfico (que lhe renderam uma alcunha de ‘camaleão do *rock*’) compreendem justamente essa mudança da estética *mod*, do *folk rock* e do *blues rock britânico*⁷⁷ ao *insight* de uma nova tendência – a emergência do então badalado *glam rock* (o filme omite o termo ‘*glitter*’).

Velvet Goldmine, a criação cinematográfica, segue à risca a lógica da faixa que não entrou no álbum de junho de 1972 e não tem pudor de explorar a questão sexual envolta. Contudo, o próprio David Bowie sabia que “o mundo pop não estava preparado para um astro pop que insinuava ter banhado o rosto do amante com sêmen”⁷⁸ na primeira metade dos anos 1970 e isso justifica sua exclusão do disco sobre Ziggy Stardust. Certamente, a opção de Todd Haynes em associar o *glam/glitter* de modo estrito à sexualidade, e quase como uma condição de premissa para a existência do estilo musical, não agradou Bowie, algo que impediu que “*Velvet Goldmine*” figurasse na trilha sonora de um filme baseado tanto no fonograma em si quanto no artista que o compôs⁷⁹. A rejeição de Bowie, vinte e seis (26) anos depois do surgimento de seu alter-ego, sugere que ele sustentou por parte da carreira – senão por toda – que a questão sexual não era o cerne de sua arte como deu a entender o diretor daquela obra fílmica.

O ponto de vista adotado pelo filme é passível de crítica em razão da adesão não cuidadosa e um tanto empolgada da associação imediata do *glam/glitter rock* às questões de sexualidade, pois “seria um erro celebrar o glam rock – como Haynes implicitamente

⁷⁷ “Os músicos ingleses popularizaram o blues elétrico no início dos anos de 1960, produzindo uma variante às vezes denominada **rhythm ‘n’ blues** britânico, que, no final da mesma década, evoluiu para o blues rock. Alexis Korner’s Blues Incorporated, The Rolling Stones, The Yardbirds, John Mayall’s Bluesbreakers, Cream, o Led Zeppelin e Pretty Things exploraram o blues como inspiração e material, e levaram o estilo ao público do **rock** e às paradas de sucesso inglesa e norte-americana, nos anos de 1960 e no início da década seguinte”. Cf. SHUKER, Roy. “Rhythm ‘n’ Blues Britânico/Blues Rock”. In: **Vocabulário de Música Pop**. São Paulo: Hedra, 1999, p. 40 (grifos do autor).

⁷⁸ DOGGETT, Peter. “As Canções de David Bowie: 1969-1980”. In: **O Homem que Vendeu o Mundo: David Bowie e os anos 70**. Curitiba: Nossa Cultura, 2014, p. 182.

⁷⁹ Mesmo com o impedimento, “*Velvet goldmine* usa licença poética para falar sobre a ascensão e a queda de Bowie, mas se mantém mais ou menos como um filme biográfico linear com muita pesquisa, feita em grande parte por Haynes, um ‘bowieófilo’”. A sensação de paródia a Ziggy Stardust que o roteiro do filme passou ao cantor foi um dos motivos que não aproximou o fã, Haynes, e seu projeto fílmico do ídolo admirado. Cf. SPITZ, Marc. “28”. In: **Bowie: a biografia**. São Paulo: Saraiva, 2010, p. 401.

o faz – como algum tipo de equivalente cultural popular da libertação gay. Nenhum dos artistas de glam era abertamente gay, e apenas David Bowie alegou ser bissexual”⁸⁰. No filme, o jornalista britânico Arthur Stuart (interpretado por Christian Bale), investiga, a mando da empresa de comunicação em que trabalha, o paradeiro de Brian Slade após dez anos de sua morte forjada e de seu completo desaparecimento da mídia. Tal investigação conduz Stuart a uma reavaliação de sua própria adolescência, *flashes* da ‘descoberta’ da própria sexualidade que vão da reprovação de seus pais conservadores ao fato de ele ser fã de um artista como Slade até a cena em que ele se masturba ao apreciar o corpo seminu deste mesmo protagonista (no caso, de Jonathan Rhys Meyers) estampado no encarte de um álbum musical ficticiamente intitulado *The Ballad Of Maxwell Demon*.

Recorre-se às memórias de uma personagem que viveu intensamente o momento e que aparentava tê-lo esquecido: há uma revisita que apresenta “com nostalgia momentos da adolescência, e acaba se confrontando com lembranças de uma juventude perdida e do estranhamento com a cultura normativa do início dos anos 70, que se torna ainda mais estranha na vida adulta, com a sua sexualidade *queer* agora reprimida”⁸¹. E se trata disso basicamente: é como se o *glam/glitter rock* tivesse sido um breve momento na História do *pop/rock* que se preocupou com a maneira como a sexualidade livre se manifestou com o advento da década de 1970.

O *glam/glitter*, portanto, destacou-se não apenas por aquela razão enfatizada por Haynes, mas também em razão do contexto de performance incentivado pela ascensão da segunda metamorfose da fama no século XX, além do papel primordial que foi exercido pela indústria fonográfica nesse processo. Um estímulo ao ‘novo andrógino’ a partir dos anos 1960 somado à espetacularização que se intensificou naquele momento metamórfico ajuda a explicar um tipo duvidoso de manifestação roqueira da Libertação Gay que teria advindo de um grupo majoritariamente masculino que forneceu à indústria cultural alguns homens cisgênero “fantasiados num tipo de paródia ridícula e excessiva da feminilidade tradicional”⁸². Isso indica o fator-chave que é o espetáculo para a coisa toda.

⁸⁰ No original, “it would be a mistake to celebrate glam rock – as Haynes implicitly does – as some kind of popular cultural equivalent of gay liberation. No glam performers were openly gay, and only David Bowie claimed to be bisexual”. Cf. BUCKINGHAM, David. “Glitter, Glam And Gender Play: pop and teenybop in the early 1970s”. In: **Growing Up Modern: childhood, youth and popular culture since 1945**. London, LDN, UK: David Buckingham Projects, 2016, p. 11. Em 1976, Elton John também declarou ser bissexual.

⁸¹ REIS FILHO, Lúcio. “Para Ser Lido no Volume Máximo: a década de *Bowie* e o glam rock em *Velvet Goldmine*”. **Rebeca**: revista brasileira de estudos de cinema e audio-visual. Ano 06, volume 02, número 12, julho-dezembro de 2017, p. 18.

⁸² No texto original, “men dressing up in a kind of ridiculous, excessive parody of traditional femininity”. Cf. BUCKINGHAM, David. “Glitter, Glam And Gender Play: pop and teenybop in the early 1970s”. In: *op. cit.*, p. 12.

Há uma questão quantitativa que ajuda a reforçar o argumento aqui posto; afinal, a maior parte dentre os/as artistas *glam* evitava falar publicamente sobre sexualidade. O que não se pode negar, como já dito, é o impacto e a relevância do estilo num país como o Reino Unido onde o público LGBTQIA+ foi descriminalizado oficialmente a partir de 1967 e não por inteiro na Escócia e na Irlanda do Norte. Além de David Bowie, apenas Lou Reed – que teve um relacionamento com uma mulher transexual –, Jobriath, Wayne County (primeira *rockstar* transexual) e Elton John falaram abertamente, e na imprensa, sobre suas respectivas sexualidades. Estes cinco (05) compõem um percentual pequeno num universo de mais de cem artistas e bandas que podem ser associados/as, de um modo ou de outro, ao *glam/glitter rock*. Esta parcela diminuta, por si só, ajuda a problematizar a abordagem do filme *Velvet Goldmine* ao associar ao estilo musical como um todo o que Bowie propôs na faixa homônima à obra de Haynes.

O que nos leva ao fonograma “Sweet Head”, que possuiu destino semelhante ao de “Velvet Goldmine”, ou seja, a retirada da prensagem final do álbum de junho de 1972. Prestando atenção a seu título, constata-se o quanto David Bowie tinha fascínio por sexo oral, já que é a terceira faixa seguida por ele composta e analisada neste capítulo que traz alguma referência a tal prática sexual – “Hang On To Yourself” (“ela é uma tempestade de torcer a língua”), por quase toda a letra de “Velvet Goldmine” e na expressão que dá nome à composição agora analisada, já que se trata de uma metáfora para definir aquele tipo de atividade erótica como extremamente satisfatória e prazerosa. Fala-se na ‘cabeça encantadora’ que Stardust e sua trupe podem oferecer a qualquer pessoa jovem que passe a se interessar por suas fantasias artísticas. Não é preciso ir muito a fundo para entender que “Sweet Head” é uma metáfora para a prática sexual em que a boca é a protagonista:

I tried to break away from you / From the spics and blacks and the gum you chew
Eu tentei me separar de você / Dos latinos e dos negros e do chiclete que você mastiga

Where the posters are torn by the muggin' gangs

Onde os pôsteres são rasgados pelas gangues de assaltantes

By the faggy parks and the burnt out vans

Nos estacionamentos onde ficam as bichas e nas vans incendiadas

I've got ninety-nine years of laying in the dark and I'm far too young to lie

Estou há noventa e nove anos jogado na escuridão e eu sou muito jovem para mentir

I've got ninety-nine ways to play my guitar it's going to pay me before I die

Tenho noventa e nove maneiras de tocar minha guitarra, o que vai me dar dinheiro antes de eu morrer

So bob your sweet head / Brother Ziggy going to play

Então movimente sua cabeça encantadora / O irmão Ziggy está indo tocar

I'm just about the best you can hear / Gonna rock it in your head / Shazam! And come ball

Eu estou entre o melhor que você pode ouvir / Vou arrasar na sua cabeça / Shazam! E vamos festejar

With my guitar and me soprano / We can give you sweet head

Com minha guitarra e meu soprano / Nós podemos te dar uma cabeça encantadora

I'm tough as glass and clean as night / Well if looks can love we can love all right
Eu sou firme como vidro e limpo como a noite / Bem, se a aparência pode amar nós podemos amar bem
I'm your rubber peacock angelic whore / I'm a wrought iron face upon the wall
Eu sou a puta angelical do seu pavão de borracha / Eu sou um rosto de ferro forjado na parede

I had ninety-nine years of murder called life and I'm running away from it all
Eu tive noventa e nove anos desse assassinato chamado vida e eu estou fugindo disso tudo
I got a bedroom, every mirror in town they're going to claim me if I fall
Eu tenho um quarto, todo modelo na cidade vai me aclamar se eu cair
So bob your sweet head / Brother Ziggy going to play
Então movimente sua cabeça encantadora / O irmão Ziggy está indo tocar
I'm just about the best you can hear / Gonna rock it in your head / Shazam! And come ball
Eu estou entre o melhor que você pode ouvir / Vou arrasar na sua cabeça / Shazam! E vamos festejar
With my guitar and me soprano / We can give you sweet head
Com minha guitarra e meu soprano / Nós podemos te dar uma cabeça encantadora
Sweet head, give you sweet head / (while ya down there)
Cabeça encantadora, te dar uma cabeça encantadora / (enquanto você está lá em baixo)

See my eyes of blocked emotion, see my tremble, see my fall
Veja meus olhos com a emoção bloqueada, veja meu tremor, veja minha queda
Traumatics thick and fast, your faith in me can last
Grossos e rápidos traumáticos, sua fé em mim pode durar
Besides I'm known to lay you, one and all
Além disso, eu sou conhecido por deitar com você, com um e com todos

Look south the way your mother dwells
Olhe para o Sul do mesmo modo que sua mãe lá habita
If she knew what's going down, she'd give you hell
Se ela soubesse o que está acontecendo, ela te mandaria ao inferno
I'm the kind of man she warned me of / Till there was rock, you only had God
Eu sou o tipo de homem que ela me alertou / Até o rock aparecer, vocês só tinham Deus
You and I have a mutual vow / We both like young, and we both like loud
Você e eu temos uma promessa mútua / Ambos gostamos de jovens e ambos gostamos de barulho
I got pretty shoes, and I'm kid and proud / I'm street side out with my ear to the crowd
Tenho belos sapatos, e eu sou jovem e orgulhoso / Estou do lado da rua com meu ouvido para a multidão
Move along, sir!
Siga em frente, senhor!

O teor sexual de “Sweet Head” é tão intenso que o próprio David Bowie não quis lançar a faixa, pois tentou vetar a sua presença no relançamento em CD daquele álbum sobre Stardust em 1990. Isso indica a cautela que o cantor-compositor tinha para com a sua imagem, já que o citado fonograma foi o único de tais sessões de gravação – até onde se tem notícia – a citar nominal e diretamente o alter-ego do artista para além da faixa que tem por título o próprio nome da sua personagem. O “irmão Ziggy está indo tocar”; pois, enquanto isso, seu público admirador – e quem desejar aderir àquela consociação – deve fazer sua parte como fã, tiete ou adorador do astro: “movimente sua cabeça encantadora” e alcance satisfação ao satisfazer sexualmente os demais – afinal, “vamos todos festejar!” (e é nesse momento que se passa do oral ao grupal como virtude coletiva de quem se vê na iminência de aderir à mística de Stardust). ‘Pratique sexo livre e sem pudor e você irá fazer parte disso e ser aceito/a’ é a mensagem disseminada no final das contas.

E foi por essa razão, dentre outras, que “Velvet Goldmine” e “Sweet Head” foram lançadas com pouco carisma da parte de seu compositor; afinal, Bowie temia que as duas poéticas em questão reduzissem a maneira como o público iria interpretá-lo, limitando-o ao ‘apelo excessivo’ àquela sexualidade aparentemente desenfreada. Também havia uma pressão interna da gravadora RCA no sentido de impedir que tais faixas pudessem vir a público. No caso de “Sweet Head”, o descarte foi tamanho que nem o seu produtor, Ken Scott, se recordava da existência da composição – afinal, quase 19 anos separavam o seu lançamento em 1990 do período de sua criação em 1971. Esse cuidado, contudo, não se deu apenas em razão da forte sexualização envolvida, mas também por conta da utilização de certas terminologias que poderiam não cair bem com a perspectiva adotada pela obra como um todo. Dito isto, a espetacularizada figura andrógina de Ziggy parecia não estar propensa a usar termos como “‘spics’ (‘hispanicos’) e ‘blacks’ (‘negros’) em suas canções, palavreado que situava a primeira estrofe no seio da cultura branca e racista que constituía a casa da guarda do *rock ‘n’ roll* britânico nos anos 60”⁸³. Numa época em que cresciam os movimentos sociais por direitos civis não parecia uma boa ideia lançá-la.

Também é verdade, contudo, que os referidos termos estavam de acordo com as obras *I Am Still The Greatest Says Johnny Angelo*, publicada em 1967 por Nick Cohn, e a já citada *Laranja Mecânica (A Clockwork Orange)*, de Anthony Burgess. É de se ver que Ziggy Stardust é uma extensão da personagem de Johnny Angelo, um artista de *rock* que peca pelo excesso, explora o absurdo e, por isso mesmo, se torna bastante famoso. É narcisista, propenso à cultura de massa e à comercialidade como veículos para o estrelato; Angelo acaba tendo um destino messiânico, no sentido de que uma legião de fãs se torna sua fiel seguidora. Essa é uma das bases conceituais para o álbum de junho de 1972 e seu protagonista; afinal, Stardust alcança a *elevação* célebre, ou seja, “refere-se aos processos sociais e culturais envolvidos em alçar a celebridade acima do público”⁸⁴. “Sweet Head” pode ter sido cortada da obra final, mas ela foi essencial para firmar o conceito da coisa e demonstra como Bowie deu a seu alter-ego tientes que deveriam satisfazê-lo simbólica e sexualmente. Tudo isso na efervescência da juventude e de seu desejo pelo barulho.

Influenciado pela obra de Burgess, Bowie criou um cenário “onde os pôsteres são rasgados pelas ganguês de assaltantes” para firmar a dupla condicionalidade identitária de

⁸³ DOGETT, Peter. “As Canções de David Bowie: 1969-1980”. In: **O Homem que Vendeu o Mundo: David Bowie e os anos 70**. Curitiba: Nossa Cultura, 2014, p. 183.

⁸⁴ “Fãs são atraídos pelas celebridades por várias razões, sendo a atração sexual, a admiração de valores pessoais únicos e a aclamação pelos meios de comunicação de massa as mais proeminentes (...), a maioria encontra consolo, glamour ou excitação apegando-se a uma celebridade”. Cf. ROJEK, Chris. “Celebridade e Religião”. In: **Celebridade**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008, pp. 82-83.

Stardust, qual seja, o casamento entre o ímpeto transgressor – e até certo ponto violento – das ruas e das classes populares com a maquinaria da produção célebre e do estrelato. E trata-se de “Ziggy como um pregador viajante, defendendo um evangelho de violência e liberação bissexual como certa reencarnação retorcida de Tommy de Pete Townshend [da banda The Who e álbum lançado em 1969, tal como visto no primeiro capítulo]”⁸⁵. É o que se atenta da produção do estrelato na passagem da década de 1960 para a seguinte: o equilíbrio entre certa rebeldia juvenil sexualizada e sua repercussão célebre midiaticizada.

“Sweet Head” manifesta tal encontro, igualmente, de um ponto de vista musical. Há o encontro circunstancial entre o *rock ‘n’ roll* cinquentista clássico – e, portanto, mais comercial – com o peso da batida e da progressão Mi-Lá que tanto se ouve em grupos de caráter mais alternativo como The Velvet Underground, MC-5 ou Flamin’ Grooves. As protuberâncias do *riff* elaborado por Mick Ronson só não se destacam mais que o vocal de Bowie que “aparecia cheio de bravata, ágil, esbanjando confiança, rolando os ‘rrrs’ e transformando a palavra ‘wall’ num guincho felino”⁸⁶. O experimentalismo performático acaba por combinar muito bem com a impudência de uma letra que coloca o protagonista e quem o ama na equitativa condição de “puta angelical do seu pavão de borracha”. Suas distinções se dão não pelo que praticam (seguem uma “promessa mútua” de juventude), mas sim pelo fato de Stardust ter fama “por deitar com você, com um e com todos” e por disponibilizar seu “ouvido para a multidão”. É a eminência coletiva que o particulariza, já que “até o rock aparecer vocês só tinham Deus”. Seu caráter messiânico está evidente.

Chega-se à última faixa de Bowie para este capítulo: “John, I’m Only Dancing”. E como nas três antecessoras, a temática sexual continua a guiar sua poética e sua razão criativa; não se fez presente na prensagem final do álbum sobre Ziggy Stardust tal como “Hang On To Yourself”, mas as suas condições de lançamento foram diferentes das que se observaram em “Velvet Goldmine” e “Sweet Head”. Ao contrário destas duas, ela foi gravada dias após o lançamento do disco mencionado e disponibilizada como *single* na data de 01 de setembro de 1972, como o segundo compacto de trabalho da era Stardust, logo após a famosa e bem sucedida “Starman”. De modo semelhante às três anteriores, no entanto, o sexo oral volta a ser referenciado (“ela sempre chupa alguém”), ainda que o protagonismo seja da bissexualidade e não só de uma relação homoerótica como antes:

⁸⁵ No original, “Ziggy as a traveling preacher, espousing a gospel of violence and bisexual liberation like some twisted reincarnation of Pete Townshend’s Tommy”. Cf. O’LEARY, Chris. “Moon Age, 1971-1972”. In: **Rebel Rebel**: all the songs of David Bowie from ’64 to ’76. Winchester, HAM, UK; Washington, D.C., USA: Zero Books, 2015, p. 220.

⁸⁶ DOGGETT, Peter. “As Canções de David Bowie: 1969-1980”. In: **O Homem que Vendeu o Mundo**: David Bowie e os anos 70. Curitiba: Nossa Cultura, 2014, p. 184.

Well, Annie's pretty neat / She always eats her meat
Bem, Annie é bela e charmosa / Ela sempre chupa alguém⁸⁷
And Joe is awful strong / Bet your life he's puttin' us on
E Joe é terrivelmente forte / Aposte a sua vida que ele está fingindo para a gente

Oh, lordy / Oh, lordy / You know I need some lovin'
Oh, Meu Deus / Oh, Meu Deus / Você sabe que eu preciso de um pouco de amor
I'm movin' / Touch me
Eu estou me movendo / Me toque

John, I'm only dancing / She turns me on / But I'm only dancing
John, eu estou só dançando / Ela me excita / Mas eu estou só dançando
She turns me on / But don't get me wrong / I'm only dancing
Ela me excita / Mas não me entenda mal / Eu estou só dançando

Oh, shadow love was quick and lean / Life's a well-thumbed machine
Oh, o amor às escondidas foi rápido e ruim / A vida é uma máquina bem manuseada
I saw you watchin' from the stairs / You're everyone that ever cared
Eu vi você assistindo das escadas / Você é todo mundo que já se importou

Oh, lordy / Oh, lordy / You know I need some lovin'
Oh, Meu Deus / Oh, Meu Deus / Você sabe que eu preciso de um pouco de amor
I'm movin' / Touch me / Won't someone touch me / Touch me
Eu estou me movendo / Me toque / Ninguém me toca / Me toque

Diferente das demais, contudo, “John, I’m Only Dancing” teve um impacto social maior porque ainda que trate da temática sexual e do público LGBTQIA+, ela o fez com um alcance mais relevante que as outras, já que chegou à décima segunda (12^a) posição nas paradas de sucesso britânicas – enquanto “Velvet Goldmine” foi escanteada com um lado B e “Sweet Head” escondida até 1990. Houve certo protagonismo na faixa, já que ela foi uma tentativa de Bowie de fazer um segundo *single* de êxito em seis meses após o já citado sucesso de “Starman” e após uma excelente recepção a Ziggy Stardust por parte da imprensa especializada, sobretudo a britânica. Sua letra é menos direta quanto à exposição explícita dos termos sexuais, mas não se furtou de deixar clara a contextualização de um relacionamento homoafetivo por parte de um ‘eu-lírico’ masculino que se relaciona com outro homem, mas que sente alguma atração por uma mulher.

A clareza do desejo bissexual e/ou da relação de homoafetividade é questionada por alguns, contudo; sob o argumento de que pode se tratar de um homem que se interessa pela namorada ou cônjuge de outra figura masculina⁸⁸, quem sai nessa defesa tenta dar a entender que essa ambiguidade teria sido estabelecida por Bowie de caso pensado, já que

⁸⁷ “She always eats her meat” é uma frase que, em sentido literal, significaria “ela sempre come a carne que é dela”. No entanto, na condição de gíria sexual, ela representa um termo que serve para definir um ato de sexo oral praticado por uma mulher em um homem.

⁸⁸ Na ótica de Nicholas Pegg, “ele poderia facilmente ser um homem heterossexual tranquilizando o amante da garota”. No texto original, “he could just as easily be a straight man reassuring the girl’s lover”. Cf. PEGG, Nicholas. “John, I’m Only Dancing”. In: **The Complete David Bowie**. London, LDN, UK: Titan Books, 2011, p. 153.

é como se o cantor quisesse estabelecer uma ‘presunção da dúvida’ quanto à sexualidade, atendendo às premissas já aqui apresentadas da ‘nova androginia’ então em voga. Como discordo desse ponto de vista, apresento as devidas razões para tal: a) há três personagens na poética, o ‘eu-lírico’ protagonista, seu namorado John (ou Joe) e a bela Annie; como se pode ver no terceiro e quarto versos, “Joe é terrivelmente forte / aposte a sua vida que ele está fingindo para a gente” – o que indica que tal personagem parece não se importar quando, na verdade, expressa ciúmes pelo homem que narra; b) o protagonista se vê em uma obrigação de explicar a John que Annie a excita como se precisasse se justificar para ele, algo muito semelhante ao que se faz num relacionamento; c) os dois últimos versos, “eu vi você assistindo das escadas / você é todo mundo que já se importou” indica que o Joe está vigiando de perto enquanto o ‘eu-lírico’ justifica que a Annie é apenas excitação passageira enquanto ele a pessoa que de fato importa.

Além das evidências que se encontram na letra, dois fatos ajudam a comprovar a versão que acredita na bissexualidade das personagens envolvidas: a) a gravadora RCA achou um “risco” lançar o *single* nos EUA em razão da temática exposta por sua letra, o que acabou fazendo com que o público desse país americano só viesse a conhecer “John, I’m Only Dancing” em 1976 na coletânea *Changesonebowie*; b) o vídeo promocional de 1972, dirigido por Mick Rock, e que tinha o intuito de ser exibido pelo programa *Top Of The Pops*, foi banido pela BBC por sua temática controversa e por apresentar dançarinos andróginos nas filmagens concomitantemente à aparição de David Bowie e dos Spiders From Mars. Esses elementos ajudam a reforçar a defesa de que a faixa em questão tinha o seu quê de transgressão pela via da sexualidade ainda que sua ‘afronta social’ não fosse tão explícita quanto em outras composições feitas pelo cantor entre 1971-1972:

O fato de essa canção, abertamente *gay*, ter ingressado nas paradas britânicas (e ter sido transmitida pelas ondas da BBC) atestava a franca desenvoltura da composição, desde a explosiva batida da bateria, já na abertura, até o ruído da guitarra, ecoando sinistramente nas caixas, no momento do clímax. A voz de Bowie parecia rouca e frágil, mas, no momento em que ele expressava as suas necessidades, ainda se alçava a um falsete em Ré. Raramente a seção rítmica dos Spiders, composta por Trevor Bolder e Woody Woodmansey, mostrara-se tão central ao impacto de uma gravação de Bowie como aqui, com o baixo de Bolder subindo e descendo a escala de Mi menor, na primeira metade do refrão, antes de distribuir notas separadas por oitavas, com extrema facilidade. Além da vibrante guitarra acústica, Ronson introduziu um resmungo elétrico, e por baixo da estrofe, como se pretendesse imitar um saxofone, e então acrescentou ao refrão uma sirene policial. O efeito geral foi propulsivo e hipnótico⁸⁹.

⁸⁹ DOGGETT, Peter. “As Canções de David Bowie: 1969-1980”. In: **O Homem que Vendeu o Mundo: David Bowie e os anos 70**. Curitiba: Nossa Cultura, 2014, pp. 208-209.

A primeira versão publicada de “John, I’m Only Dancing”, contudo, não agradou inteiramente a David Bowie; tanto o é que duas versões posteriores foram lançadas, sendo a primeira uma reformulação musical da original e convencionalmente nomeada de “*sax version*” (ou ‘versão sax’). Esta foi gravada durante as sessões do álbum *Aladdin Sane*, em janeiro de 1973, e veio a público com um ritmo mais acelerado, incluindo, além dos Spiders From Mars, a participação de Lou Reed na guitarra rítmica e Ken Fordham como responsável pelo instrumento que definia a nova versão. Apesar de esta primeira variante ser considerada melhor pela crítica⁹⁰, ela fracassou do ponto de vista comercial, pois não conseguiu nenhum desempenho relevante nas paradas de sucesso quando foi lançada na qualidade de *single* no mês de abril daquele ano. Uma segunda variante, intitulada “John, I’m Only Dancing (Again)”, foi gravada no semestre ulterior de 1974 e lançada apenas em 1979. Sua melodia foi adaptada para se inserir na febre da *disco music* e sua letra foi completamente modificada para retirar a sugestão de bissexualidade da original.

Em 1972, no entanto, Bowie não era pioneiro no trato com esses temas no mundo do *pop/rock*. Ele próprio ajudara a difundir a questão no álbum *Hunky Dory* (em faixas como “Oh! You Pretty Things”, “Andy Warhol” e “Queen Bitch”); contudo, era possível encontrar, desde os anos 1960, fonogramas que tratavam diretamente do tema, a exemplo de “I Changed My Sex” (de Hermione Baddeley, 1961), “Are You A Boy Or Are You A Girl?” (do grupo The Barbarians, 1965), “You’ve Got To Hide Your Love Away” (The Beatles, 1965) – supostamente sobre o empresário Brian Epstein que não podia falar em público que era gay –, “I’m A Boy” (The Who, 1966) – sobre um homem trans –, “She’s A Man” (da banda Tapes, 1967), “Born A Girl” (da banda Pleasure, 1968), “Sister Ray” e “Candy Says” (do The Velvet Underground, 1968 e 1969), “Arnold Layne” (do Pink Floyd, 1968) e a mais famosa dentre as citadas, “Lola” (do grupo The Kinks, 1970). Os exemplos listados, contudo, foram lançados como manifestações isoladas de cada artista e não tinham a noção de conjunto em torno de um estilo como ocorreu com o *glam/glitter rock*. Também não enfatizavam a performance midiática e a criação de personagens de si:

Bowie jogou um jogo tenso: ele fez pouco para dissipar a impressão de ser gay e desde o começo teve o cuidado de dizer que ‘não tinha muito tempo para a Libertação Gay... um movimento particular que ele não queria liderar’, como

⁹⁰ É certo que “a nova gravação era mais acelerada, mais solta e incluía um saxofone, no lugar da imitação anteriormente feita por Ronson; no entanto, a nova versão sacrificou duas das características mais empolgantes do original: a chegada percussiva e o baixo marcial. Sob um aspecto, entretanto, a versão posterior poderia ser mais satisfatória: se na primeira gravação o crescendo da guitarra insinuava um orgasmo, na segunda não deixava qualquer dúvida”. Cf. DOGGETT, Peter. “As Canções de David Bowie: 1969-1980”. In: **O Homem que Vendeu o Mundo: David Bowie e os anos 70**. Curitiba: Nossa Cultura, 2014, p. 209.

ele disse a [Michael] Watts [na *Melody Maker* em 1972, como visto], que deu a notícia vendo a ‘alegria astuta’ no pronunciamento de Bowie. Ele raramente disse que era gay ou bissexual novamente, a última vez durante uma entrevista com Cameron Crowe em 1976 recheada com tantas outras afirmações bizarras que isso foi provavelmente esquecido. Essa negação tácita tornou-se, em uma entrevista à *Rolling Stone* em 1983, sua negação pública de que já foi bissexual, ainda menos de que foi gay⁹¹.

Recorrer novamente àquela entrevista de 1972 é importante porque é através dela que se identifica com mais prudência a criação midiática da persona que mais deu sentido ao desenvolvimento temático no *glam/glitter rock*; o elemento sexual, apesar de não ser a base para a consolidação do estilo, como já mostrado, efetuou um papel importante na sua razão de ser. Ainda que não tenha sido o motivo para o conjunto de artistas, o coletivo de estrelas popularizou a sexualidade e os temas LGBTQIA+, transformando-os em um tipo de espetáculo positivo, além de visibilizá-los no cerne do universo *pop/rock*. É fato que “androginia na aparência não é necessariamente um indicador de ambiguidade sexual ou indício de qualquer verdade inerente sobre a sexualidade”⁹², mas essa verdade sobre a manifestação corpórea não impede que se tenha alguma certeza acerca do impulso que o estilo ajudou a dar no debate sobre tais questões, especialmente na Europa. “John, I’m Only Dancing” teve papel relevante nesse aspecto.

A partir de agora, o capítulo se volta às cinco faixas compostas por Elton John e Bernie Taupin anunciadas no início deste segundo tópico. Para tanto, “Jamaica Jerk-Off” parece a escolha mais procedente para ser tomada como passo primeiro neste momento, já que possui referências a termos sexuais ainda que não explore o universo LGBTQIA+ e faça, no lugar, uma abordagem mais tradicional do tema – de um modo mais semelhante ao que era feito pelos Rolling Stones na época, por exemplo, e apenas no tocante à letra. A poética, inclusive, é um emaranhado de termos até certo ponto ofensivos e irônicos que tem aquele país caribenho como alvo em razão do próprio contexto de criação do álbum *Goodbye Yellow Brick Road* entre os meses de janeiro e maio de 1973.

⁹¹ No original, “Bowie played a tight game: he did little to dispel the impression of being gay but from the start took pains to say he ‘doesn’t have much time for Gay Liberation... a particular movement he doesn’t want to lead’, as he told Watts, who noticed a ‘sly jollity’ in Bowie’s pronouncement. He rarely said he was gay or bisexual again, his last time during a 1976 Cameron Crowe interview filled with so many other bizarre statements that it was likely overlooked. This tacit denial became, in a 1983 *Rolling Stone* interview, his public denial that he’d ever been bisexual, let alone gay”. Cf. O’LEARY, Chris. “Ziggy In Nixonland (1972-1973)”. In: **Rebel Rebel**: all the songs of David Bowie from ’64 to ’76. Winchester, HAM, UK; Washington, D.C., USA: Zero Books, 2015, pp. 247-248.

⁹² No original, “androgyny in appearance is not necessarily an indicator of sexual ambiguity, or indeed of any inherent truth about sexuality”. Cf. BUCKINGHAM, David. “Glitter, Glam And Gender Play: pop and teenybop in the early 1970s”. In: **Growing Up Modern**: childhood, youth and popular culture since 1945. London, LDN, UK: David Buckingham Projects, 2016, pp. 11-12.

Um tanto deslocada da temática geral do LP duplo, a faixa só se explica quando se leva em consideração a maneira como o *Goodbye Yellow Brick Road* foi concebido: a sua razão criativa se deu após a ideia que Elton John teve de seguir os Rolling Stones na proposta de gravação do disco, já que a banda britânica citada havia escolhido o estúdio Dynamic Sounds, na capital jamaicana Kingston, para realizar o álbum *Goats Head Soup* entre novembro de 1972 e fevereiro de 1973. Com o sucesso do produto dos Stones nas paradas de sucesso internacionais, o pianista resolveu seguir o mesmo caminho: deslocou toda a sua banda, seu produtor e a sua equipe de gravação para a Jamaica⁹³.

Em 1973, a ex-colônia britânica, que se tornou independente desde 1962, passava por uma turbulência política interna que criou uma tensão social no país, principalmente em torno da capital Kingston. Depois de dez (10) anos de governo conservador em torno do *Jamaica Labour Party* (ou ‘Partido Trabalhista da Jamaica’ – um partido de direita e liberal, apesar do nome ‘trabalhista’) houve aumento considerável da desigualdade social e do racismo com afro-jamaicanos, já que a riqueza se concentrava nas mãos de grandes empresários e na elite branca do país. Com a desaceleração econômica mundial vivida na primeira metade da década de 1970 e o crescimento do crime organizado, em especial na capital, houve uma reviravolta nas eleições nacionais de 1972 e o *People’s National Party* (ou ‘Partido Nacional do Povo’) de orientação socialista e, por tabela, de esquerda pôde assumir o poder.

Nesse contexto político apresentado, a gravação do *Goats Head Soup* ocorreu, de certo modo, com poucos problemas logísticos para os Rolling Stones, o que contribuiu à boa qualidade da produção de seu álbum – a banda garantiu que os instrumentos fossem transportados da Inglaterra para a Jamaica, cuidado que o cantor não teve. Além da falta de alerta para com o equipamento que seria utilizado pelos musicistas, Elton John chegou ao país num momento em que a elite local ainda não aceitava a derrota para o partido de esquerda e os conflitos nas ruas não eram raros. Em razão das questões citadas, o próprio Dynamic Sounds acabara de ser cercado por arame farpado, numa tentativa desesperada de seus proprietários de evitar cercos ou invasões ao local. Além disso,

⁹³ O Dynamic Sounds Studios era de propriedade do produtor e cantor Byron Lee – cuja banda, Byron Lee And The Dragonaires, teve uma faixa na trilha sonora do primeiro filme da saga James Bond, o que acabou atribuindo-o importante reputação entre artistas do Reino Unido e dos EUA. “Gus Dudgeon [produtor de Elton John à época] voou até lá para conferir a estrutura do lugar e ver se seria possível usá-lo para gravar o próximo álbum de Elton John. (...). Dudgeon chegou ao Dynamic Studios e teve a chance de ouvir uma gravação de reggae feita no local, testando o poderoso sistema de som. Ele ficou muito impressionado”. Cf. DOYLE, Tom. “Nenhum Super-Homem Vai Estragar Meus Planos”. In: **Captain Fantastic**: a espetacular trajetória de Elton John nos anos 1970. São Paulo: Benvirá, 2018, p. 126. Quanto a “Jamaica Jerk-Off”, por uma aposta mal-calculada, ela acabou sendo lançada como *single* apenas na Dinamarca e sem sucesso.

a chegada de Elton com a banda coincidiu com uma greve dos funcionários da fábrica de discos mantida pela Dynamic Sounds, o que tornou o cotidiano ainda mais tenso. Alguns dos grevistas golpeavam com raiva a Kombi que transportava os músicos. Outros usavam zarabatanas para lançar pó de fibra de vidro para dentro do veículo, pelas janelas, deixando todos os que estavam dentro com ferimentos na pele⁹⁴.

Essa tensão social tinha a ver com a exploração econômica promovida pelas elites locais – algo que a greve citada bem exemplifica – e com o rápido empobrecimento das classes médias após a recessão que gradativamente se espalhava pelo mundo capitalista. Além de a independência jamaicana não ter promovido as mudanças sociais que dela se esperava, o agravamento das dificuldades financeiras tomou o país no início da década de 1970, o que inflou o sentimento de necessária luta por melhorias sociais. Além disso, a eleição de Michael Manley pelo PNP, em fevereiro de 1972, conduziu o país a reformas ainda não realizadas pós-independência que certamente não agradaram aos setores mais conservadores da sociedade. O político não apenas estabeleceu um salário-mínimo com caráter universal para a classe trabalhadora, como também reformulou certas questões de costumes ao desobrigar, por exemplo, parlamentares de se vestirem com terno e gravata convencionais e ao estabelecer a camisa Kariba como sua vestimenta oficial⁹⁵.

Mesmo essas melhorias não foram suficientes para sanar uma série de problemas que assolavam o país e acabaram por afetar o próprio Sounds; em razão da nova política de direitos trabalhistas, o estúdio passou a ser cobrado por seus funcionários a cumprir a legislação que se estabelecera, o que acarretou impasses contratuais com a equipe de Elton John: apesar de o contrato inicial estabelecer que o Dynamic arcaria com as despesas de hotel do cantor e de sua banda, Byron Lee e seus sócios discordaram das cláusulas e um impasse se estabeleceu, o que resultou na apreensão dos instrumentos da banda, de carros que foram alugados e de demais posses que foram trancados na gravadora⁹⁶. Foi com tal ‘parcimônia’ na estadia da Jamaica que Bernie Taupin resolveu escrever a seguinte letra:

⁹⁴ DOYLE, Tom. “Nenhum Super-Homem Vai Estragar Meus Planos”. In: **Captain Fantastic**: a espetacular trajetória de Elton John nos anos 1970. São Paulo: Benvirá, 2018, p. 126.

⁹⁵ “Embora um progresso modesto tenha sido alcançado em direção ao objetivo de Manley de promover uma sociedade mais igualitária – particularmente por meio de programas de construção de casas, pela introdução de um salário mínimo, pelo crédito para pequenos agricultores, com iniciativas de alfabetização de adultos e de merenda escolar gratuita – as graves dificuldades econômicas e a escassez de alimentos dos anos 1970 serviram para minar muito daquilo que ele conseguiu”. No original, “although modest progress was made toward Manley’s goal of promoting a more equal society – particularly through house-building programs, the introduction of a minimum wage, credit for small farmers, adult literacy initiatives, and free school lunches – the severe economic hardships and food shortages of the 1970s served to undermine most of what he achieved”. Cf. MASON, Peter. “Politics: violent democracy”. In: **Jamaica**: a guide to the people, politics and culture. New York, NY, USA: Interlink Books, 2000, p. 31.

⁹⁶ “Fugindo para o aeroporto em um táxi, Elton ficou assustado quando o motorista fez um desvio repentino e entrou numa plantação de cana. O taxista estava apenas pegando um atalho pouco comum, mas, em seu

When she gets up in the morning / It's enough to wake the dead,
Quando ela se levanta de manhã / É o suficiente para despertar os mortos,
Oh she turning on the radio / And dancing on my head.
Oh ela liga o rádio / E dança na minha frente.

It's no good living in the Sun / Playing guitar all day,
Não é bom viver sob o Sol / Tocando guitarra o dia inteiro,
Boogalooin' with my friends / In that erotic way.
Bugaluando⁹⁷ com meus amigos / Daquele jeito erótico.

Come on Jamaica / In Jamaica all day,
Vamos lá Jamaica / Na Jamaica o dia inteiro,
Dancing with your darling / Do Jamaica jerk-off that way.
Dançando com sua querida / Faça a Jamaica se masturbar daquele jeito.

Come on Jamaica / Everybody say,
Vamos lá Jamaica / Todo mundo diz,
We're all happy in Jamaica / Do Jamaica Jerk-off that way.
Todos nós estamos felizes na Jamaica / Faça a Jamaica se masturbar daquele jeito.

Let the ladies and the gentlemen / Be as rude as they like –
Deixem as damas e os cavalheiros / Serem tão rudes quanto preferirem –
On the beaches, oh in the jungle / Where the people feel alright.
Nas praias, oh na selva / Onde o povo se sente bem.

So do it Jamaica / Got plenty for you and me,
Então faça isso Jamaica / Arrume fartura para você e para mim
Honky tonkin' with my baby / In that deep blue sea.
Indo a um bar honky tonk com minha garota / Naquele profundo mar azul.

O tom de sátira da poética escrita por Taupin se manifesta em um mix de crítica social e ressentimento que só não é mais caricato do que a melodia composta por Elton John. O letrista se inspirou na rotineira prática dos Rolling Stones de escrever letras com teor sexual machista – sob a desculpa de explorar a ‘sexualidade livre’ e a libertinagem – e no próprio fato de as gravações terem funcionado para a banda britânica, mas não para o pianista com quem trabalhava como compositor. Toda a experiência traumática a que foi submetido resultou num condensado de versos de puro azedume para com aquele país caribenho. A Jamaica “se masturba daquele jeito” porque lá é o que se faz “o dia inteiro”. Nada menos rude e ressentido; só chega a ter algum valor transgressor em razão do fato de que, em 1973, era difícil encontrar um título de fonograma tão sexualmente explícito.

A escolha do título da faixa também teve a ver com o tempo livre dos envolvidos e de suas experiências com o consumo de maconha: “hospedados no resort de Ocho Rios, exploraram o mundo dos prazeres herbais da Jamaica. Foi lá que Elton experimentou a

estado paranoico, Elton pensou que estava sendo levado para algum lugar onde seria morto”. Cf. DOYLE, Tom. “Nenhum Super-Homem Vai Estragar Meus Planos”. In: *op. cit.*, pp. 128-129.

⁹⁷ “Boogaloo” ou “Bugalú” é um gênero musical que se tornou popular nos Estados Unidos da América na década de 1960 entre imigrantes latino-americanos. A letra apresenta o termo “Boogalooin’”, transformando em verbo, no gerúndio, um substantivo, o que faz com que se traduza a palavra como “Bugaluando”, o que significaria “dançar o Bugalú”.

maconha pela primeira vez”⁹⁸, numa versão líquida muito mais alucinógena que as outras versões disponíveis. Os dias de ócio da banda enquanto esperava o estúdio ficar pronto para as gravações – sem sucesso – foram recheados pelo uso recreativo (e desenfreado) de tal planta herbácea. “Vamos lá Jamaica / todo mundo diz, / todos nós estamos felizes na Jamaica” com as possibilidades entorpecentes e libertárias ali disponíveis.

A melodia criada por Elton John acaba por seguir o tom satírico da letra e a falta de decoro provavelmente causada pelo uso excessivo da maconha. Trata-se, pois, de uma caricatura do *calypso* (ou calipso), gênero musical desenvolvido em Trinidad e Tobago no século XIX e transportado para a Jamaica nos anos 1940, e do *mento* – um estilo de música tradicional jamaicana que reúne elementos rítmicos africanos e europeus como o hibridismo musical resultante da imposição colonial da ilha por espanhóis e ingleses com a escravização de pessoas africanas. Os temas satíricos e cômicos deste último estilo são uma referência utilizada de um modo sagaz tanto na letra de Taupin quanto na melodia do pianista, de modo que a percussividade do *mento* e os vocais harmônicos do *calypso* se misturem em uma fusão musical encabeçada e conduzida por um órgão Farfisa⁹⁹.

Por fim, “Jamaica Jerk-Off” apresenta um recurso comum ao *glam/glitter rock*, de criação de personas, ainda que passageiras e, de certo modo, enclausuradas: trato, assim, da presença, nos créditos da faixa, das “interjeições vocais” performadas por um sujeito de nome ‘Prince Rhino’, o suposto responsável pelos *backing vocals* que se ouvem pelo fonograma e durante seus elementos harmônicos. Não há consenso sobre quem viria a ser ‘Rhino’, mas duas são as suspeitas: o próprio Elton John ou o produtor Gus Dudgeon¹⁰⁰. É bem provável que seja o último, já que os créditos da composição são dados a ‘Reggae Dwight’ (corruptela de Reg Dwight) e ‘Toots Taupin’, alter-egos dados à dupla apenas no que se refere à faixa em questão e às suas experiências na Jamaica em 1973. É ainda pelo fato de a voz de ‘Rhino’ se assemelhar à daquele produtor, falecido em 2002, que se costuma atribuir a ele tal participação nas citadas interjeições. E no plano da suposição.

De todo modo, a sátira com a Jamaica segue certa tendência, no *pop/rock* de então, que recorre a releituras de gêneros e de estilos musicais daquele país como se ouve em

⁹⁸ DOYLE, Tom. “Nenhum Super-Homem Vai Estragar Meus Planos”. In: **Captain Fantastic**: a espetacular trajetória de Elton John nos anos 1970. São Paulo: Benvirá, 2018, pp. 126-127.

⁹⁹ O artista “uniu a melodia [da faixa] a estilos caribenhos, produzindo uma jocosidade ensolarada e festiva construída em acordes de órgão em estilo-sequência (o qual ele chamou de ‘pútrido’) e uma sessão rítmica que se provou tão flexível quanto seu pianista”. No original, “he linked the melody to Caribbean rhythms, yielding a festive, sunny romp built on carousel-style organ chords (which he called ‘putrid’) and a rhythm section that proved as flexible as its pianist”. Cf. ROSENTHAL, Elizabeth J. “Teenage Idol (1973-1975)”. In: **His Song**: the musical journey of Elton John. New York, NY, USA: Billboard Books, 2004, p. 67.

¹⁰⁰ Elizabeth Rosenthal acredita “indubitavelmente” (“undoubtedly”) que seja Elton John. Cf. Idem.

“D’yer Mak’er” (pelo grupo Led Zeppelin, no álbum *Houses Of The Holy*) e “C Moon” (por Paul McCartney no disco *Red Rose Speedway*), lançadas respectivamente em março e abril de 1973 enquanto Elton John criava o *Goodbye Yellow Brick Road*. A suspeita de pastiche, portanto, se confirma quando se leva em consideração tais faixas anteriores¹⁰¹.

O exagero na sátira acompanha, ainda que indiretamente, uma tendência adotada por Elton John e Bernie Taupin, principalmente pelo primeiro, que diz respeito à cultura *Camp*. Definida e aceita academicamente a partir do artigo “Notes On Camp” da filósofa estadunidense Susan Sontag, publicado em 1964, tal manifestação artística e identitária é o reconhecimento do prezar pela exorbitância e pelo artifício. É, logo após a androginia, o segundo lado da moeda do *glam/glitter rock*. E é em razão disso que recorrer a David Bowie e Elton John ajuda a complementar a compreensão desse estilo musical e de suas idiossincrasias no mundo fonográfico dos anos 1970: Bowie possuía um lado andrógino mais evidente que o pianista enquanto este se expressava tendo por base maior o *Camp*, ainda que os elementos menos presentes em cada um tivessem papel importante em suas indumentárias e modos de ver a arte.

Camp, dessa maneira, significa uma “predileção pelo inatural: pelo artifício e pelo exagero. *Camp* é o exotérico – uma espécie de código pessoal, até mesmo um signo de identificação entre as igrejinhas urbanas”¹⁰². É no elemento da decoração imagética e/ou visual que essa manifestação artística e identitária se estabelece, haja vista que sua maior pretensão é atrair os olhares curiosos ainda que o conteúdo não seja o mais autêntico ou ‘refinado’; o que não quer dizer que esse tipo de arte seja sem conteúdo ou desprovido de qualidade estética. A sensibilidade *Camp* preza por uma seriedade fracassada, zomba da rigidez das regras da razão e dos estilos artísticos engessados, desdenha do moralismo. É uma teatralização da experiência cotidiana: assim, “rejeita tanto as harmonias da seriedade tradicional quanto os da identificação total com estados extremos de sentimento”¹⁰³. Os estados elementares da existência desse tipo de arte são estético-indumentários para além do erudito e/ou da vanguarda.

A ‘nova androginia’ que se estabeleceu com a segunda metade do século XX, e em especial a partir da década de 1960, possui laços estreitos com o *Camp*. Não foi à toa que o *glam/glitter rock* emergiu na primeira metade dos anos 1970 com artistas que surgiram

¹⁰¹ Apesar da letra pouco convidativa à imagem da Jamaica, dois grupos jamaicanos renomados de *reggae* e *ska* regravaram “Jamaica Jerk-Off”: The Pioneers, em 1974, apenas um ano depois da versão original, e Judge Dread em 1988.

¹⁰² SONTAG, Susan. “Notas Sobre *Camp*”. In: **Contra A Interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 318.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 327.

no cenário musical e no circuito de shows britânicos do decênio anterior. Desde os *mods*, que se firmaram como grupo social urbano por volta de 1963, que esse modo de entender a vida e a arte se estabeleceu no cotidiano da juventude inglesa e se espalhou pelo mundo ocidental. O *glam/glitter* é apenas a manifestação mais popular, comercial e disseminada daquela cultura e de sua estética andrógina; o que a define, desta feita, é que

o gosto Camp inspira-se numa autenticidade do gosto em grande parte não reconhecida: a forma mais refinada de atração sexual (assim como a forma mais refinada de prazer sexual) consiste em ir contra a corrente do próprio sexo. O que há de mais belo nos homens viris é algo feminino; o que há de mais belo nas mulheres femininas é algo masculino... Aliado ao gosto Camp pelo andrógino existe algo que parece bastante diferente, mas não é: uma tendência ao exagero das características sexuais e aos maneirismos da personalidade¹⁰⁴.

É nesse sentido que a autenticidade artística funciona no *glam/glitter rock* e pouco tem se compreendido sobre isso, especialmente caso se tomem os parâmetros do conceito de ‘autêntico’ a partir do entendimento vanguardista mais tradicional. Dessa maneira, “a questão fundamental do Camp é destronar o sério. O Camp é jocoso, anti-sério. E mais precisamente, o Camp envolve uma nova e mais complexa relação com o ‘sério’. Pode-se ser sério a respeito do frívolo, e frívolo a respeito do sério”¹⁰⁵. É muito em razão disso que outros estilos de *pop/rock* – tais como o *rock psicodélico*, o *rock progressivo* ou o *heavy metal* – são vistos como mais “sérios” que o *glam/glitter*, exposto por si mesmo com as suas firulas, lantejoulas, plumas e cores exageradas.

É o caso de “Saturday Night’s Alright For Fighting”, próxima faixa de Elton John analisada: não apenas o sentido de paródia se repete como, agora, ao invés da Jamaica, se ironiza e anti-serializa certa cultura violenta de *rockers* e *teddy boys* como masculinismo retrógrado e impulsivo. Bernie Taupin tem a capacidade de extrair elementos diversos do imaginário acerca desse universo de grupos sociais e os condensa numa poética direta e alegórica à ‘rebeldia’ juvenil das duas culturas citadas em consonância com o momento artístico-fonográfico vivido em 1973. Única faixa do *Goodbye Yellow Brick Road* que foi gravada ainda naquele país caribenho, ela é também uma das mais ‘pesadas’ de todas as composições da carreira do pianista e oferece ao público ouvinte um *hard rock* à lá The Rolling Stones, The Kinks ou The Who. É, em razão disto, das composições de Elton John mais regravadas – senão a mais regravada – por bandas de *hard rock* ou *heavy metal* que

¹⁰⁴ SONTAG, Susan. “Notas Sobre *Camp*”. In: **Contra A Interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 322.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 328.

o fizeram muito em razão do *riff* introdutório da melodia e da batida da bateria de Nigel Olsson; esses elementos harmônicos conseguem abarcar o clima temático da letra de um modo satisfatório – pois expressam agressividade – e seus versos, por sua vez, resumem como se davam os encontros entre *rockers* e *teddy boys* envolvendo embriaguez e brigas entre integrantes desses grupos e pessoas que frequentavam bares com *rock* em geral¹⁰⁶:

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

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

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 de cara naquela dança
'Cause Saturday night's the night I like / Saturday night's alright, alright, alright...
Pois a noite de sábado é a noite que eu gosto / A noite de sábado é ótima, ótima, ótima...

Well they're packed pretty tight in here tonight / I'm looking for a dolly who'll see me right
Bem, estão bem agrupados por aqui hoje à noite / Estou à procura de uma dondoca que vá me olhar direto
I may use a little muscle to get what I need
Eu devo usar um pouco de músculos 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 / Are the sounds of a switchblade and a motorbike
Dois dos sons que eu realmente gosto / São os sons de um canivete e de uma motocicleta
I'm a juvenile product of the working class / Whose best friend floats in the bottom of a glass
Sou um produto juvenil da classe trabalhadora / Cujo melhor amigo flutua no fundo de uma garrafa

A auto-afirmação dos grupos citados e da juventude masculina britânica em geral durante a infância e adolescência de Taupin – a primeira das inspirações para a letra – se pauta na reprodução da ideia de ‘homem de verdade’, no sentido de que sair à noite para encontrar “uma dondoca que vá me olhar direto”, “ficar com a barriga cheia de cerveja” e ouvir “os sons de um canivete e de uma motocicleta” representaria esse masculinismo embrutecedor, resistente aos efeitos do álcool e habilidoso com o pilotar de motocicletas. Baseando-se em locais que de fato frequentou em Lincolnshire como o *Aston Arms Pub*,

¹⁰⁶ Regravações de “Saturday Night’s Alright For Fighting” por bandas relevantes de *hard rock* e/ou *heavy metal*: Flotsam & Jetsam (1988), Pink Lincolns (1989), Sudden Impact (1989), The Guv’nors (1990), The Who (1991), Slaughter (1995), W.A.S.P. (2000), Nickelback & Kid Rock (2003), Fall Out Boy (2014) e Hookers & Blow (2021).

o *The Boston Gliderdrome* ou o *Central Park Pub*, o letrista tentou apreender o clima da época “mergulhada nos dias dos Mods e Rockers e todos os confrontos. Era apenas uma sincera e ótima noite de sábado para beber, brigar e conseguir dar uns amassos”¹⁰⁷; essa atitude fez com que surgisse uma das letras de temática mais ‘britânica’, por assim dizer, no cerne da carreira do pianista, já que os temas voltados às culturas estadunidenses eram os que prevaleciam até então. O próprio *Goodbye Yellow Brick Road* segue a tendência às questões norte-americanas, já que o cinema hollywoodiano é a base para seus motivos criativos. O primeiro *single* dele extraído (e seu décimo quarto fonograma) destoa dessa lógica ao colocar culturas jovens do Reino Unido no foco poético da composição¹⁰⁸, ainda que indiretamente.

A segunda inspiração para a letra repousa na assimilação do lema “sexo, drogas e rock ‘n’ roll” como atitude coletiva cara à juventude; dístico assertivo que viveu em alta na passagem da década de 1960 para a seguinte (especialmente após certa idealização que se estabeleceu pós-festival de Woodstock em 1969 no tocante à ‘vida livre’ e a crença na capacidade de mudança efetiva na vida das pessoas), a frase estava fulgurante em 1973. E não necessariamente pelos motivos que a contracultura acreditava, mas sim pelo que se difundia sobre a figura de *rockstar* na imprensa em geral. Apesar de aquele evento ter se tornado num manifesto-símbolo das “mudanças que borbulharam na primeira metade e transbordaram durante a segunda metade dos anos 60 nos Estados Unidos”¹⁰⁹, tais ideais acabaram sendo assimilados e reconfigurados na primeira metade dos anos 1970 para o que certa força midiática deles desejava. Afinal, como diz o ‘eu-lírico’, “sou um produto juvenil da classe trabalhadora / cujo melhor amigo flutua no fundo de uma garrafa”. Foi com certa indiferença para com os problemas sociais que boa parte da juventude se via na primeira metade daqueles anos setenta – desejava-se apenas ter-se “um pouco de ação”.

“Perambular chapado como um trem a diesel” para derramar os impulsos juvenis na incessante busca por diversão, perigo e adrenalina, algo que se incentivava para grupos masculinos principalmente. A noção de liberdade desregrada atende à ideia de que uma

¹⁰⁷ No texto original, “it’s steeped in the days of the Mods and Rockers and all confrontations. It was just a straight forward Saturday night’s alright for drinking, fighting and getting screwed up”. Cf. LEWIS, Michael & SPIGNESI, Stephen. “Goodbye Yellow Brick Road (1973)”. In: **Elton John: fifty years on**. New York, NY, USA; Nashville, TN, USA: Post Hill Press, 2019, p. 50.

¹⁰⁸ O letrista “recorreu à sua adolescência, à época dos *mods* e dos *rockers*, quando uma noite de sábado nas North Midlands podia facilmente acabar em uma briga de socos movida a cerveja. Até hoje os fãs de Elton viajam a Market Ransen [onde Taupin viveu a infância] para visitar o *pub* Aston Arms, que se acredita ter sido a principal inspiração para a música”. Cf. BUCKLEY, David. “E-L-T-O-N”. In: **Elton John: a biografia**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2011, p. 140 (grifos do autor).

¹⁰⁹ FORNATALE, Pete. “Introdução”. In: **Woodstock: quarenta anos depois, o festival dia a dia, show a show, contado por quem esteve lá**. Tradução: Jamari França. Rio de Janeiro: Agir, 2009, p. 08.

classe trabalhadora é explorada pelo sistema econômico capitalista e desassistida em razão da incapacidade das autoridades locais de fazer valer as Leis trabalhistas britânicas e no sentido de terem estas a mesma aplicabilidade numa área interiorana como Linconlshire de modo semelhante a como se exercia na área da Grande Londres, por exemplo. E isso se afere quando se percebe que Taupin trabalhou na adolescência em dois lugares distintos, na feira de Market Ransen e no jornal *Linconlshire Chronicle* e isso a partir dos 12 anos¹¹⁰.

Passou anos como entregador de exemplares do periódico até ser “promovido”, aos 16 anos, a operador de uma das prensas que finalizavam as edições para distribuição ao público. “Bernie passou a fazer bicos como mecânico de máquinas caça-níqueis e depois começou a trabalhar em um aviário. Uma das suas tarefas era levar centenas de galinhas mortas para ser incineradas depois que a gripe aviária teve início”¹¹¹. Foi em ainda 1966, quando operou as máquinas da prensa do jornal, que abandonou os estudos na tentativa de crescer na empresa jornalística, já que acreditava na promessa de que poderia ganhar uma vaga na redação como repórter, algo que nunca ocorreu. É desse tipo de frustração que “Saturday Night’s Alright For Fighting” trata: do desencanto com as condições que o mundo capitalista oferece para pessoas da classe trabalhadora e sua juventude.

A terceira e última inspiração tem a ver com o próprio *glam/glitter rock* e, de um modo mais específico, com a banda Slade; primeiro, a linguagem utilizada pelo letrista é semelhante à de fonogramas do grupo, tais como “Mama Weer All Crazee Now”, “Take Me Back ‘Ome” e “Coz I Luv You”. Os versos “*Ma tell me when the boys get here*” ou “*and my old lady she don’t care*” utilizam de mesmo linguajar coloquial *cockney* atribuído a grupos de trabalhadores da área industrial de Manchester e Wolverhampton; utilizar a conjugação negativa do verbo “do” (ou seja, “don’t”) para o pronome “she” ao invés de “doesn’t” é sintomático desta opção linguística. “Ma” ao invés de “mother” tem mesma equivalência e aponta igualmente um indício para que a letra do fonograma do pianista tenha sido escrita pensando nesse público – o britânico do lupemproletariado.

¹¹⁰ “A idade mínima para trabalhar em tempo parcial no Reino Unido é de 13 anos, desde que seja em ‘trabalhos leves’, ou seja, os não susceptíveis de afetar a sua segurança, saúde e educação. Após a idade escolar, ou seja, a partir dos 16 anos, o jovem pode pedir o National Insurance Number (Número Nacional de Seguro) e trabalhar em tempo integral. Mas, em qualquer idade, as crianças podem trabalhar em Televisão, Teatro, Modelagem e atividades similares. Para essas atividades deve estar com acompanhante. Será necessário obter uma autorização específica emitida pela autoridade local. Antes de conceder a licença, a autoridade fará contato com a escola da criança, para garantir que a educação não sofrerá prejuízo”. Tais regras passaram a ser gradativamente implementadas a partir de 1948 com o *Employment And Training Act*. Cf. CABRAL, Alessandra Saldanha; GOULART, Rodrigo Fortunato & SOARES, Ircineide Santos. “Trabalho Infantil: estudo comparado Brasil e Reino Unido”. *Anima*: revista eletrônica do curso de Direito da OPET, volume 04, 2010, p. 230.

¹¹¹ BUCKLEY, David. “Um Quarto”. In: **Elton John**: a biografia. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2011, p. 58.

Por sua vez, os versos “minha irmã está uma graça com suas pulseiras e botas / com um punhado de brilhantina no cabelo” indicam como o *glam/glitter rock* é mencionado no cenário de grupos suburbanos britânicos. O estilo musical é citado como se fosse, de um modo literal, uma irmã mais nova que se veste com roupas engraçadas, com pulseiras e botas extravagantes, além do excesso de cores no cabelo – uma clara referência a David Bowie (e suas madeixas cor de laranja ou vermelhas) e ao próprio Elton John que fazia mechas coloridas nas laterais da cabeça. Isso acaba por reforçar o estereótipo para o *glam* de que a sua base de fãs e ouvintes era majoritariamente composta por mulheres jovens, as *teenyboppers* como já apresentado no primeiro capítulo desta Tese.

A referência ao Slade também reverberou na melodia: de acordo com o produtor Gus Dudgeon, aquela faixa “tinha sete pistas de guitarra. Púnhamos uma, duplicávamos, púnhamos outra e fazíamos o mesmo. Paramos na sétima porque não tínhamos mais pistas disponíveis”¹¹². Foram ao menos quatro *riffs* distintos transformados, em estúdio, em apenas um que se repete a capa ponte da faixa e que foi utilizado logo após a primeira repetição dos dois refrãos ao invés do convencional solo de guitarra. É como se a melodia tivesse conseguido captar a atmosfera de pessoas brigando, bebendo e gritando. Na capa oficial do *single* da faixa, “Elton, como um brutamente antissocial, aparecia bebendo uma garrafa de vinho no gargalo. Algumas emissoras de rádio se recusaram a tocar o disco, dizendo que ele incitava a violência”¹¹³. Em razão desse boicote é que “Saturday Night’s Alright For Fighting” foi o único compacto do pianista que não entrou entre o Top 10 das paradas de sucesso dos EUA entre 1972 e 1975 – com um 12º lugar.

A décima quarta faixa do *Goodbye Yellow Brick Road* não foi a única composição de Elton John e Bernie Taupin escrita na primeira metade de 1973 que tratou de dilemas da juventude a partir do masculinismo agressivo que expressa certa transgressão a partir de um contexto suburbano inglês. Além dela, “Screw You (Young Man’s Blues)” trata do mesmo tema e foi gravada para fazer parte do álbum; contudo, seu título ‘agressivo’ foi visto como um risco por John Reid (empresário do pianista) e pela gravadora MCA, especialmente para o público dos EUA. Dessa maneira, o fonograma acabou retirado da prensagem final e foi publicado como o lado B do *single* da faixa-título do disco; e, além disso, na versão estadunidense do compacto, o termo ‘dane-se’ (*screw you*) foi trocado por “Young Man’s Blues” para evitar problemas com a censura do país. No Reino Unido

¹¹² SMEATON, Bob. *Goodbye Yellow Brick Road*. New York, NY, USA: Eagle Rock Entertainment, 2001. 01 disco de vídeo digital (DVD), (90:00) [*Classic Rock Albums*].

¹¹³ DOYLE, Tom. “Nenhum Super-Homem Vai Estragar Meus Planos”. In: *Captain Fantastic: a espetacular trajetória de Elton John nos anos 1970*. São Paulo: Benvirá, 2018, p. 139.

e na Europa continental não houve mudança, o que demonstra o conservadorismo daquele país norte-americano e de sua política de restrição de idade quanto a publicações de arte e cultura em geral. A partir da década de 1990, a faixa passou a ser intitulada com as suas duas frases, a principal (e ‘agressiva’) acompanhada pela alternativa entre parênteses¹¹⁴. Eis, então, a letra:

When I was a boy, I had a lot of fun / I lived by the sea, I was a fisherman's son
Quando eu era um garoto, eu me divertia bastante / Eu vivia perto do mar, eu era filho de um pescador
My mother she was a fisherman's wife / She was scrubbing floors most of her life
Minha mãe ela era a esposa de um pescador / Ela ficava esfregando pisos na maior parte da vida dela

They say screw you / I ain't got nothing to lose
Disseram vá se danar / Eu não tenho nada a perder
I could paper a matchbox / With the money I use
Eu poderia embrulhar uma caixa de fósforo / Com o dinheiro que eu tenho

At the school I attended I got into fights / I was beaten in an alley on a cold winter night
Na escola que frequentei eu participei de brigas / Eu fui espancado num beco em uma noite fria de inverno
The teachers cared less for the blood in our veins
Os professores se importavam menos com o sangue em nossas veias
They got most of their thrills out of using a cane
Eles tinham a maior parte de suas emoções usando uma bengala

They say screw you / Oh you bloody young fools
Disseram vá se danar / Oh seus malditos jovens tolos
I could get more sense / Out of the back end of a mule
Eu poderia encontrar mais sentido / Na ponta da nádega de uma mula

So you see there's men who get paid for being slaves / And men who get paid for being free
Então veja que há homens que são pagos para serem escravos / E homens que são pagos para serem livres
And there's men behind bars who pray for the light / And men in the suburbs who pray for the night
E há homens atrás de grades que rogam pela luz / E homens nos subúrbios que rogam pela noite

And they're all trying to climb to the top of the mine / And all of them say most of the way
E todos eles estão tentando subir no topo da mina / E todos eles dizem na maior parte do caminho
Screw You
Vá se danar

I worked in the mill from seven till nine / Tears in my eyes nearly drove me half-blind
Eu trabalhei no moinho das sete às nove / As lágrimas nos meus olhos quase me fizeram andar meio-cego
Trying to make wages that weren't even there
Tentando ter remunerações que nem mesmo estavam ali
Taking hell from a foreman with the build of a bear
Recebendo o inferno de um capataz que tinha a aparência de um urso

He said screw you / This is all you'll ever do
Ele disse vá se danar / Isso é tudo o que você vai fazer
It's the only existence for someone like you
É a única existência para alguém como você

¹¹⁴ A partir de 1992, os álbuns de Elton John lançados originalmente em LP durante os anos 1970 passaram a receber versões em CD. “Screw You (Young Man’s Blues)”, “Whenever You’re Ready (We’ll Go Steady Again)” e “Jack Rabbit”, a primeira lado B do *single* “Goodbye Yellow Brick Road” e as outras duas lado B para o de “Saturday Night’s Alright For Fighting”, apesar de terem sido gravadas durante as sessões do álbum de outubro de 1973, foram postas como faixas-bônus no *Don’t Shoot Me, I’m Only The Piano Player*.

Escolheu-se aqui traduzir “*screw you*” como ‘dane-se’ em razão da proposta da própria letra, que expressa o sentimento de rejeição por parte do ‘eu-lírico’ no tocante às condições da classe trabalhadora e da juventude vinculada a grupos urbanos periféricos. A frase poderia muito bem ser traduzida como ‘foda-se’ ou ‘lasque-se’, mas acredito que as duas opções não utilizadas não expressariam tão bem a intenção do letrista, já que seus significados são mais ofensivos do ponto de vista sexual e não do desprezo manifesto às questões de condição econômica, de falta de acesso às riquezas e certa ‘cultura violenta’ de grupos suburbanos. Nascido ‘filho de um pescador’ – o que não é o caso de Taupin, filho de camponeses – e de uma prestadora de serviços gerais (que passou a maior parte da vida ‘esfregando pisos’), o protagonista da poética afirma ter sido feliz na infância com a família, mas que foi perdendo essa felicidade à medida que passou a ser inserido em um convívio social mais amplo – com maiores problemas durante a adolescência.

O tema geral de “Screw You (Young Man’s Blues)” é, na verdade, um *crossover* entre “Saturday Night’s Alright For Fighting” e a faixa-título do *Goodbye Yellow Brick Road*, pois direciona sua preferência pela vida não-urbana ao colocar a prole de um casal de pescadores no protagonismo da poética e a sua vida “perto do mar” como o momento mais afortunado de sua breve existência – rejeição do urbano e do industrial assemelhada ao que se ouve no lado A do *single* da qual a faixa foi o verso. Por outro lado, insiste na ‘rebeldia’ juvenil – ao opor uma ‘juventude inconsequente’ (“na escola que frequentei eu participei de brigas / eu fui espancado num beco em uma noite fria de inverno”) *versus* a ‘seriedade senil’ do sistema educacional britânico representado então por professores/as que “tinham a maior parte de suas emoções usando uma bengala”, adotando temática que ficou bem mais popular em 1979 com as três versões de “Another Brick In The Wall”, da banda Pink Floyd. Essa inserção de perspectiva faz da letra uma espécie de continuação daquilo que foi escrito para o primeiro *single* retirado do álbum de outubro de 1973.

Outra relação da temática de “Screw You” se dá com “Social Disease”, analisada no capítulo anterior. A preocupação de Taupin com as questões sócio-econômicas que o impediram de ter uma adolescência mais bem provida do ponto de vista financeiro passa a ser revertida em uma personagem masculina que condensa o que a classe trabalhadora viveu na passagem dos anos 1960 para a década seguinte. O lamento indignado do jovem que trabalhou “no moinho das sete às nove” recupera a atenção à ‘estagflação’ recorrente naquele período e aos problemas das grandes metrópoles, especialmente Londres e Nova York. O protagonista da faixa, portanto, sofre duros golpes (físicos, pois apanha na rua, e morais ao ser humilhado por sua pobreza), os quais precisa suportar para alcançar o que

almeja – uma vida com menores privações em uma sociedade marcada pelo consumo. A relação de “Screw You” com “Social Disease” é tamanha que as duas são as únicas faixas das sessões de gravação do *Goodbye Yellow Brick Road* que contaram com a presença de solos de saxofone, que foram tocados por Leroy Gomez.

Do ponto de vista musical, contudo, o fonograma é uma miscelânea de heranças haja vista que sua *intro*, por exemplo, remeta à famosa versão do grupo The Byrds para “Mr. Tambourine Man” e a “If I Needed Someone” dos Beatles, tocada em uma guitarra de 12 cordas por Davey Johnstone; ele possui, de modo pouco usual, três refrãos distintos que se notabilizam pela utilização de *licks* em staccato que sonoramente se remetem ao que o próprio Elton John criava, sobretudo em “Saturday Night’s Alright For Fighting”. A própria estrutura da faixa é interessante porque ela utiliza elementos de balada durante os versos (nas estrofes) e eleva o tom a um *rock* mais ao estilo The Who apenas durante seus refrãos – justamente os momentos em que o pianista canta “*screw you!*”. Por fim, a maneira como os *backing vocals* são interpretados fazem referência direta ao que David Bowie tinha acabado de publicar, meses antes, com “The Jean Genie” do álbum *Aladdin Sane*¹¹⁵. Em razão de tal emaranhado de influências, “Screw You” parece atender tanto ao elemento *Camp* do *glam/glitter rock* quanto a certa ideia de transgressão da juventude que ajuda a justificar sua presença aqui.

Para finalizar o capítulo, retorna-se ao destaque do feminino – que em “Saturday Night’s Alright For Fighting” se deu através das *teenyboppers*. Vale dizer que ele faz-se constante no *Goodbye Yellow Brick Road*; isto fica mais evidente em “Your Sister Can’t Twist (But She Can Rock ‘n’ Roll)”, que não se trata mais do que um reconhecimento das mudanças da música popular estadunidense de alcance massivo e a consequente alteração de protagonismo masculino para o feminino. São três as alterações identificadas com esta faixa: a primeira se manifesta no enfraquecimento da popularidade dos gêneros que são considerados as “raízes do *rock*”¹¹⁶, a exemplo do *blues* e do *R&B*, que passaram de um

¹¹⁵ Há a “referência do backing vocal a ‘Jean Jennie’ [*sic*] que foi uma reverência musical a David Bowie”. No texto original, “the backing vocal reference to ‘Jean Jennie’ was a musical bow to David Bowie”. Cf. BERNARDIN, Claude & STATON, Tom. “Songs”. In: **Rocket Man**: Elton John from A-Z. London, LDN, UK; Westport, CT, USA: Praeger Publishers, 1996, p. 190.

¹¹⁶ “As raízes do rock ‘n’ roll estão profundamente ligadas às tradições musicais rurais do sul dos Estados Unidos. Desde o surgimento das rádios e de uma indústria fonográfica ao longo da década de 1920, vários gêneros musicais do Sul, como o blues negro e o country branco, finalmente passaram a encontrar repercussão fora de sua região de origem. (...) Durante os anos da Depressão, boogie-woogie, blues, gospel, swing, country e rhythm ‘n’ blues aqueciam os corações e a alma. Esses estilos musicais aos poucos se fundiriam e preparariam o berço do rock ‘n’ roll, dando início à maior revolução cultural do século XX”. O conjunto de estilos musicais mencionado constitui as chamadas “raízes do rock”. Cf. MAZZOLENI, Florent. “Os Anos 1930”. In: **As Raízes do Rock**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2012, p. 11.

status de terem estado efetivamente na ‘crista da onda’ da indústria fonográfica, entre os anos 1940 e 1950, para passarem a perder espaço para o *rock ‘n’ roll* cinquentista dançante com muita rapidez – ainda que a nova música tenha se desenvolvido a partir de uma forte hibridização da música do Sul Profundo dos EUA, seja ela negra ou branca.

A segunda mostra como a tendência dançante do *twist* – bastante popular entre os anos de 1959 e 1963 quando decaiu ante a ascensão dos Beatles e da ‘Invasão Britânica’ no *rock* – foi ofuscada pela proeminência da guitarra e pelo estilo mais ‘pesado’ e menos escapista, o que gradativamente abriu espaço para o *rock* psicodélico, introspectivo e/ou alternativo (e de garagem) da segunda metade da década de 1960. Foi com essa perda de popularidade e a gradativa desvalorização, entre o público roqueiro, da propensão à dança a dois e aos movimentos corpóreos horizontais que emergiu a vinculação contracultural ao gênero musical citado enquanto, nesse ínterim, o *twist* se esvaziava.

A terceira mostra a figura feminina como protagonista das ações poetizadas, o que indica uma alternância de foco no sentido de que não mais se deveriam colocar apenas os sujeitos masculinos no centro do desenvolvimento do próprio *pop/rock* como um gênero musical e na condição de produto desenvolvido pela indústria fonográfica. É como se, a rigor, houvesse um terceiro movimento de modificação da trajetória histórica do universo roqueiro que dá às mulheres – e às adolescentes, no caso – a capacidade de serem elas o principal alvo de artistas e bandas de *rock*, especialmente no tocante às formações de um público. A presença feminina, desta feita, começa a estabelecer algum destaque a cantoras, vocalistas mulheres e/ou a bandas não exclusivamente masculinas. Casos de Janis Joplin, Grace Slick, Suzi Quatro, Carole King e Stevie Nicks apenas para ficar entre aquelas que ficaram mais populares. Trata-se, portanto, do momento da passagem dos anos 1960 para a década seguinte. Os três momentos citados podem ser mais bem vistos na própria letra:

I could really get off being in your shoes
Eu poderia realmente dar uma saída usando seus sapatos
I used to be stone cold on Rhythm and Blues
Eu costumava ser figura carimbada no Rhythm and Blues
A heard of a place at the back of town / Where you really kick the shit when the sun goes down
E ouço falar de um lugar lá da cidade / Onde você realmente pode passar o tempo¹¹⁷ quando o sol se põe

I really got buzzed when your sister said / “Throw away them records ‘cause the blues is dead
Eu realmente fiquei bolado quando sua irmã disse / “Jogue fora os discos deles, pois o blues está morto,
Let me take you honey where the scene’s on fire”
Deixe-me levá-lo querido onde a cena está pegando fogo”

¹¹⁷ A expressão “*kick the shit*” foi traduzida apenas como “passar o tempo”, pois significa “passar um tempo jogando conversa fora”; neste sentido, este é o tipo de tempo livre que geralmente vem acompanhado por bebidas alcoólicas, mesmo que tal ato possa ser feito sem essa condição.

And tonight I learned for certain that the blues expired
E hoje à noite eu aprendi que de certa forma o blues expirou

Oh your sister can't twist but she can rock and roll
Oh sua irmã não pode dançar o twist, mas ela pode o rock and roll

Out bucks the broncos in the rodeo-do
Ela aposta dólares em broncos no rodeio-do

She's only sixteen but it's plain to see / She can pull the wool over little old me
Ela tem apenas dezesseis, mas isso é óbvio de se ver / Ela pode puxar a peruca deste velho aqui¹¹⁸

Your sister can't twist but she can rock and roll
Sua irmã não pode dançar o twist, mas ela pode o rock and roll
Your sister can't twist but she got more soul than me
Sua irmã não pode dançar o twist, mas ela tem muito mais alma que eu

Somebody help me 'cause the bug bit me / Now I'm in heaven with the aching feet
Alguém me ajude, pois estou muito empolgado¹¹⁹ / Agora eu estou no paraíso com os pés doloridos
But I'll be back tonight where the music plays / And your sister rocks all my blues away
E eu estarei de volta hoje à noite onde a música toca / E sua irmã joga¹²⁰ todo o meu blues fora

“Your Sister Can’t Twist (But She Can Rock ‘n’ Roll)”, no tocante à temática, é uma espécie de continuação do que Elton John e Bernie Taupin haviam composto meses antes com “Crocodile Rock”, paródia bem sucedida do *rock ‘n’ roll* cinquentista dançante e dos estilos musicais populares na passagem da década de 1950 para a seguinte, disposta no *Don’t Shoot Me, I’m Only The Piano Player*. Diferente da faixa do *Goodbye Yellow Brick Road*, que não foi lançada como *single*, com o ‘rock do crocodilo’ o pianista obteve seu primeiro compacto número 01 nas paradas de sucesso de qualquer país¹²¹. A diferença de destaque entre ambos os fonogramas significa que tal revisita nostálgica àquela época tinha apelo popular entre 1972 e 1973; contudo, a insistência nessa alternativa não era a melhor opção comercial e, entendendo isso, o cantor resolveu não repetir a tentativa de ter mais de um *hit* do tipo em menos de um ano¹²².

Enquanto “Crocodile Rock” se inspirou na composição “Eagle Rock”, da banda australiana Daddy Cool (tal faixa lançada em 1971), acrescentou elementos do *rock* dos

¹¹⁸ Bernie Taupin utiliza o verso “*she can pull the wool over little old me*” como uma variação da expressão “*to pull the wool over someone’s eyes*”, que significa “puxar a peruca (ou lã) por sobre os olhos de alguém”. Esta expressão informal era muito utilizada pela nobreza da Inglaterra durante os séculos XVI a XVIII, no *Antigo Regime*, quando esta mesma nobreza usava perucas brancas como as ainda utilizadas pelos juízes das cortes britânicas.

¹¹⁹ A frase “*‘cause the bug bit me*” que, em tradução literal, significa “pois o besouro me picou” figura no texto como “pois estou muito empolgado” em razão de seu sentido figurado e coloquial que deriva da frase “*bitten by the bug*”, utilizada para descrever uma pessoa muito interessada ou empolgada com algo.

¹²⁰ Há um claro duplo sentido empregado para o verbo “*rock*” neste verso: tanto significa “jogar fora” o *blues* quanto quer demonstrar que o *rock* teria “conseguido superá-lo” (no caso, ao menos em certos termos como o de popularidade).

¹²¹ “Crocodile Rock” foi um *single* número 01 nos seguintes países: EUA, Canadá, Nova Zelândia, Suíça, Suécia e Malásia.

¹²² É relevante concordar que “Your Sister Can’t Twist (But She Can Rock ‘n’ Roll)” mostrou que depois de ‘Crocodile Rock’ e ‘Hercules’ [faixa do álbum *Honky Château*, de 1972] a onda da nostalgia dos anos 1960 já havia sido explorada ao máximo e tinha esfriado”. Cf. BUCKLEY, David. “E-L-T-O-N”. In: **Elton John**: a biografia. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2011, p. 140.

anos 1950 e reformulou os ‘la-la-las’ presentes em “Speedy Gonzales”, lançada por Pat Boone, “Your Sister Can’t Twist” procurou ser mais fiel ao estilo musical que a dá nome; na verdade, trata-se, de um modo ou de outro, de uma hibridização entre o *twist* e o *surf rock* que conta com *backing vocals* assemelhados ao que se faz no *doo-wop* (já dito aqui que tal elemento foi bastante utilizado por *glam rockers* em geral). O amálgama musical faz tanto sentido que Elton John alterou a palavra ‘*twist*’ na última repetição do refrão por ‘*surf*’, em um ato de inserção desse estilo no panorama histórico do *pop/rock* que a letra proporciona (ao citar *R&B*, *blues*, *twist* e *soul*) e como espécie de homenagem à banda que mais representa aquele tipo de música que tem a citada modalidade esportiva no nome: os Beach Boys. Um fã confesso do vocalista Brian Wilson, o pianista realizou essa pequena interferência na letra para acrescentar a referência a seu ídolo.

Assim, “Your Sister Can’t Twist” pode de fato ser vista como “a herdeira aparente de ‘Crocodile Rock’, remontando ao rock ‘n’ roll apaixonado-divertido do final dos anos 1950, início dos 1960. Porém, o que a distingue da música daquele período, e mesmo de ‘Crocodile Rock’, é o seu ritmo apressado”¹²³. A utilização do órgão Farfisa, tal como se fez no ‘*rock do crocodilo*’ denuncia a tentativa do cantor de repetir o êxito comercial de meses antes, o que acabou não ocorrendo; de resto, a *intro* condensa uma guitarra que se inspira no que era feito por Chuck Berry, apesar de mais ‘suavizada’ em razão do órgão lá utilizado. A constante repetição do título durante o canto faz com que o clima de faixa produzida na passagem da década de cinquenta para a de sessenta do século XX se firme com alguma eficácia.

Por fim, o que estabelece a presença do décimo terceiro fonograma do *Goodbye Yellow Brick Road* neste capítulo é a maneira como a letra faz questão de priorizar o que há de mais característico na passagem dos anos 1960 para a década de 1970 no tocante ao público de *pop/rock*: o destaque a uma personagem feminina como motivo criativo e uma razão de ser para a poética de um fonograma de um astro famoso. Batendo de frente com a tendência então predominante de protagonistas masculinos como os principais vetores para a sustentação de massa do universo roqueiro, a faixa põe o masculino como ‘preso’ à tradição e fechado para os ‘sons do momento’, enquanto a mulher tomaria a dianteira do entendimento de como o *rock ‘n’ roll* era o gênero musical que estava fazendo a ‘cena pegar fogo’. A letra combate, portanto, o predomínio dos homens na audiência da coisa:

¹²³ No texto original, “this song is the heir apparent to ‘Crocodile Rock’, harkening back to late 1950s, early 1960s, fun-loving rock ‘n’ roll. But distinguishing it from the music of that period, and even from ‘Crocodile Rock’, is its rushed tempo”. Cf. ROSENTHAL, Elizabeth J. “Teenage Idol (1973-1975)”. In: **His Song**: the musical journey of Elton John. New York, NY, USA: Billboard Books, 2004, p. 65.

a masculinidade do mundo do rock se reflete em suas letras, com suas afirmações de supremacia masculina, narcisismo e autopiedade; mas, para músicos, o mais significativo é a exclusão das mulheres do coração de suas vidas: uma exclusão de suas amizades e do trabalho em conjunto como artistas camaradas no estúdio, na estrada, em atuação. O trabalho das mulheres no rock ainda é servir à criatividade de seus homens¹²⁴.

A opção de Bernie Taupin transgride simbolicamente da longa predominância de letras em que os homens são os destaques – isto era tão verdade que faixas de Elton John entre 1972 e 1973 que fizeram referência ao masculino (“Rocket Man” ou “Daniel”, por exemplo) se tornaram *hits* internacionais enquanto outras do mesmo período, tais como “Susie (Dramas)” ou “Amy”, que tinha mulheres protagonistas desde o título, não tiveram nem de perto a mesma atenção midiática, incluindo aí o fato de não terem sido lançadas como *single* tal como foram as suas contrapartes com o protagonismo de homens. Isso é realidade também na obra de David Bowie, que fez sucesso com personas e alter-egos da estirpe do Major Tom, de Ziggy Stardust ou Halloween Jack, todos masculinos, ainda que confrontassem o masculinismo tradicional, ridicularizando-o; suas personagens femininas – como Lady Stardust (ainda que mulher, inspirada em Marc Bolan), Hermione (“Letter To Hermione”), Janine ou as sufragistas de “Suffragette City” – não obtiveram o mesmo apelo popular que as composições dedicadas ao gênero masculino.

Deste modo, a jovem de ‘apenas dezesseis’ anos é uma porta relevante que expõe, por um lado, o masculinismo do *pop/rock* em geral e a dificuldade que as mulheres tinham para se sentirem aceitas como protagonistas nesse universo e, por outro lado, aponta como a década de 1970, mesmo que a passos lentos, conseguiu ampliar o horizonte e quebrar com modelos para essa dominação dos homens. No próximo capítulo, além da temática mais prioritária – a criação de personas e personagens para performance midiática –, ver-se-á como o destaque dado ao feminino não se limitou, no *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars* e no *Goodbye Yellow Brick Road*, a “Your Sister Can’t Twist (But She Can Rock ‘n’ Roll)”. Há pelo menos mais seis faixas, entre os dois álbuns, que põem uma mulher à frente do motivo criativo da respectiva poética.

¹²⁴ No texto original, “the maleness of the world of rock is reflected in its lyrics, with their assertions of male supremacy, narcissism, and self-pity; but, for musicians, what is most significant is women’s exclusion from the heart of their lives: exclusion from their friendships and work together as comrade craftsmen in the studio, on the road, in performance. Women’s job in rock is still to service their creative men”. Cf. FRITH, Simon. “The Musician’s Community”. In: **Sound Effects: youth, leisure and the politics of rock ‘n’ roll**. New York, NY, USA: Pantheon Books, 1981, p. 85.

CAPÍTULO V:

Personas e Performances: sobre a criação de personagens (de si) no Glam/Glitter Rock como fundamento para a segunda metamorfose da fama

“Por sua forma livre e anárquica, a *performance* abriga um sem número de artistas oriundos das mais diversas linguagens, tornando-se uma espécie de ‘legião estrangeira das artes’, do mesmo modo que incorpora no seu repertório manifestações artísticas das mais díspares possíveis. Essa ‘babel’ das artes não se origina de uma migração de artistas que não encontram espaço nas suas linguagens, mas, pelo contrário, se origina da busca intensa, de uma arte integrada, uma arte total, que escape das delimitações disciplinares”.

*Renato Cohen*¹

Em 24 de dezembro de 1973 foi publicado um artigo na *Newsweek Magazine* – um periódico de teor semelhante ao da *Time Newsmagazine* – assinado por Maureen Orth em que há um indício de que a hipótese defendida na Tese tem validade; para ela, *rockstars* “fazem tanto dinheiro que são a nova aristocracia do mundo do entretenimento”². Essas constatações da escritora, contudo, serviram como pano de fundo para o argumento de que a qualidade musical de meados da década de 1970 estaria em uma crescente decadência, pois, para este modo de ver, o mercado fonográfico estaria pautado pelos interesses das gravadoras que buscavam a obtenção de lucro com produtos que pudessem ser facilmente descartáveis ao invés de investirem na formação de músicos ou de bandas que fossem ‘capazes’ de produzir uma ‘inovação artística’. Isto a levou a atribuir a Alice Cooper, New York Dolls, Elton John e Iggy Pop como parte de um suposto ‘*decadent-rock*’.

¹ COHEN, Renato. “Da Linguagem: *performance-collage* como estrutura”. In: **Performance como Linguagem**: criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 50.

² No original, “make so much money they’re the new aristocracy of the entertainment world”. Cf. ORTH, Maureen. “Pop: messiah coming?”. **Newsweek Magazine**: the arts in America. Edição de 24 de dezembro de 1973, s/p.

A semelhança dos termos em inglês e português é autoexplicativa: o grupo por ela mencionado seria ‘culpado’ por sobrepor o espetáculo à música e por trazer à arte popular contemporânea um desvio de sua suposta função de fazer a juventude questionar padrões sociais, comportamentais e a própria relação de jovens com a política e os governos. Esta leitura clássica, que envereda pela via da ‘regressão auditiva’³ e pelo apelo à ‘nostalgia’ para com a década de 1960, costuma negligenciar as contribuições da própria época em que a autora escreveu o texto em prol da percepção costumeira de que o que foi produzido no passado é sempre ‘melhor’ do que aquilo que é feito pelo tempo presente.

Assim, Orth atribui à noção de ‘decadência’ uma estirpe de ‘testemunho’ para a música popular de língua inglesa da década de 1970, algo que teria atravessado todos os principais estilos de *pop/rock* até então existentes, de bandas de *hard* e *soft rock* passando por artistas-solo, brancos/as ou negros/as. Na perspectiva da autora, seria perfeitamente possível apontar quais são os maiores representantes da música nas décadas de 1950 ou 1960 – Elvis Presley e Beatles, respectivamente –, o que não poderia ser dito acerca dos anos setenta. A premissa chega a ser plausível (a fragmentação foi muito maior, de fato, a partir daí), mas não pela ‘falta de qualidade’, como acreditou Orth, e sim em razão do crescimento exponencial da indústria. De todo modo, insistiu-se que ao invés de se ouvir a música lançada no entorno do ano de 1973 seria melhor ler uma cópia do livro *Laranja Mecânica*⁴ ou assistir à adaptação deste para o cinema.

Ainda que os argumentos de Orth, como ela mesma ressaltou, pudessem ter a sua validade atestada em ‘qualquer’ gênero e estilo musicais emergentes naquela década, seu real ‘alvo’ visou artistas vinculados/as ao *glam/glitter rock*: por exemplo, sobre o cantor e a banda homônimos Alice Cooper, mais especificamente em relação ao vocalista, ela o chama de “a rainha do rock e do batom que corta fora cabeças de bonecos de borracha”; já sobre o grupo New York Dolls foi dito que os seus integrantes, “ultra-decadentes”, não passariam de “drags bissexuais ultrajantes”; Iggy Pop, por sua vez, foi estereotipado como alguém que apenas adquiriu notoriedade por “flagelar a si mesmo” sem controle; por fim, Elton John foi o menos criticado entre os citados, já que foi definido como um dos

³ Para Theodor Adorno significa “o atrofiamento da capacidade de síntese musical, da percepção da música como trama de sentido estético, coincide com o retrocesso em direção à mencionada passividade” social do ouvido. Cf. ADORNO, Theodor. “Função”. In: **Introdução à Sociologia da Música**: doze preleções teóricas. Tradução: Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Editora UNESP, 2011, p. 131.

⁴ Apoiando-se em metáfora feita pelo promotor e publicitário Richard Nader, que dizia que cada década produzia sua música de maior qualidade sempre no seu ano quarto (Elvis Presley em 1954, Beatles em 1964 e *Laranja Mecânica* em 1974), Orth diz que há mais de verdade do que de poesia nesta afirmação, já que tudo o que se via naqueles dias, de acordo com ela, era um ‘espetáculo confuso’. Cf. ORTH, Maureen. “Pop: messiah coming?”. **Newsweek Magazine**: the arts in America. Edição de 24 de dezembro de 1973, s/p.

“superstars mais famosos da atualidade” por cantar “sobre contos de fadas espaciais” ao usar rubis, safiras e diamantes da Cartier, o que lhe rendeu o apelido de “Liberace do *soft rock*”⁵. Nenhuma dessas premissas é, em tese, enganosa *per si*, pois há fundo de verdade nas alegações; contudo, a maneira como as características estéticas foram apontadas não estão de acordo com a proposta dos artistas citados.

Percebendo o problema que há em afirmações como aquela, o presente capítulo visa mostrar algumas bases conceituais que inspiraram o *glam/glitter rock* a emergir como tal, tomando como premissa a ‘inautenticidade autêntica’ que caracteriza algumas de suas principais manifestações artísticas: as criações de personas, alter-egos e personagens que fazem o citado estilo musical ter tomado a dianteira no que diz respeito ao substrato das razões que fizeram, durante a segunda metamorfose da fama, o estrelato passar a ser uma arte da criação de personagens espetacularizadas de si mesmo, da preponderância do ‘eu’ e constância da imagem celebrizada pelos instrumentos de mídia e comunicação para as sociedades policulturais. Compreende-se, então, como o conceito de *performance* para os anos 1970 foi essencial no sentido de sistematizar a noção de fama a partir de então.

Para tanto, o capítulo apresenta como se deu a criação de personas e personagens para os álbuns escolhidos para a Tese; são analisadas dezesseis faixas, dez delas voltadas aos temas gerais da obra e seis voltadas ao feminino – ao total, são sete de David Bowie e nove de Elton John. Elas processam as marcas mais elementares nas obras respectivas, já que Bowie investiu nas criações de alter-egos performáticos e o pianista de personagens alegóricas; em ambos os casos, primou-se pela capacidade que cada criação tem de gerar pensamento crítico no ouvinte no que diz respeito ao estrelato industrializado dos anos 1970. É reservada atenção ao feminino para se perceber como as duas obras em destaque apreenderam questões sociais e culturais vividas pelas mulheres a partir do final dos anos 1960 para a década seguinte.

Como o fator central do capítulo é a maneira como o *glam/glitter rock* conseguiu ter participação efetiva na difusão do estrelato na segunda metamorfose da fama durante o século XX, tomando David Bowie e Elton John como foco prático, faz-se necessário a recapitulação do que o estilo musical se prestou a ser; assim, relembrando as influências *Camp e mod* para a sua constituição conceitual, além da associação direta com o chamado

⁵ Nos originais: sobre Alice Cooper, “the queen of rock ‘n’ rouge, chops off the heads of rubber baby dolls”; sobre a banda New York Dolls, “ultra-decadent New York Dolls, in outrageous bisexual drag”; sobre Iggy Pop, “Iggy Pop flagellates himself”; sobre Elton John, “one of today’s most successful superstars, is known as the Liberace of soft rock”. Cf. ORTH, Maureen. “Pop: messiah coming?”. **Newsweek Magazine**: the arts in America. Edição de 24 de dezembro de 1973, s/p.

‘novo andrógino’ então emergente – algo que se viu com detalhes no último capítulo –, é necessário que se entenda que,

também chamado de *glitter rock*, o *glam rock* foi um estilo/**gênero** musical relacionado com uma subcultura do início dos anos 1970, especialmente no Reino Unido. Foi uma reação contra a seriedade do **rock progressivo** e da **contracultura** do final dos anos de 1960, e também uma extensão desses movimentos. Caracterizou-se por um forte apelo visual tanto dos artistas como de seus concertos, incluindo os cabelos vivamente coloridos, os trajes escandalosos, a maquiagem pesada (...). No *glam rock*, a música estava atrelada ao desempenho cênico, enquanto a imagem do ídolo tornou-se parte da apresentação criativas dos músicos⁶.

A acertada definição proposta por Roy Shuker é importante para o que se pensou para este capítulo: ao passo que considera o *glam/glitter rock* como uma ‘reação’ à justa característica politizada da contracultura – no sentido de que não seria necessário à arte ser politicamente engajada a todo tempo (algo herdado do *Camp*) –, lembra o quanto tal estilo musical foi, em semelhante medida, uma extensão do movimento contracultural no que se refere a questionamentos sociais e comportamentais e com uma maior ênfase para as problematizações sobre os parâmetros estabelecidos aos comportamentos de gênero⁷. O chamado não binarismo e o ato de questionar as definições para masculino e feminino foram compartilhados em grande medida por *glam rockers*. A soma desses fatores com a revalorização do espetáculo como arte no *pop/rock*, algo que se espalhou durante os anos 1970, fez com que o fator da criação de personas ressaltasse o desempenho cênico, além de reforçar o impulso da figura de *rockstar*, um ‘ídolo’ de presença midiática constante.

Essas características se fortaleceram com o advento da década de 1970 em razão da dificuldade que a contracultura teve de reverter a vinculação da fabricação de ídolos com as sociedades policulturais no mundo fonográfico industrializado. Tal barreira fez com que o *glam/glitter rock* visasse reunir “a autenticidade com o artifício, a habilidade

⁶ SHUKER, Roy. “Glam Rock; Glitter Rock”. In: **Vocabulário de Música Pop**. São Paulo: Hedra, 1999, p. 145 (grifos do autor).

⁷ De acordo com Joan Wallach Scott, a “definição de gênero tem duas partes e diversos subconjuntos, que estão interrelacionados, mas devem ser analiticamente diferenciados. O núcleo da definição repousa numa conexão integral entre duas proposições: (1) o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e (2) o gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder. As mudanças na organização das relações sociais correspondem sempre a mudanças nas representações do poder, mas a mudança não é unidimensional”. É mais que necessário para a autora – e com razão – que sejam problematizadas as imagens de masculino e feminino que são reproduzidas pelas “doutrinas religiosas, educativas, científicas, políticas ou jurídicas e tomam a forma típica de uma oposição binária fixa, que afirma de uma maneira categórica e inequívoca o significado do homem e da mulher, do masculino e do feminino”. Cf. SCOTT, Joan Wallach. “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”. **Educação e Realidade**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, volume 20, número 02, julho-dezembro de 1995, p. 86.

meticulosa com a diversão despreocupada, e o vestir-se com o fantasiar-se. Teatralidade, cultura *camp* e a experimentação foram impulsionadas até o limite e conquistaram uma audiência massiva”⁸. O acúmulo de elementos visuais funcionou como ato chamativo no tocante à obtenção de destaque midiático: se isso pode, aparentemente, parecer um mero entretenimento vazio, no caso do *glam/glitter* configurou-se como uma peça-chave para “o fato de que ele se inspirou, e se espelhou, pela literatura, pela moda, pelo design e pela arte”⁹. O elemento midiático não foi capaz de eliminar a verve artística e a originalidade da coisa.

O *glam/glitter rock* também funcionou como prerrogativa para uma ‘idolatria do diferente’ no *pop/rock*: ao invés do masculino, como se costumava fazer, agora o público LGBTQIA+ ganhava um espaço no universo fonográfico pouco obtido até então. Ainda que tenha dado vazão a personagens femininas, questionado os lugares de gênero e feito a promoção de diversos debates que questionam o conservadorismo, tal estilo não teve a recepção da imprensa especializada nesse sentido. Tudo o que se enfatizava era a ironia com a sexualidade não heteronormativa. Foi com alguma estranheza que se falou em *pop/rock* em tons glamourizados na primeira metade da década de 1970; por exemplo, para a edição de 28 de julho de 1973 da revista *Billboard*, o grupo Fludd foi elogiado por possuir ‘virtuose instrumental’ mesmo que tenha aderido ao ‘*bi-rock*’ (abreviatura para o suposto ‘*rock* bissexual’, termo que tentava deslegitimar o *glam/glitter*). Assim, a banda foi vista uma “exceção” entre aquelas que “combinavam elementos” de David Bowie com Alice Cooper¹⁰.

Outro desmerecimento, como já citado ao longo da Tese, deu-se na comparação ao *punk rock*. Artistas *glam/glitter* eram percebidos/as como o extremo antagônico dos grupos *punks*; é como se a ascensão de *glam rockers* tivesse sido uma ‘etapa necessária’, um passo menor dado por musicistas e bandas *proto punks* que serviram de influência e base para o surgimento da ‘revolução musical’ britânica de meados dos anos 1970. Sua primazia pela simplicidade estética e pelo uso de *riffs* e acordes mais diretos e em menor número (na maioria das vezes, não mais que três) foi compreendida como antagônica às

⁸ No original, “glam replaced authenticity with artifice, careful craftsmanship with carefree playfulness, and dressing down with dressing up. Theatricality, camp and experimentation were pushed to their limits and won over a mass audience”. Cf. TURNER, Alwyn W. “Introduction”. In: **Glam Rock: dandies in the underworld**. South Kensington, LDN, UK: V&A Publishing, 2015, p. 11.

⁹ “No original, “the fact that it drew on, and spilled out into, literature, fashion, design and art”. Cf. Idem.

¹⁰ “A diferença entre o Fludd e outras bandas de Bi-Rock que aderem ao glitter e ao glamour é que o Fludd realmente consegue tocar”. No texto original, “the difference between Fludd and other Bi-Rock bands into glitter and glamor [*sic*] is that Fludd really can play”. Cf. YORKE, Richie. “Fludd”. **Billboard Magazine: the international music-record-news-weekly**. Edição de 28 de julho de 1973, p. 16.

firulas e aos exageros indumentários e melódicos do estilo musical que tem no *Camp* sua base estética. Valorizou-se o *punk*, com razão, por sua tendência à provocação de quase tudo que estivesse circulando pelo *mainstream* cultural e fonográfico, enquanto retirou-se de *glam rockers* qualquer qualidade artística com exceção daqueles/as que foram uma ‘raiz’ para a “música, a visão de mundo, a atitude e estilo (roupas e comportamentos) dos punks – os elementos da quarta grande explosão do pop/rock”¹¹. Isto corrobora o motivo “anti-ídolos” que moveu o *punk* enquanto uma filosofia de vida para além da música.

É interessante pensar, contudo, como o *glam/glitter* e sua adesão à celebritização da segunda metamorfose da fama no século XX serviram de inspirações ao *punk* que, a rigor, renegava as instituições estabelecidas da indústria fonográfica; mas tal adesão não foi irrestrita e teve mais a ver, como já dito, com o *glam proto punk*, ou seja, artistas que utilizaram das mesmas características estéticas e indumentárias andróginas desvinculadas das determinações de gênero e que também são percebidos como fundamentais para que artistas como Ramones, The Clash, Pere Ubu e Sex Pistols tenham emergido na segunda metade da década de 1970¹².

Em um ambiente como o do *pop/rock* de alcance massivo, em que o predomínio masculino heterossexual era pouco questionado até então, a reação que se oferece parece não ter como ser outra além da estranheza: ao evidenciar o prazer corpóreo livre ao invés de um masculinismo ‘viril’ e agressivo (visto, sobretudo, no *hard rock* ou no *cock rock*), a leveza da diversão e do sorriso em harmonia com o caráter de crítica social (diferente

¹¹ A outra “raiz”, a estadunidense, seria composta pelos “grupos à margem do pop/rock americano dos anos 60”. Iggy Pop e os Stooges, de várias cidades de Michigan; MC5, de Detroit; Velvet Underground e New York Dolls, da cidade de Nova York. Estes seriam os representantes, basicamente dos estados de Michigan e Nova York, que compunham essa “raiz americana” do *punk*. Cf. FRIEDLANDER, Paul. “Punk Rock: pauleira e política de choque”. In: **Rock And Roll: uma História Social**. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 352.

¹² Pelo menos quatro artistas podem ser compreendidos como parte do *glam proto punk*, ou seja, parte do *glam/glitter* e, ao mesmo tempo, antecedentes do *punk*: Iggy Pop & The Stooges, o cantor Lou Reed (em carreira solo e como ex-vocalista do The Velvet Underground), a banda New York Dolls e o cantor David Bowie. O quarteto aqui listado serve para cumprir quatro fundamentos *punks*: temáticos (certa androginia corpórea, contestação, provocação e a ‘atitude’ de confrontação); musicais (certa ‘orientação harmônica minimalista’, interpretações vocais roucas e ‘rasgadas’, além da pouca variação de notas e acordes); sexuais (certo hedonismo e impulsos à sexualidade livre); por fim, visuais (vestimentas extravagantes e penteados coloridos). Um mapeamento mais específico das contribuições de cada um: a) a *atitude combativa* de Iggy Pop manifesta nos palcos e como extensão do fato de o vocalista dos Stooges ter vivido tão drogado que acabava por cambalear, jogar-se ao público e, vez por outra vomitar durante as performances – esses atos peculiares contracenados foram vistos como atitudes ‘*rock ‘n’ roll*’ (no sentido de que foram sinônimos e manifestações da adrenalina do momento); b) com Lou Reed houve o pioneirismo vocal monótono e dos seus estilos de composição que “enfátizavam a dispersão e a intensidade em vez da harmonia e do talento musical”; c) a *falta de pretensão melódica* do New York Dolls acrescida do “visual de travestis, maquiagem glamourosa, e uma performance à Jagger”; d) a dualidade entre ficção e realidade exposta por David Bowie em suas personas musicais, que, por sua vez, nada mais eram que demonstrações expressivas e simbólicas da realidade do estrelato no *pop/rock*, além das leituras subjetivas e críticas do cantor-compositor sobre o mundo fonográfico. Cf. *Ibidem*, p. 353.

do *folk rock*, por exemplo, que optou pela seriedade quase irrestrita), a performance ante a virtuosidade (tal segundo elemento muito mais presente no *rock* progressivo), o *glam/glitter* acabou sendo não muito bem visto pelo universo masculinizado do *pop/rock* ante as suas próprias escolhas.

Mesmo que tratasse os vícios humanos enquanto fundamentos básicos para seus comportamentos de palco, literal¹³ ou figurativamente¹⁴, e que tivesse na sonoridade do *rock* ‘menos elaborado’ e mais dançante que o progressivo uma espécie de “movimento libertador do corpo”¹⁵, o *glam* foi constantemente rotulado por sua aparente ausência de “integridade, sinceridade e autenticidade”¹⁶. O *estranhamento* perpetuou-se na memória coletiva de certa ‘cultura clássica roqueira’ já mencionada como característica do estilo, o que foi reproduzido¹⁷ de modo insistente ao longo dos anos.

Diferente do que se costuma propagar, contudo, e como se tem insistido na Tese, o *glam/glitter rock* é uma experiência fruto da empreitada de indivíduos numa busca por alternativas para se destacar no disputado circuito de *rock* britânico da segunda metade da década de 1960, no auge da psicodelia e dos *Swinging Sixties*. Alguns de seus elementos

¹³ Isto fica bastante claro com as apresentações de Alice Cooper, por exemplo. No Sagnisaw Festival, de 26 de novembro de 1969, sua contribuição ao festival foi permeada pela controvérsia do assassinato de um coelho: “quando o coelho apareceu no palco e a banda começou a agredir seu corpo, os motoqueiros [os membros do motoclube Hells Angels] subiram no palco para ajudá-los, batendo, chutando e gritando por sangue, enquanto os músicos se juntaram em volta para cantar ‘matem, matem’ ao ritmo da bateria de [Neal] Smith. Quando o coelho foi finalmente morto, Alice ria depois, os motoqueiros estavam tão exaustos que perderam completamente a sede por mais sangue”. Não que essa fosse a regra dos shows da banda, mas é uma demonstração desse apelo à ‘performance violenta’ do grupo. Cf. THOMPSON, Dave. “Eles Matam Galinhas (Não Matam?)”. In: **Alice Cooper**: bem-vindo ao meu pesadelo. São Paulo: Madras, 2013A, p. 94.

¹⁴ Um exemplo de performance figurativa, no aspecto citado, é a paródia do crânio de *Hamlet*, de William Shakespeare, feita por David Bowie nas apresentações da faixa “Cracked Actor” na turnê *Diamond Dogs* (1974) e *Serious Moonlight* (1983): o cantor segurava a réplica de um crânio enquanto a cantava; a faixa era encerrada com um longo beijo de Bowie na réplica em suas mãos, sinalizando desejo sexual pelo objeto. Enquanto naquela tragédia shakespeariana Hamlet divagava sobre a morte, Bowie tentava “expor a ficção dessa transparência, e elevar o teatro do rock a uma parte integral da experiência” ao vivo. Cf. PAYTRESS, Mark. “Apagar e Recomeçar”. In: **Estilo Bowie**. São Paulo: Madras, 2011, p. 148.

¹⁵ CHACON, Paulo. “O Conceito de Rock”. In: **O Que é Rock**. São Paulo: Brasiliense S.A., 1982, p. 14.

¹⁶ “O rock é muitas vezes considerado detentor de maior peso do que o pop, com conotações de maior integridade, sinceridade e **autenticidade**”. Essa afirmação sugere uma interpretação valorativa masculina (ou machista), pois os ‘rockers’ eram/são, em sua maioria, homens enquanto o mercado ‘pop’ era/é mais voltado ao público feminino, ao menos nessa interpretação de senso-comum. Cf. SHUKER, Roy. “Rock ‘n’ Roll; Teddy Boys; Rockers; Rock; Classic Rock”. In: **Vocabulário de Música Pop**. São Paulo: Hedra, 1999, p. 249 (grifos do autor).

¹⁷ Michel Pollak, em famoso texto sobre a tríade memória, esquecimento e silêncio, ajuda a pensar sobre o trato com aquelas questões: o autor francês, ao problematizar as funções sociais da memória, entre fatos, acontecimentos, eventos e vivências passadas, pensa no funcionamento do efeito simbólico que pode afetar determinados grupos sociais quando da invocação de uma memória coletiva e quando da tentativa de tornar funcional qualquer sentimento de pertença a uma coletividade. Questiona-se, portanto, a consistência das fronteiras sociais estabelecidas entre coletividades de níveis distintos: o efeito citado funcionaria em todos os âmbitos ou apenas numa escala de memória coletiva mais ampla, tal como uma memória nacional? Isso depende do que está em jogo. É crível que existam manipulações de memória diversas que visem efetuar um ‘trabalho de enquadramento da memória’. Cf. POLLAK, Michel. “Memória, Esquecimento, Silêncio”. **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro: volume 02, número 03, 1989, pp. 03-15.

foram extraídos da ênfase psicodélica no uso excessivo de cores fortes, de alguma herança (in)direta da sexualidade livre e liberta associada ao público presente no primeiro festival de Woodstock, em 1969, algo que afetou diretamente o mundo ocidental durante os anos iniciais da década de 1970. Essa somatória e suas ressignificações proporcionaram que o *glam/glitter* pudesse emergir na condição de estilo musical, propondo sua inovação mais imediata: a criação difusa de personas, alter-egos e personagens (de si) como fundamento das obras dos/as artistas envolvidos/as. Algo que afetou a própria difusão da imagem de *rockstar* na segunda metamorfose da fama – o si mesmo ganha mais atenção em relação a questões coletivas, ainda que estas não tenham sido deixadas de lado.

Com isso em mente é que se pode passar às análises dos produtos fonográficos e pensar como os álbuns *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars* e *Goodbye Yellow Brick Road* criaram personagens e/ou personas que foram difusoras de criticidade ao espetáculo ao passo que reforçavam a imagem de *rockstar* espetacular. Que se veja como David Bowie criou *alter-egos performáticos* enquanto Elton John e o seu letrista Bernie Taupin optaram por *personagens alegóricas* que ajudaram a sedimentar a base da existência do *glam/glitter rock* e da transformação de perspectiva para a segunda metamorfose da fama no século XX. O capítulo não é dividido em tópicos, mas há dois momentos que o constituem, basicamente, já que enquanto alguns fonogramas dão conta mais diretamente das propostas gerais dos álbuns, outros são mais específicos à questão feminina no sentido de que há um protagonismo mencionado desde capítulos anteriores para as mulheres em razão do próprio contexto da época: elas não apenas compunham a maior parte de fãs de *glam/glitter rock* como ocupavam espaço nos interesses artísticos.

Para dar início às análises faz-se preciso deixar claro o seguinte: David Bowie é o principal vetor do elemento fundamental para a existência do *glam/glitter rock* e para a própria transmutação, no universo do *pop/rock*, do que se defende nesta Tese acerca dos caminhos trilhados pelo sistema do estrelato na fabricação de indivíduos célebres. O fator se corrobora no expor de si mesmo à exaustão, no espetacularizar do ‘eu’ acima do que quer que se entenda por grupo ou coletivo, na criação de um personagem que permite que o sujeito famoso fale dele mesmo na terceira pessoa e que esta chegue a se confundir com quem de fato é real e existe no plano da vida prática. Por sua vez, Elton John e o letrista Bernie Taupin, por mais que tenham utilizado da mesmíssima estratégia de Bowie, foram mais bem sucedidos com o recurso à celebração de personagens reais ou fictícios com alguma alegorização da premissa hollywoodiana do sucesso. A dupla transportou para o imaginário da segunda metamorfose da fama os âmagos mais ostensivos da primeira.

Deste modo, as motivações artísticas de David Bowie formaram os fundamentos para que o uso do termo *glam* passasse a ser associado a um punhado de artistas como o bojo do estilo musical que aqui se estuda. Mesmo que o pontapé midiático inicial para a gênese do *glam/glitter* tenha obtido materialidade na apresentação televisiva da banda T. Rex em março de 1971 – como foi visto no segundo capítulo –, a associação mais direta do termo a um conjunto de *performers* tem a ver com a invenção da persona artística de Ziggy Stardust e a recepção ao álbum semi-homônimo a ela. De qualquer modo, no mês de novembro de 1972, o próprio Bowie chegou a esnoabar da relação com aquela palavra quando perguntado pela jornalista Mary Campbell se ele fazia parte de algum ‘*drag rock*’ (ou algo relacionado ao que a imprensa pensava como ‘*rock drag queen*’); tal pergunta, por si só, já indica a necessidade daquele momento em nomear algo no sentido de definir aquele fenômeno musical. Já a resposta do cantor foi direcionada ao fato de ele mesmo não saber o que essa designação poderia significar – em resumo, um revide irônico por parte do artista com a tentativa de definição do que ainda não possuía aceção concreta.

Com tal tentativa pouco convidativa expressa pela pergunta de Campbell, Bowie explicou que, apesar de se destacar muito pelas manifestações das vestimentas, tal ‘modo novo’ de fazer *rock* era oriundo de algumas influências artísticas do cantor-compositor, desde a atmosfera social que circundava os homens ingleses com o ‘bem-vestir’ dos *mods*, como já frisado por esta Tese, e uma paixão pessoal de Bowie pela *arte nouveau*¹⁸, algo que está em concordância com certo despojamento visual e com a crítica aos padrões feita pelo *glam/glitter rock* e que são concomitantes entre si.

Sobre esses dois fatores, o cantor continuou: “sem ofensa alguma a Alice Cooper, é provavelmente o que começou o que chamam de glam rock da Inglaterra. Na época era apenas David Bowie rock”¹⁹. A citação direta a Cooper é porque a imagem espalhafatosa e a maquiagem pesada já eram utilizadas pelo vocalista de Detroit ao menos desde 1970,

¹⁸ A saber, “o *Art Nouveau*, que floresceu entre 1890 e a Primeira Guerra Mundial, foi um estilo decorativo internacional que se opôs à esterilidade da Era Industrial. Baseava-se em formas torcidas, floridas, que se contrapunham à aparência pouco estética dos produtos fabricados por máquinas. (...), o *Art Nouveau* era facilmente reconhecível por suas linhas sinuosas e curvas do tipo trepadeira. Foi usado com o máximo de eficiência na arquitetura de Antonio Gaudí (...) e do belga Victor Horta, além de aparecer em *design* de interior por todo o período, em geral. A forma do nenúfar aquático, marca registrada do *Art Nouveau*, exerceu uma influência generalizada nas artes aplicadas, tais como o ferro forjado trabalhado, joalheria, vidro e a topografia”. Cf. BOSWELL, John & STRICKLAND, Carol. “Art Nouveau”. In: **Arte Comentada**: da pré-história ao pós-moderno. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002, p. 91.

¹⁹ No original, “without offense to Alice Cooper, it’s probably what started what they call England glam rock. At the time it was just David Bowie rock”. Apesar da aparente aceitação do termo por parte do cantor, caso se preste atenção, sua anuência deu-se quando o estilo passou a servir como ‘categorização’ da música do próprio e a manifestar o reconhecimento de que ele é um de seus ‘líderes’. Cf. CAMPBELL, Mary. “David Bowie is Newest Rock Star Imported from England”. **Nashua Telegraph**. Edição de novembro de 1972, p. 14.

um ano antes daquela apresentação do T. Rex em 1971 e dois do álbum de Bowie no ano seguinte. Ele disse mais: “eu acho que glam rock é uma maneira amável de me categorizar e é ainda mais legal ser um dos líderes disso”²⁰. O personalismo da afirmativa de Bowie incorpora a condição de autopromoção que definia o estrelato no *pop/rock* da década de 1970²¹.

Por sua vez, outros artistas tinham dificuldade de se reconhecer como tal: o grupo Alice Cooper e o seu vocalista homônimo não pensavam a si mesmos como uma “banda *glam*”, ao menos até 1972, ainda que desde o álbum *Pretties For You*, de 1969, o grupo já tivesse aderido a imagens andróginas e vestimentas que quebrassem com as barreiras de gênero – isso pode ser visto claramente na contracapa daquele produto fonográfico. A grande questão é que o coletivo Cooper não foi capaz de gerar atenção e *hype* em torno deste fator até 1971 quando o T. Rex conseguiu fazê-lo. Há também o fator geográfico, já que “eles fizeram isso em um país [neste caso, os EUA] que não se importava com *glam*, sem nenhuma noção do choque sexual que marcou os britânicos no começo dos anos 1970. A América gostava da violência atrelada à aparência dos Cooper”²², mas pouco ou quase nada se importava com a ‘feminilização’ do masculino em seus integrantes ou com algum tipo de questionamento de parâmetros sociais que emanasse dali. E isso continuou até o ano de 1971 pelo menos.

Dentre os fatores expostos, encontra-se na produção de um ‘artifício descartável’, através da possibilidade da aquisição de fama, um norte para o *glam/glitter rock*; com as personas que simbolizam os outros de si mesmos dos/as *rockstars* envolvidos/as (*Ziggy Stardust* com David Bowie, *Captain Fantastic* com Elton John, *Sadistic Mika* com Mika Katō da Sadistic Mika Band, *Zinc Alloy* com Marc Bolan, etc.) há o fator de inovação que distingue esse estilo musical de outros atrelados ao *pop/rock*. Assim dito, certos exageros imagéticos e indumentários devem ser repensados quando forem considerados a tônica

²⁰ No original, “I think glam rock is a lovely way to categorize me and it’s even nicer to be one of the leaders of it”. Cf. CAMPBELL, Mary. “David Bowie is Newest Rock Star Imported from England”. **Nashua Telegraph**. Edição de novembro de 1972, p. 14.

²¹ Sem dúvida Bowie é um dos principais expoentes do *glam /glitter*, mas o que aqui se quer mostrar é que a utilização ali feita em relação ao termo que se supõe definidor da música que ele produzia, na primeira metade dos anos 1970, foi tão personalista que na oportunidade tinha entre seus objetivos promovê-lo nos Estados Unidos da América (onde ele ainda não era tão conhecido e por ter se tratado de uma entrevista concedida a um periódico daquele país). O termo, portanto, como viria a ser posteriormente, não se tratou de uma reconhecimento sobre um coletivo de artistas: para o próprio Bowie não passava de uma descrição dele.

²² Após a década de 1970, contudo, a percepção dos integrantes da banda Alice Cooper convenientemente mudou: “Eu acho que fomos o começo do glam”, diz Neal Smith [baterista]. ‘Dennis [Dunaway, baixista] andava completamente vestido de prateado em 1968. Era uma época em que as pessoas tentavam imaginar todo o tipo de categoria para nos encaixar, mas nós definitivamente fomos os precursores do rock teatral”. Cf. THOMPSON, Dave. “Amando... Até a Morte”. In: **Alice Cooper**: bem-vindo ao meu pesadelo. São Paulo: Madras, 2013A, p. 117.

do *glam/glitter*, pois esses são adornos importantes e devem ser ressaltados, mas não são a única base fundamental para o estilo – a herança teatral e a criação de personas e alter-egos é mais relevante do que as imagens em si.

Se as atenções do *classic rock* na década de 1960 estavam voltadas a fatores tais como a conscientização política, a contracultura e a psicodelia, na seguinte esses fatores ainda se mantinham funcionais, mas foram manifestas em paralelo a alguma pompa e às circunstâncias de privilégio que alimentaram os anseios capitalistas de uma indústria que fora fortalecida pelos próprios roqueiros que, por convicção ou convencimento, haviam se posicionado contra aquilo que representava a maquinaria do lucro – e foi neste sentido que o *glam* não se viu acuado em admitir que fazia parte do fluxo do universo fonográfico naqueles termos e que dele precisava tirar proveito. Qualquer aparente falta de coerência na alegação de que se mantiveram ideias e práticas contraculturais no cerne do *mainstream* mercadológico pode ser resolvida com a ‘inautenticidade autêntica’ que foi exercida por artistas como Marc Bolan, Roxy Music, Queen, Mott The Hoople, Jobriath, Silverhead, Suzi Quatro, entre outros/as, e também pelos dois cantores-compositores focos da Tese.

A expressão ‘inautenticidade autêntica’ foi proposta como modelo conceitual para explicar a aparente falta de coerência de estilos musicais como o *glam/glitter rock* e teve como principal idealizador o teórico da comunicação Lawrence Grossberg que apresentou tal proposta em 1992 com base na sua formação no *Centre For Contemporary Cultural Studies* da Universidade de Birmingham, sob influência de acadêmicos como Stuart Hall, Richard Hoggart e Hayden White. Eis o que significa o conceito:

Inautenticidade autêntica, como sensibilidade popular, é uma lógica específica que não consegue situar diferenças a não ser pela circunstância de seu próprio investimento temporário. Se toda identidade é equivalentemente fabricada, a tomada de uma pose, então a inautenticidade autêntica celebra as possibilidades de poses sem negar que isto é tudo o que elas são. É uma lógica que busca por satisfações sabendo que elas podem nunca ser satisfeitas, e por qualquer prazer particular que se prove, no final, ser decepcionante. Pois mesmo que todas as imagens sejam equivalentemente artificiais, e todas as satisfações se mostrem equivalentemente insatisfatórias, as pessoas ainda precisam de certas imagens, ainda buscam por certas satisfações. Embora nenhuma pose particular possa reivindicar algum status intrínseco, qualquer pose pode adquirir um status em virtude de seu comprometimento a tal²³.

²³ No original, “authentic inauthenticity, as a popular sensibility, is a specific logic which cannot locate differences outside the fact of its own temporary investment. If every identity is equally fake, a pose taken, then authentic inauthenticity celebrates the possibilities of poses without denying that that is all they are. It is a logic which seeks satisfactions knowing that they can never be satisfied, and that any particular pleasure is likely, in the end, to be disappointing. For even if all images are equally artificial, and all satisfactions equally unsatisfying, people still need some images, still seek some satisfactions. Although no particular pose can make a claim to some intrinsic status, any pose can gain a status by virtue of the commitment to it”. Cf. GROSSBERG, Lawrence. “Rock, Postmodernism and Authenticity”. In: **We Gotta Get Out Of This**

Para o *glam/glitter*, a frequência na criação e na apresentação pública de personas torna-se o exemplo empírico mais apropriado para se compreender o sentido do conceito de ‘inautenticidade’ (elaborada, planejada, ensaiada, arquitetada) que carrega consigo as premissas de uma arte ‘autêntica’ (a criação de personagens por si só e a intensa imersão de um grupo de artistas nisso, no âmbito do *pop/rock*, constitui a ruptura que se espera de processos criativos) porque carrega consigo caráter autoquestionador e autorreflexivo no sentido existencial subjetivo. As personas chegam a substituir temporariamente o próprio protagonismo do indivíduo que as criou – isto fica bem evidente em Ziggy Stardust, por exemplo – e é como se tornassem parte indissociável e inevitável do/a *rockstar*. Não é à toa que, neste sentido, as criações de David Bowie tenham sido as mais engenhosas por ter sido ele quem, talvez, tenha mergulhado mais profundamente na adoção de alter-egos, na tentativa de sintetizar através da arte musical meandros da existência e da experiência social do estrelato.

O recurso a alter-egos, contudo, não foi uma exclusividade daquele cantor, pois se trata de um elemento em comum entre grupos e artistas que compuseram o *glam/glitter*; com Major Tom, Aladdin Sane ou Thin White Duke, Bowie obteve outras personas que marcaram sua trajetória e que fizeram tal característica estética ganhar um maior destaque para ele quando em comparação a seus contemporâneos de década de 1970. No entanto, Captain Fantastic, Ann Orson ou Lord Choc Ice (Elton John); Eddy (Roy Wood em seus tempos de Wizzard); Zinc Alloy (T. Rex); Vambo (The Sensational Alex Harvey Band), entre outros, foram criados e desenvolvidos nos mesmos moldes de Stardust, possuindo semelhantes riquezas conceituais cada. É inegável, porém, que o líder dos *Spiders From Mars* adquiriu maior notoriedade ante o dilema aqui posto e compõe o modelo mais bem montado no tocante a uma estratégia de ‘inautenticidade autêntica’. O ato aparentemente inautêntico de criação de personagem de *rock* para exibi-la como um trunfo mercadológico do si mesmo causou sensação de autenticidade criativa no calor dos anos 1970.

Para compreender a insistência do *glam/glitter rock* nessa característica é preciso revisitar os Teatros do Absurdo e do Ridículo, especialmente este último, e as influências destes para o estilo musical. Ambos emergiram durante os anos 1960 e tinham no exagero das expressões corpóreas, nas questões LGBTQIAP+, na cultura *Camp* e nos dilemas que movem a vida prática em sociedade. Enquanto o Absurdo se propagou por vários países do mundo, especialmente na Europa, o Ridículo teve atuação mais restrita aos EUA e às

Place: popular conservatism and postmodern culture. New York, NY, USA; London, LDN, UK: Routledge, 1992, p. 226.

ruas da cidade de Nova York e em seus coletivos de arte, a exemplo da Factory de Andy Warhol. As temáticas *queer* predominavam neste, apesar de o estado homônimo àquela metrópole só ter legalizado práticas sexuais e afetivas desse público no ano de 1980.

Foi justamente pela falta de legalização e amparo jurídico que tanto esses citados estilos teatrais quanto o público *glam/glitter* dos EUA tenham sido compostos, de modo majoritário, por grupos *underground*²⁴. Com as pontuais exceções de fãs e simpatizantes de artistas já mencionados (talvez se podendo somar à equação o público das bandas Kiss e Alice Cooper), foi tal audiência alternativa estadunidense que acolheu a ideia de homens travestidos ou cobertos por parafernálias de caráter indumentário com algum entusiasmo, a julgar pelas propostas de bandas como a New York Dolls e cantores como Jobriath. No Reino Unido – e na Inglaterra com a maior intensidade – o estilo ocupou o *mainstream* comercial fonográfico com grande hegemonia por pelo menos quatro anos entre 1971 e 1975 dando diversos álbuns e *singles* número 01 a grupos como o Slade e a cantores da estirpe de Gary Glitter²⁵.

Duas forças foram fundamentais para a consolidação do *glam/glitter rock* durante os anos iniciais da década de 1970: a legalização das relações homoafetivas na Inglaterra em 1967, como já vem sendo dito desde capítulos anteriores, e a aceitação que os estilos teatrais supracitados tiveram entre artistas de *pop/rock*; por outro lado, a comercialidade de *glam rockers* em geral demandou da ampliação estilística advinda de *mods* e do ‘novo

²⁴ Grupos de origem suburbana que apoiavam “fundamentalmente aquelas produções nascidas do reboleço *underground*, revigoram-se e instituem-se através de uma busca incessante pela afirmação da pluralidade, da multiplicidade, das potências afirmativas e intensificadoras da vida”. Cf. MEDEIROS, Paulo Tarso C. de. “A Contracultura em Canções de Caetano Veloso e Gilberto Gil”. In: **Mutações do Sensível: rock, rebeldia e MPB pós-68**. João Pessoa: Manufatura, 2004, p. 41.

²⁵ As faixas Número 01 do Slade nas paradas britânicas foram: “Coz I Luv You” (1971), “Take Me Back ‘Ome” e “Mama Weer All Crazee Now” (1972), “Cum On Feel The Noize”, “Skweeze Me, Pleeze Me” e “Merry Xmas Everybody” (1973). Apesar de ter no currículo esses seis *singles* no topo no Reino Unido, a banda não chegou nem perto de repetir o feito nos EUA. Destas seis, a mais bem posicionada nas listas da *Billboard Hot 100* (que contabiliza o sucesso dos *singles*) foi “Mama Weer All Crazee Now” que ocupou a mera septuagésima sexta (76ª) posição. O melhor desempenho do Slade no país norte-americano veio com “Run Runaway”, de 1984, com um vigésimo (20º) lugar. No Reino Unido, além dos seis faixas no topo, o grupo obteve três números 02 com “Gudbuy T’Jane” (1972), “My Friend Stan” (1973) e “Far Far Away” (1974), dois números 03 com “Everyday” e “The Bangin’ Man” (1974) e um número 04 com “Look Wot You Dun” (1971). A banda Slade atribui o sucesso ao recurso à encenação de palco: “nós tentamos muito alcançar o entusiasmo da encenação de palco no disco e eu acho que fomos bem sucedidos” (“we tried very much to get the excitement of the stage act on the record and I think we succeeded”). Cf. SYMES, Phil. “Slade – or when their hair finally grew”. **Disc & Music Echo**. Edição de 14 de agosto de 1971, s/p. Já Gary Glitter teve três faixas Número 01 no Reino Unido: “I Am The Leader Of The Gang (I Am)”, “I Love You Love Me Love” (1973) e “Always Yours” (1974); obteve quatro *singles* número 02, sendo eles “Rock And Roll Part 2” (1972), “Do You Wanna Touch Me” e “Hello, Hello I’m Back Again” (1973), além de “Oh Yes! You’re Beautiful” (1974); também obteve um número 03 (“Remember Me This Way”, 1974) e um número 04 – “I Didn’t Know I Love You (Till I Saw You Rock And Roll)”. Cf. MCALEER, Dave. “Chart File”. In: **The Book Of Hit Singles: Top 20 charts from 1954 to the present day**. San Francisco, CA, USA: Miller Freeman Books, 1999, pp. 150-176.

andrógino’, da ultrapassagem que tais artistas fizeram em relação ao uso de cores e brilho por parte da psicodelia, além da recorrência à interpretação de palco em uma extensão do Teatro do Absurdo de Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Harold Pinter, Fernando Arrabal, Alfred Jerry, Edward Albee ou Arthur Adamov.

O *glam/glitter rock* acabou por desenvolver, intencionalmente ou não, os mesmos parâmetros daquela escola teatral e por transportá-los à música popular: paradoxo, ironia, exagero, incoerência, melodrama, desapego ao rigor da realidade. Tal qual o figurino e as interpretações são fundamentais e, por vezes, mais importantes que o próprio enredo das peças escritas naquela tradição, artistas de *glam* superdimensionaram as indumentárias à exorbitância e equivaleram a relevância das performances de palco à própria música que compunham, o que em certos casos faz parecer que o visual tem mais vigor e destaque do que os elementos sonoros. David Bowie sacramentou que esta influência era existente e pertinente, de maneira nítida, quando lançou a faixa “The Jean Genie” – em uma alusão indireta ao dramaturgo e romancista francês Jean Genet – como parte do álbum *Aladdin Sane*, de 1973; esta influência, no entanto, pode ser vista em diversos momentos das obras dos demais. A aparente falta de coerência²⁶, deste modo, é o que interliga absurdistas e *glam rockers* de alguma maneira.

Se as influências do Teatro do Absurdo não se manifestam de modo tão explícito no *glam/glitter rock* e ocorrem muito mais nas atitudes aparentemente não coesas de suas produções criativas, o mesmo não pode ser dito do Teatro do Ridículo. Este exerceu uma decisiva onda de adesões à indumentária andrógina e/ou de “confronto visual”, no sentido de explorar cada vez mais os limites do imoderado; extensão mais perturbadora e incisiva dos absurdistas, dramaturgos do Ridículo faziam um esforço maior para chamar a atenção e chocarem os olhares polidos das classes médias e das elites para temas mundanos e/ou marginalizados. Iniciado em Nova York em meados da década de 1960 como manifesto do ator e diretor Ronald Tavel (ele cunhou o termo para definir a própria obra), o estilo

²⁶ Nesse sentido apresentado, quem melhor define o trabalho dos absurdistas é Martin Esslin: “um sentido semelhante da ausência de sentido da vida, da inevitável degradação dos ideais, da pureza e dos objetivos é também o tema de grande parte da obra de dramaturgos tais como Jean Giraudoux, Jean Anouilh, Armand Salacrou, Jean-Paul Sartre e o próprio [Albert] Camus. No entanto, esses autores diferem dos dramaturgos do Absurdo num aspecto importantíssimo: eles apresentam sua noção da irracionalidade da condição humana sob a forma de raciocínio extremamente lúcido e logicamente construído, enquanto o Teatro do Absurdo procura expressar a sua noção da falta de sentido da condição humana e da insuficiência da atitude racional por um repúdio aberto dos recursos racionais e do pensamento discursivo. Enquanto Sartre ou Camus [e os racionalistas em geral] expressam o novo conteúdo na convenção antiga, o Teatro do Absurdo avança um passo além e tenta alcançar uma unidade entre seus pressupostos básicos e a forma na qual eles devem ser expressados”. Cf. ESSLIN, Martin. “Introdução: o absurdo do Absurdo”. In: **O Teatro do Absurdo**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980, p. 20.

teatral tinha por tendência construir narrativas parodiais de traços da cultura urbana e de suas manifestações populares aliadas à comédia ‘escrachada’ e ao engajamento político.

Esses fundamentos foram absorvidos em vários níveis pelo *glam*, especialmente no período em que a ‘cena’ nova-iorquina *proto punk* foi fisgada pela “primeira onda de bandas glitter de Nova York”²⁷. Jayne County (também conhecida como Wayne County), vocalista de diversos grupos da época, é um dos elos de conexão entre aquele estilo teatral, a *Factory* de Andy Warhol, o público *underground* e o *glam/glitter rock*, além de Bowie, Lou Reed, Jobriath, New York Dolls, entre outros. Tais nexos reais, porém, nem sempre são reconhecidos ou rememorados:

Lá pelo início dos anos 70, o teatro underground tornou-se um pouco mais profissional e consagrado, havia menos cruzamento com a cena de clubes de rock & roll, e todo mundo estava tentando alcançar sucesso no mainstream. Até mesmo Warhol. Quando *Midnight Cowboy* [filme de 1969, baseado em um romance homônimo de James Leo Herlihy, lançado em 1965] utilizou parte do público de Warhol, Andy ficou bastante enciumado que eles tenham feito um grande filme sem ele. Quando *The Rocky Horror Show* [película de 1975] veio à tona, ela parecia uma versão mais aguada e comercial do real Teatro do Ridículo, e, é claro, foi um grande e estrondoso sucesso. Quando o glam rock decolou, as bandas retiraram muitas de suas ideias do movimento do Ridículo: Alice Cooper, David Bowie, os New York Dolls e eu [County] estávamos todos tentando colocar aquele espírito no formato de rock & roll. Não são muitas as pessoas que se lembram da ou reconhecem a influência do Teatro do Ridículo em filmes e música pop, mas era de lá que todos estavam retirando suas ideias no final dos anos 60²⁸.

O Teatro do Ridículo teve grande repercussão no *glam* em função, igualmente, de outro fator: a personificação feminina do masculino e vice-versa, além dos ‘temas *queer*’ que começavam a adentrar o mundo cultural de língua inglesa após a descriminalização da vida LGBTQIAP+ em público e das reivindicações feitas pela Libertação Gay a partir da Rebelião de Stonewall em Nova York no ano de 1969. Tal cenário ajudou a impulsionar a *Play-House Of The Ridiculous* e a *Ridiculous Theatrical Company*, companhias teatrais fundadas e organizadas por John Vaccaro e Charles Ludlam, respectivamente. A primeira,

²⁷ No original, “first wave of New York glitter bands”. Cf. COUNTY, Jayne & SMITH, Rupert. “Glamour, Glory and Glitter”. In: **Man Enough To Be A Woman**. London, LDN, UK: Serpent’s Tail, 1995, p. 87.

²⁸ No original, “by the early 70s, underground theatre had become a lot more professional and dedicated, there was less crossover with the rock & roll club scene, and everyone was trying to achieve mainstream success. Even Warhol. When *Midnight Cowboy* used some of the Warhol crowd, Andy was very jealous that they’d got into a big film without him. When *The Rocky Horror Show* came along, it seemed like a commercial, watered-down version of the real Ridiculous theatre, and, of course, it was a huge smash success. When glam rock took off, bands took a lot of their ideas from the Ridiculous movement: Alice Cooper, David Bowie, the New York Dolls and I were trying to put that spirit into a rock & roll format. Not many people remember or recognize the influence of the Ridiculous theatre on pop music and films, but back in the late 60s that’s where everyone was getting their ideas from”. Cf. Idem. “When Queens Collide”. In: *op. cit.*, p. 60.

formada ainda em meados da década de 1960, serviu de espaço de exibição dos principais trabalhos escritos por Ronald Tavel, tais como *The Life Of Lady Godiva* ou *The Life Of Juanita Castro* – este último baseado no filme dirigido por Andy Warhol em 1965.

Por sua vez, a segunda companhia resolveu explorar temáticas *queer* de maneira explícita tal que a *Play-House* se recusava a permitir sua exibição. Ludlam, que trabalhava para Vaccaro, teve a decisão de romper com o seu antigo diretor e assumir ele mesmo esta função – e é a partir de então que a cultura e a estética *drag queen* passam a predominar no Teatro do Ridículo e isso pode ser visto em peças como *Eunuchs Of The Forbidden City* (1971) ou *Camille* (1973). Se a perspectiva de John Vaccaro enfatizava personagens glamourosas e ‘empoderadas’, a de Ludlam notabilizava suas protagonistas andróginas e transformistas. O subsequente amálgama dessas concepções encontrou um novo caminho (musical) a ser explorado, no caso, pelo *glam/glitter rock*.

No cerne desta tradição teatral encontram-se as peças de Jackie Curtis, dramaturga transexual que publicou trabalhos como *Glamour, Glory And Gold* (1967), *Femme Fatale* (1970) – esta contou com a presença da ainda desconhecida Patti Smith no elenco – e *The Trojan Women* (1972). As obras de Curtis tiveram ainda mais influência na cena musical nova-iorquina da primeira metade da década de 1970, já que, por exemplo, “foi Curtis que mostrou a County como sair daquela coisa hippie e entrar para o grande teatro do excesso e da extravagância”²⁹. Como se pode facilmente perceber, a lógica de entrada no Teatro do Ridículo representava, para artistas como County, o abandono do ideal *hippie* para as excentricidades do espetáculo; deste mesmo modo, o *glam/glitter* estava para o *rock* e a indústria fonográfica como o Ridículo estava para a tradição teatral estadunidense. Mais que a mera exposição de temas de sexualidade subjetiva *per si*, tratava-se da complexidade de questões que cercava a passagem da década de 1960 para a seguinte.

Artistas dos EUA que recepcionaram mais diretamente as temáticas do Teatro do Ridículo podem ser vistos como vetores que estabeleceram o contato entre esta tradição cênica e os artistas mais comerciais do *glam/glitter rock*. O cantor-compositor Lou Reed (que embarcou de cabeça na estética *glam* a partir do álbum *Transformer* de 1972), por exemplo, viveu intensamente as questões *queer* quando manteve um relacionamento por cerca de três anos com a transexual Rachel Humphreys – como dito no capítulo anterior – entre 1974 e 1977; todavia, desde a primeira metade de 1975, “Reed estava desesperado

²⁹ THOMPSON, Dave. “Só os Estranhos Foram Deixados Vivos”. In: **Dangerous Glitter**: como David Bowie, Lou Reed e Iggy Pop foram ao inferno e salvaram o rock ‘n’ roll. São Paulo: Editora Veneta; Editora Campos, 2013B, p. 137.

para encontrar uma nova imagem que o libertasse da prisão do glam rock. Contudo, por enquanto, a única realidade a que Lou [Reed] conseguia se agarrar, além de sua música, era Rachel”³⁰. Como ex-vocalista do The Velvet Underground, Reed mantinha a relação com o *glam/glitter* de um modo dúbio, haja vista ele ter sido, por um lado, convencido por David Bowie a adotar aquela estética (foi o criador de Ziggy Stardust o responsável pela produção de *Transformer* ao lado de Mick Ronson) e de ter rompido com ela, por outro, três anos depois com o lançamento do inovador álbum instrumental *Metal Machine Music*, repleto de distorções sonoras e ruídos experimentais.

Se, por um lado, seu período mais comercial se deu entre o álbum produzido por Bowie e o disco ao vivo *Lou Reed Live* – ou seja, em seu “período *glam*” –, por outro, seu desejo de rescindir com aquele estilo musical ficou nítido quando ele optou por voltar às indumentárias mais comedidas, intimistas e pretas com as quais ficou conhecido em sua banda anterior e por lançar um trabalho totalmente oposto ao que vinha fazendo desde o ano de 1972 com fonogramas que não seguiam as estruturas melódicas usuais do mundo *pop/rock*. *Metal Machine Music* foi composto por quatro lados de vinil com uma faixa instrumental em cada – variando entre quinze (15) e dezesseis (16) minutos de intencional desordem sonora à base de efeitos eletrônicos.

Além de Reed, é preciso lembrar dois artistas muito importantes ao *glam/glitter*, mas pouco mencionados: o cantor Jobriath e a já citada cantora e atriz Jayne County. O primeiro foi uma versão estadunidense e menos famosa de Bowie tanto na maneira como se punha em palco quanto na própria aparência física e estética. É interessante como todas as características pessoais e os domínios artísticos entre ambos eram muito semelhantes: Jobriath era “um pianista treinado, um ator, um mímico e dançarino, e um vocalista que se localizava em algum lugar entre Bowie e Leo Sayer”³¹; todas essas artes citadas eram de domínio do cantor-compositor britânico, que também explorava e/ou acumulava certas experiências efetivas com as mesmas. E essas coisas, para além da biografia de ambos,

³⁰ O relacionamento de Reed com Rachel continuou apesar de sua recusa em se manter relacionado a esse estilo musical, o que não se configura, portanto, como estratégia de promoção de si; enquanto Bowie se dizia ‘gay’, mas nunca se assumia publicamente com homem ou pessoa transexual, o cantor nova-iorquino vivia aquela relação às claras. O fator sexual, a rigor, é elemento visível ali, mas não essencial: curioso como Bowie, para quem a suposta homossexualidade era uma marca na mídia, é considerado indispensável ao estilo, enquanto Reed, que viveu relação efetiva com pessoa transexual, é tido por só ter experimentado uma ‘fase *glam*’. Mais um argumento para questionar a centralidade da sexualidade no estilo musical estudado. Cf. BOCKRIS, Victor. “Os Anos Nervosos”. In: **Transformer**: a história completa de Lou Reed. São Paulo: Aleph, 2016, p. 253.

³¹ No original, “he is a trained pianist, an actor, a mime-artist and dancer, and a vocalist stuck somewhere between Bowie and Leo Sayer”. Cf. MACDONALD, Ian. “Jobriath: Jobriath (Elektra)”. **New Musical Express**. Edição de 26 de janeiro de 1974, s/p.

dizem mais sobre os interesses dos/as artistas de *glam/glitter* do que apenas sobre os dois citados: em geral, esse diálogo com outras artes, populares ou não, é um elemento quase sempre presente nas trajetórias daqueles/as identificados com o estilo de algum modo.

Mesmo que as semelhanças sejam nítidas no tocante ao desempenho artístico, tal apelo sexual, que rendeu bons frutos a Bowie especialmente no Reino Unido, não gerou, nem de perto, as mesmas doses de *hype* àquele cantor dos Estados Unidos. Sua tentativa de despertar em ouvintes uma espécie de “consciência gay luxuosa”³² jogou muito contra ele mesmo num país que já era conservador por si só e que passou a década de 1970 sendo governado por dois presidentes do Partido Republicano, Richard Nixon e Gerald Ford, tradicionalistas e reacionários. Isto limitou o seu alcance aos estados mais ‘progressistas’ da Costa Leste, a exemplo de Nova York, Pensilvânia e Nova Jersey.

Até para o público britânico, de algum modo mais aberto à proposta de cantores como ele, suas abordagens temáticas (tais como as submissões sexuais entre homens em “Take Me, I’m Yours” ou um narcisismo debochado de “I’maman”) foram consideradas inapropriadas, quando não de pouca solidez, pois “se desfaziam como areia”³³ para quem se dispunha a ouvi-las, bem como considerou o *New Musical Express* em janeiro de 1974 ao avaliar *Jobriath*, álbum de estreia do artista lançado em 1973.

A segunda artista citada, Jayne County, nasceu Wayne Rogers e foi considerada a primeira roqueira transexual – ou, ao menos, a primeira a tornar pública sua orientação – após trabalhar como atriz em peças do Teatro do Ridículo (*Femme Fatale*, por exemplo) e escrever o roteiro de *World: Birth of a Nation (The Castration of Man)*, dirigida por Tony Ingrassia e exibida a partir de 1971 em Nova York. “Ela tinha todo o tipo de pretensa/o perversão ou fetiche que eu poderia pensar sobre. Simplesmente uma cena ridícula após a outra. Todas ambientadas num hospital, mas muitas delas eram flashbacks das infâncias das pessoas para lhe contar porque elas eram todas psicologicamente perturbadas”³⁴. Os princípios básicos daquele estilo teatral e as conexões de County com os mesmos acabaram sendo fundamentais para inspirar os/as demais decisivamente na adoção de indumentárias extrovertidas e ambiguidade sexual.

Após o sucesso comercial do *glam/glitter rock* a partir de 1971 – e exatamente no mesmo ano de *World: Birth of a Nation* –, a própria Wayne County resolveu montar uma

³² No original, “chic gay consciousness”. Cf. Idem.

³³ No original, “crumbles into dust as you play it”. Cf. Idem.

³⁴ No original, “it had every type of so-called perversion or fetish that I could think of. Just one ridiculous scene after another. It all took place in a hospital, but a lot of it was flashbacks to people’s childhood to tell you why they were all psychologically deranged”. Cf. COUNTY, Jayne & SMITH, Rupert. “When Queens Collide”. In: **Man Enough To Be A Woman**. London, LDN, UK: Serpent’s Tail, 1995, p. 69.

banda, por volta de um ano depois, chamada Queen Elizabeth³⁵, e que foi contratada pela *MainMan Artists*, empresa de gerenciamento de artistas criada por Tony Defries em 1972, grupo que deu suporte a muitos *glam rockers*, em especial a David Bowie, Iggy Pop, Mick Ronson, Lou Reed, Ian Hunter e Mott The Hoople, Mick Ralphs, etc. Defries tinha como objetivo, com a *MainMan*: formar um espaço estabelecido de interconexão entre aqueles que frequentavam a famosa Max's Kansas City – casa noturna de Nova York – e quem mais estivesse no círculo social de David Bowie.

A ideia visava remeter uma vanguarda contracultural nova-iorquina ao mundo do *show business* sem perder de vista certa estética das ruas, a criatividade de uma juventude marginalizada, além da influência do Teatro do Ridículo. É por esses fatores que artistas diretamente vinculados/as à empresa costumam ser percebidos como os/as ‘essenciais’ ao *glam/glitter*: ‘autênticos’ como a *Factory* de Andy Warhol, criaram uma rede organizada que girava em torno dos astros David Bowie, Iggy Pop e Lou Reed. Para quem admirasse artistas *glam* ou pretendesse conhecer este círculo musical, tais nomes representavam as certezas do que era considerado o mais sofisticado no estilo.

Mais uma vez, como já dito sobre Jobriath acerca do conservadorismo do país, os EUA emperraram qualquer possível ascensão comercial de County: mesmo quando esteve com sua banda mais bem sucedida, os Electric Chairs, nenhum de seus álbuns chegou a ser lançado oficialmente naquele país da América do Norte muito por conta das audiências estadunidenses, que tinham bem mais ressalvas com o exagero proposital da artista e de seus colaboradores do que o público britânico, por exemplo.

Assim, apenas três faixas da vocalista³⁶ chegaram ao mercado fonográfico do Tio Sam e figuraram na coletânea *punk* intitulada *1976 Max's Kansas City*, em referência à relevante e homônima casa de shows já citada em que a cena nova-iorquina *underground* obtinha espaço de manifestação. Não ter gravado nenhum álbum com a Queen Elizabeth, durante seu período de existência (entre 1972-1975), justamente o auge *glam/glitter*, com

³⁵ Nascida Wayne Rogers em 13 de julho de 1947, a cantora adotou o nome artístico Wayne County no ano de 1970 com vias a ser utilizado como nome de palco para a peça *Femme Fatale* de Jackie Curtis. Manteve este nome até 1978, período em que montou as bandas Queen Elizabeth, Wayne County and The Backstreet Boys e Wayne County and The Electric Chairs (grupo pelo qual é mais conhecida). Em 1979, ela se mudou de Londres, onde morava desde 1977, para Berlim onde trocou o “Wayne” por “Jayne”, identificando-se como mulher pela primeira vez. Cf. COUNTY, Jayne & SMITH, Rupert. “When Queens Collide”; “Glamour, Glory And Glitter”; “Rock & Roll Resurrection”; “Paranoia Paradise”. In: **Man Enough To Be A Woman**. London, LDN, UK: Serpent's Tail, 1995, pp. 61-133.

³⁶ As três faixas, gravadas com os Backstreet Boys (favor, não confundir com a *boyband* dos anos 1990), foram: “Max's Kansas City 1976”, “Cream In My Jeans” e “Flip Your Wig”. Além das composições que County e sua trupe gravaram, o disco contou com fonogramas de Harry Toledo, The Fast, Pere Ubu, Cherry Vanilla And Her Staten Island Band, John Collins Band e Suicide. Discos coletivos eram uma opção mais barata de gravação e divulgação para artistas com poucos recursos financeiros à disposição.

certeza não contribuiu para County ser associada a qualquer contribuição fundamental ao estilo, por mais que os seus vínculos com o Teatro do Ridículo demonstrem o contrário. De todo modo, a sexualidade não é o ponto fundamental da questão – como tem aqui se insistido – que insere a cantora nas fileiras *glam* e sim as suas incursões teatrais.

Ressaltadas as relevâncias dos Teatros do Absurdo e do Ridículo e de artistas que se destacaram no *underground* dos EUA e que estabeleceram uma ponte primeira desses estilos cênicos para com o *glam/glitter rock*, é chegada a hora de lidar mais diretamente com as faixas dos álbuns de David Bowie e Elton John que apresentam ao público *alter-egos performáticos e personagens alegóricas*. Para tanto, cinco fonogramas de cada um dos artistas serão analisados: “Lady Stardust”, “Ziggy Stardust”, “Moonage Daydream”, “Starman” e “Star”, de Bowie, além de “Bennie And The Jets”, “Grey Seal”, “The Ballad Of Danny Bailey (1909-34)”, “Roy Rogers” e “Candle In The Wind, de John.

Iniciando com **Lady Stardust**. Essa persona simboliza o outro lado da moeda de Ziggy Stardust e é aqui analisada anteriormente ao protagonista por duas razões: primeiro porque na ordem de faixas do álbum ela abre o lado B, enquanto sua contraparte é apenas a quarta no citado lado – entre ambas se encontram “Star” e “Hang On To Yourself”; em segundo lugar porque as fitas *demo* iniciais das duas foram gravadas muito próximas uma da outra e alguns especialistas na obra de David Bowie até acreditam que “Lady Stardust” tenha sido composta antes mesmo da faixa que conduz o título e dá conceito ao álbum – como é o caso de Peter Doggett. Contudo, uma gravação que foi recuperada pela Radio Luxembourg (Rádio Luxemburgo) demonstra a existência de uma *demo* desde o mês de fevereiro de 1971 para “Ziggy Stardust” – enquanto a da outra é do início de março³⁷.

Vale salientar que “Lady Stardust” não se trata de um alter-ego de Bowie e sim de uma espécie de homenagem e elogio ao sucesso e à fama do vocalista Marc Bolan da T. Rex entre os anos 1971-1972 – algo que Elton John repetiu em 1973 com “I’m Going To Be A Teenage Idol”, como já foi visto no primeiro capítulo desta Tese. O grande indício de que se trata de um tributo ao cantor é o título que foi dado à versão *demo*, qual seja, o “He Was Alright (Song For Marc)”, que foi substituído pelo nome de personagem que se encontra na prensagem final do álbum durante o processo de regravação deste ocorrido em novembro de 1971. Outros indícios, contudo, podem ser encontrados na própria letra do fonograma: os dois versos iniciais são sintomáticos para tal, já que dizem que “pessoas

³⁷ As faixas *demo* tanto de “Ziggy Stardust” quanto de “Lady Stardust” foram lançadas oficialmente para as versões em CD do álbum *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars* em 1990 e 2000. Também estão disponíveis na coletânea *Bowie At The Beeb*, lançada no ano 2000, e que conta com as sessões de estúdio realizadas pelo cantor nas estações de rádio da BBC entre 1968 e 1972.

fitaram na maquiagem do rosto dele / riram de seus longos cabelos negros, de sua graça animal”. A referida maquiagem na face tem a ver com o *fandom* construído por Bolan no momento em que colocou lágrimas de *glitter* na fronte para se apresentar no *Top Of The Pops* em março de 1971; os ‘cabelos negros’ estão de acordo com a cor predominante das longas madeixas encaracoladas que o vocalista ostentava no período. Por fim, o fato de a Lady Stardust ser o tempo inteiro referida como “ele” indica que se trata, ao menos, de um jogo de palavras que representa a androginia referente àquilo que a banda T. Rex fez ao agregar em torno de si todo um novo estilo musical e um grupo de fãs. Eis, portanto, a letra:

People stared at the makeup on his face / Laughed at his long black hair, his animal grace
Pessoas fitaram na maquiagem do rosto dele / Riram de seus longos cabelos negros, de sua graça animal
The boy in the bright blue jeans / Jumped up on the stage
O garoto de jeans azul brilhante / Pulou no palco
And Lady Stardust sang his songs / Of darkness and disgrace
E a Senhora Stardust cantou suas canções / Sobre escuridão e desonra

And he was alright, the band was altogether / Yes he was alright, the song went on forever
E ele estava bem, a banda estava completa / Sim ele estava bem, a canção durava eternamente
And he was awful nice / Really quite out of sight / And he sang all night long
E ele era horrivelmente legal / Realmente quase não dava para vê-lo / E ele cantou a noite toda

Femme fatales emerged from shadows / To watch this creature fair
Femme Fatales emergiram das sombras / Para assistir a presença agradável dessa criatura
Boys stood upon their chairs / To make their point of view
Garotos subiram em suas cadeiras / Para exporem seus pontos de vista
I smiled sadly for a love I could not obey
Eu sorri tristemente para um amor que eu não poderia obedecer
Lady Stardust sang his songs / Of darkness and dismay
Senhora Stardust cantou suas canções / Sobre escuridão e desânimo

Oh how I sighed when they asked if I knew his name
Oh como eu suspirei quando eles perguntaram se eu sabia o nome dele

Oh that was alright, the band was altogether / Yes he was alright and the song went on forever
Oh estava tudo bem, a banda estava completa / Sim ele estava bem e a canção durava eternamente
He was awful nice / Really quite paradise / He sang all night long
Ele era horrivelmente legal / Realmente quase o paraíso / Ele cantou a noite toda

É exatamente esse mistério em torno das vicissitudes de uma persona pública que compõe um dos elementos mais primordiais da fabricação de pessoas famosas durante a segunda metamorfose da fama no século XX. “Lady Stardust” pode ser – e provavelmente é – uma representação de Marc Bolan³⁸; também poderia ser o estilista Freddie Burretti,

³⁸ “A pista mais notável para esta faixa foi posta às vistas pelo próprio Bowie durante dois shows no Rainbow Theatre, Londres, em agosto de 1972. Nessas raras apresentações ao vivo da música, que foram utilizadas para abrir os shows, o rosto de Marc Bolan foi projetado em uma tela”. No texto original, “the most notable clue for this track was put forward by Bowie himself during two concerts at the Rainbow Theatre,

criador da maior parte das vestimentas que foram utilizadas por Bowie durante as fases de Ziggy Stardust e do álbum *Aladdin Sane* – Burretti foi o ‘vocalista’ da banda Arnold Corns que, apesar da condição, nunca se apresentou ao vivo ou gravou alguma faixa com o grupo. Tal fato de o artista ter pensado na indumentária de Ziggy fez com que diversas pessoas defendessem que ele era a ‘contraparte’ do alter-ego do cantor-compositor³⁹.

E poderia ser ainda uma releitura inspirada na pessoa do Lord Alfred Douglas, um poeta e tradutor inglês que foi amante do famoso escritor irlandês Oscar Wilde. Autor da frase “o amor que não ousa dizer seu nome” (“*the love that dare not speak its name*”), que é o verso final do poema “Two Loves”, escrito em setembro de 1892 e publicado apenas em dezembro de 1894 na revista *The Chameleon*. Em “Lady Stardust”, é comum que se interprete o verso “eu sorri tristemente para um amor que eu não poderia obedecer” como adaptação daquele que foi escrito por Douglas. Para a Lady em questão ser uma espécie de ressignificação da figura não tão conhecida do poeta que sacralizou aquela definição para o amor, Ziggy teria que possuir mais elementos em semelhança a Wilde, o que não parece ser o caso. Neste sentido, é basicamente a afetividade LGBTQIAP+ que reúne as quatro personagens envolvidas, algo que estaria confesso, na letra, pelo verso semelhante ao que foi escrito pelo lorde de Worcestershire.

É essa pluralidade de opções imaginativas sobre uma pessoa ou personagem que obtém celebridade que diferencia o estrelato da segunda metamorfose da fama no século XX do mesmo fenômeno em épocas anteriores. Esse bombardeio de informações sobre as características interpessoais e o ‘mistério’ gradativamente revelado sobre o/a célebre é motor para os setores hiper-industrializados da mídia nas sociedades policulturais. É com alguma segurança que se pode afirmar que “Lady Stardust” se refere a Marc Bolan, mas a tônica da dúvida e o interesse massivo despertados sobre a questão, explorada por veículos diversos – neste caso, principalmente pela imprensa especializada –, faz com que a fama ganhe os contornos de interesse constante por alguém ou por algo como se vê a partir dos anos 1970⁴⁰.

London, in August 1972. In these rare performances of the song, which was used to open the shows, Marc Bolan’s face was projected onto a screen”. Cf. PAYTRESS, Mark. “The Songs”. In: **The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars**: David Bowie. New York, NY, USA: Schimer Books, 1998, p. 83.

³⁹ SPITZ, Marc. “14”. In: **Bowie**: a biografia. São Paulo: Saraiva S.A.; Editora Benvirá, 2014, p. 207.

⁴⁰ “Na primavera de 1971, quando Bowie aparentemente escreveu ‘Lady Stardust’, Bolan já estava sendo aclamado como o primeiro pop star dos anos setenta. Se este era um tributo a seu rival, ‘Lady Stardust’ é apropriadamente agridoce, o refrão ‘He was alright’ sendo delicadamente ofuscado por um acorde menor melancólico, para não mencionar a confissão de Bowie de que ele ‘sorriu tristemente para um amor que ele não poderia obedecer’. Um amigo que tanto lutou e agora se acalora na recém-descoberta celebridade não teria recebido uma benção incondicional de Bowie, mas ele teria feito um objetivo como esse parecer ainda

“Lady Stardust” não foi a única vez que Bowie fez uma menção (in)direta a Marc Bolan; outra referência importante se encontra na faixa que é considerada o “hino” para o *glam/glitter rock*: “All The Young Dudes”, que foi composta pelo criador de Stardust em maio de 1972 e entregue à banda Mott The Hoople para que esta fizesse o lançamento original da faixa. Nela, faz-se um contraponto entre a geração dos anos 1960 e a dos 1970 quando seu ‘eu-lírico’, um adolescente, afirma que ‘precisa de uma TV quando ouve T. Rex’ e que seu irmão mais velho ‘está de volta em casa com seus Beatles e seus Stones’. O citado fonograma ainda estabelece que as pessoas da idade do protagonista ‘nunca se deram bem com essa coisa de revolução’, classificando-a como ‘uma chatice’⁴¹.

É como se Bolan e seu grupo tivessem sido os condutores de um estilo emergente que aglutinou pessoas em torno da ideia capitalista e neoliberal de que a celebridade é o “reconhecimento pelos fãs de uma integridade e um glamour que faltam nas suas vidas, e alcança a maturidade no entendimento de que a elevação da celebridade significa deixar o fã para trás”⁴². Em “Lady Stardust”, é possível perceber algo nesse sentido da fama com os versos “realmente quase não dava para vê-lo / e ele cantou a noite toda”. Foi, portanto, essa faixa do álbum de junho de 1972 que criou as bases temáticas para o “hino” que foi cantado por Ian Hunter, vocalista do Mott The Hoople, e que até os dias de hoje é visto como o poema manifesto do *glam/glitter rock*.

Por outro lado, aquela faixa do álbum de junho de 1972 é, junto a boa parte dos fonogramas do álbum *Hunky Dory*⁴³, a opção de David Bowie por ‘reproduzir’ o que foi chamado pela imprensa do início dos anos 1970 de “Elton John Sound”, já apresentado no primeiro capítulo desta Tese. A gravação final de “Lady Stardust”, portanto,

relembra outro astro pop que conhecia de perto a questão da confusão sexual: Elton John. Bowie não poderia ter criado uma imitação mais exata dos maneirismos de Elton, do modo como sustentava as notas [um tocar martelado], e a combinação reverberante de pandeiro e tambor de corda acústica que eram as marcas registradas de álbuns como *Elton John* e *Tumbleweed Connection*. Somente a lenta descida de acordes maiores no refrão indicava a autoria de Bowie nessa canção⁴⁴.

mais atingível”. Cf. PAYTRESS, Mark. “The Songs”. In: **The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars**: David Bowie. New York, NY, USA: Schimer Books, 1998, p. 84.

⁴¹ Versos de “All The Young Dudes” mencionados: “But, man, I need a TV when I’ve got T. Rex” / “And my brother’s back at home / With his Beatles and his Stones / We never got it off on that revolution stuff / What a drag”.

⁴² ROJEK, Chris. “Celebridade e Celebrificação”. In: **Celebridade**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008, p. 205.

⁴³ Principalmente “Changes”, “Oh! You Pretty Things”, “Quicksand” e “Song For Bob Dylan”.

⁴⁴ DOGGETT, Peter. “As Canções de David Bowie: 1969-1980”. In: **O Homem Que Vendeu O Mundo**: David Bowie e os anos 70. Curitiba: Nossa Cultura, 2014, pp. 140-141.

O piano onipresente de “Lady Stardust” foi tocado, para a surpresa da maioria das pessoas envolvidas na gravação, pelo guitarrista Mick Ronson; o que demonstra que tal faixa não foi uma ‘imitação’, como disse Peter Doggett, apenas por conta da inspiração de David Bowie nesse quesito⁴⁵. É que Ronson participou pela primeira vez de uma faixa do saxofonista de Brixton em “Memory Of A Free Festival”, que se fez presente no álbum auto-intitulado *David Bowie* de 1969, como musicista de estúdio – tal fonograma ainda foi a estreia de Woody Woodmansey como baterista do cantor. No entanto, entre a citada gravação e a primeira reunião dos Spiders From Mars (ainda sem receberem este nome), ocorrida em 1970 para as sessões do disco *The Man Who Sold The World*, o guitarrista foi convocado para tocar com Elton John em uma faixa que poderia vir a fazer parte do *Tumbleweed Connection*, em março de 1970.

Mick Ronson tocou parte da guitarra-base (a outra parte foi tocada pelo também guitarrista e cantor Michael Chapman), além do longo solo para a versão original da faixa “Madman Across The Water”. Essa sessão foi fundamental para a existência da Spiders From Mars: o pianista estava à procura de um guitarrista fixo para sair em turnê com ele – até então suas apresentações ao vivo eram compostas apenas por piano, baixo e bateria em parceria com Dee Murray e Nigel Olsson –, e seu produtor, Gus Dudgeon, sugeriu os nomes de Ronson e Chapman. O teste foi exatamente o desenvolvimento das notas para o *riff* introdutório, além da proposta de solo para tal composição musical.

Nessa versão, a tão desejada *intro*, tocada pelo cantor *folk* de Leeds, não agradou Elton John e este achou ainda que os *licks* performados por Ronson foram, de certo modo, ‘exagerados’, apesar de terem atribuído um interessante ar de *rock* psicodélico ao que foi gravado. O futuro membro da banda de Ziggy Stardust, na verdade, solou por duas vezes durante os oito minutos e cinquenta e dois segundos de experimentação musical. Caso a performance de Ronson houvesse agradado o pianista, é provável que ele tivesse sido contratado e, com isso, não viesse a fazer parte da Spiders From Mars meses depois. No fim das contas, foi a versão tocada por Davey Johnstone, mais *folk* à lá Bob Dylan, que agradou John – tanto é que a faixa não foi inserida no *Tumbleweed Connection*, mas, no fim das contas, acabou se tornando o título para o álbum de estúdio seguinte, lançado em

⁴⁵ “O vocal de Bowie, uma assimilação jovial do tom e do fraseado de Elton John, começa mantendo as principais notas do acorde, C# (‘fitaram’) e F# (‘cabelo’) e reúne uma ambição através do refrão, em que ele esbraveja um Si alto em ‘não dava para vê-lo’ e ‘paraíso’, uma nota tão tênue e tão fugaz quanto o seu assunto”. No original, “Bowie’s vocal, a blithe assimilation of Elton John’s tone and phrasings, starts out by keeping on root notes, C# (‘stared’) and F# (‘hair’) and gathers ambition by the refrain, where he squeaks out a high B on ‘out of sight’ and ‘paradise’, a note as tenuous and as fleeting as his subject”. Cf. O’LEARY, Chris. “Moon Age, 1971-1972”. In: **Rebel Rebel**: all the songs of David Bowie from ’64 to ’76. Winchester, HAM, UK: Washington, D.C., USA: Zero Books, 2015, p. 224.

novembro do ano de 1971.

Os resultados daquela sessão, portanto, fizeram Davey Johnstone permanecer na banda de Elton John, entre breves interrupções ao longo desses anos, até os dias de hoje enquanto David Bowie pôde utilizar os serviços do responsável pelos arranjos do álbum de junho de 1972 e aprimorar o projeto artístico de Ziggy Stardust. A versão original de “Madman Across The Water” acabou engavetada e foi disponibilizada ao público apenas no ano de 1992 quando do lançamento da coletânea de raridades do pianista, intitulada *Rare Masters*. Não fosse isso é possível que o guitarrista dos Spiders From Mars tivesse sido outro.

Ziggy Stardust. Esse é o alter-ego que definiu David Bowie como figura pública de alcance massivo. É também o fonograma que estabelece a concepção dos conceitos do álbum, já que apresenta um detalhamento poético sobre o protagonista da história criada por Bowie. Como vem sendo dito desde a introdução desta Tese, há quatro inspirações-chave para sua gênese: os cantores Vince Taylor, Iggy Pop e Legendary Stardust Cowboy, além do estilista Kansai Yamamoto. Cabe, agora, analisar de que maneira os elementos mais definidores desses quatro foram sendo absorvidos pelo cantor-compositor para que sua idéia principal acabasse por ser fixada e concretizada. Desse amálgama quádruplo foi que o artista concebeu um *rockstar* alienígena bissexual todo seu que veio para o planeta Terra como um mensageiro de seres extraterrestres superiores na tentativa de alertar para um iminente caos apocalíptico terreno – como visto no último capítulo em “Five Years”.

Vince Taylor, para dar início, teve dupla influência na composição do alter-ego de Bowie: indumentária e comportamental. O primeiro legado tem a ver com a vestimenta utilizada por Ziggy Stardust na capa do álbum de junho de 1972; afinal, e não obstante, o tipo de roupa de couro preta utilizado por Taylor foi ressignificado para que pudesse ser adequado à lógica *glam/glitter rock*, ou seja, ao invés da cor escura típica de certa cultura *rocker*, coloriu-se o *collant* para tons de azul turquesa e os sapatos para tons de roxo. Já o segundo legado diz respeito ao tipo de conduta que se costumou atribuir a *rockstars* de falta de limites e abuso de entorpecentes e bebidas alcoólicas. Inclusive, o cantor que se notabilizou entre 1961 e 1965, principalmente na França e no Reino Unido, foi um dos primeiros roqueiros a confundir a vida privada com a pública, transformando o cotidiano individual em uma sequência de atitudes autodestrutivas e que primaram pelo exagero.

Sua ascensão foi meteórica com o *single* “Brand New Cadillac”, de 1959, o que gerou a ele e sua então banda, The Playboys, significativa quantia em dinheiro e renome em alguns países da Europa Ocidental – entre o público francês, ele chegou a ser chamado

de o “Elvis inglês”⁴⁶ em razão de suas performances de palco que imitavam, ao passo que acentuavam de modo um tanto descomedido, o rebolado de Presley. Taylor foi exemplo de uma personagem midiática planejada intencionalmente para causar furor, admiração e sensacionalizar audiências através de um comportamento chocante. Mais que a qualidade da obra ou qualquer preocupação com a primazia do conjunto harmônico apresentado, o cantor foi um dos primeiros exemplos, no *pop/rock*, de astro que buscava mais por fama e por atenção intencionada do que por receber elogios em razão de seu talento artístico – essa característica, portanto, foi fundamental para o conceito de Ziggy Stardust.

Antes de passar aos demais sujeitos reais que influenciaram para a gênese daquela personagem fictícia, é importante que se veja a letra da faixa-título do alter-ego citado:

Ziggy played guitar / Jamming good with Weird and Gilly / And The Spiders From Mars
Ziggy tocava guitarra / Tocava boas jams com Weird e Gilly / E os Spiders From Mars
He played it left hand / But made it too far / Became the special man
Ele tocava com a mão esquerda / Mas foi longe demais / Tornou-se o cara do momento
Then we were Ziggy's band
E aí nós viramos a banda do Ziggy

Ziggy really sang / Screwed up eyes and screwed down hairdo
Ziggy realmente cantava / Revirava os olhos e desmanchava o penteado
Like some cat from Japan / He could lick 'em by smiling / He could leave 'em to hang
Como algum gato do Japão / Ele poderia lambê-los com sorrisos / Ele poderia deixá-los se enforcarem
Came on so loaded man / Well hung and snow white tan
Chegava um homem tão pleno / Bem dotado e com a pele branca como a neve

So where were the spiders / While the fly tried to break our balls
Então onde estavam as aranhas / Quando a mosca tentava acabar com a nossa coragem
Just the beer light to guide us / So we bitched about his fans
Quando apenas a luz da cerveja poderia nos guiar / Então nós xingamos seus fãs
And should we crush his sweet hands?
E deveríamos esmagar suas mãos doces?

Ziggy played for time / Jiving us that we were voodoo
Ziggy tocou por muito tempo / Tirando sarro, chamando-nos de vodu
The kids were just crass / He was the nazz / With God given ass
A garotada era simplesmente grosseira / Ele era o nazz⁴⁷ / Com a bunda que Deus o deu

⁴⁶ A alcunha dada a Vince Taylor pelo público francês era a mesma dada a Tommy Steele pelas audiências britânicas, algo já comentado no primeiro capítulo desta Tese. O fato é que após o sucesso internacional estrondoso de Elvis Presley, cada conjuntura midiática nacional no Ocidente buscava um “novo Elvis” a cada momento. Taylor, inclusive, se interessou pela carreira de cantor após assistir a um show de Steele na área do Soho, em Londres, no ano de 1958; menos de um ano depois ele já conseguira seu maior sucesso comercial.

⁴⁷ “Ziggy era o Nazz, nome que aludia a bandas antigas, lideradas pelos astros contemporâneos do *rock*, Todd Rundgren e Alice Cooper (e que também foi vocalista principal dos Spiders, em 1965), mas que em última instância remetia ao grande contador de histórias Lorde Buckley, e suas histórias sobre Jesus de ‘Naz’. Esta também acabava em morte, seguida de uma misteriosa vida após, com discípulos, céticos e toda a parafernália associada ao desaparecimento prematuro de ícones modernos, desde [Marilyn] Monroe e [James] Dean, até [Jimi] Hendrix, [Elvis] Presley, [John] Lennon e [Kurt] Cobain”. Vale lembrar que os “Spiders” foram uma banda da qual participou Alice Cooper durante os anos 1960 e não outra versão para os Spiders From Mars. Reitera-se, ainda, que a palavra ‘nazz’ pode se referir, coloquialmente, à protuberância das nádegas

He took it all too far but / Boy, could he play guitar
Ele levou isso muito a sério, no entanto / Cara, como ele tocava guitarra

Making love with his ego / Ziggy sucked up into his mind
Fazendo amor com o seu próprio ego / Ziggy o chupou até levá-lo à mente
Like a leper messiah / When the kids had killed the man / I had to break up the band
Como um Messias leproso / Quando a garotada matou o cara / Eu tive que acabar com a banda
Ziggy played guitar...
O Ziggy tocava guitarra...

O declínio da persona pública de Vince Taylor começou a se estabelecer a partir de 1965: em Londres, em uma festa privada no Savoy Hotel, na área de Westminster, ele experimentou LSD pela primeira vez e o consumo recreativo passou a vício compulsivo em pouco tempo. As incursões descontroladas na experimentação do entorpecente foram motivo para que Taylor, a partir daí, passasse a acreditar que era ele próprio a encarnação de Matheus (ou Mateus), o ‘segundo filho de Deus’⁴⁸. Bem no ínterim dessa conturbação mental, o cantor passou a ser agenciado por Joseph Barbera (famoso cartunista que fazia dupla com William Hanna em Hanna-Barbera, criadores da animação Tom & Jerry), pois sua irmã, Sheila Taylor, havia se casado com o ilustrador. O investimento, contudo, não obteve resultados promissores.

O cantor de “Brand New Cadillac” acreditou tanto na própria alucinação que, em uma apresentação em Paris, ainda em 1965, passou a ‘abençoar’ os colegas de banda – os Playboys (antes, havia queimado dinheiro na frente deles para ‘provar’ que os mesmos ‘só pensavam em bens materiais’) –, a irmã que o acompanhava e o público presente. A performance da noite não rendeu o resultado esperado e as apresentações seguintes eram cada vez menos prestigiadas e com menor número de presentes. Tal como ocorreu a Ziggy Stardust, foi essa rejeição da plateia que o transformou num “Messias leproso” que ‘foi morto pela garotada’ – a juventude que o acompanhava. O ostracismo passou a perseguir Vince Taylor, ‘matando-o’ para o universo *pop/rock*. O grupo que o acompanhava teve que ser finalizado – “eu tive que acabar com a banda” – e Taylor se tornou mecânico de

de alguém, o que estabelece um duplo sentido ao verso “*He was the nazz*” (“ele era o nazz” ou “ele era o rabudo?”) e combinaria com o verso posterior, “*with God given ass*” (“com a bunda que Deus o deu”). Cf. DOGGETT, Peter. “As Canções de David Bowie: 1969-1980”. In: **O Homem Que Vendeu O Mundo**: David Bowie e os anos 70. Curitiba: Nossa Cultura, 2014, pp. 141-142.

⁴⁸ “O cantor americano Vince Taylor, que começou como uma cópia de Elvis e um grande número de seguidores na França e terminou um débil lunático transformado pela fé em Jesus, foi também alguém que veio à mente. ‘O cara não estava batendo bem’, disse Bowie, que encontrara Taylor na cena club quando ele ainda era um músico na batalha. ‘Ele costumava carregar mapas da Europa com ele, e me lembro bem de ele abrindo um mapa na Charing Cross Road, do lado de fora do metrô, colocando-o no chão e ajoelhando sobre o papel com uma lente de aumento. Cheguei lá e ele estava apontando todos os lugares onde os óvnis aterrissariam nos próximos meses”. Cf. SPITZ, Marc. “13”. In: **Bowie**: a biografia. São Paulo: Saraiva S.A.; Editora Benvirá, 2014, p. 196.

aeronaves na Suíça para poder se manter financeiramente. Da rápida ascensão meteórica ao esquecimento repentino em questão de poucos anos. É o resultado de “fazer amor com o próprio ego” causado pela vida célebre na passagem de uma metamorfose da fama para a outra.

Iggy Pop, por sua vez, é o exemplo de comportamento autodestrutivo, seguido por Ziggy Stardust, que não acabou em ostracismo. A colaboração de Pop para que tal alter-ego de David Bowie se desenvolvesse acabou ocorrendo a partir do engrandecimento das performances corpóreas do vocalista *protopunk* a partir de seus ‘movimentos rígidos’ que o condicionavam a certa ‘sensualidade’ exibicionista no palco. Ao passo que sua figura era andrógina, ela veiculava certa áurea masculinista de violência e autolaceração, em que o excesso torna-se parâmetro para o sucesso. Conclui-se, desta feita, que há em Iggy Pop a suputação dos elementos que passariam a definir parte do *glam/glitter rock* – um ‘novo andrógino’, a sexualidade desinibida e a interpretação espetacularizada – mesmo que tal cantor tenha feito pouco uso de maquiagem ou adornos espalhafatosos. Se Ziggy era ‘bem dotado’ e ‘era o *nazz* (ou o rabudo?) com a bunda que Deus o deu’, essas características corpóreas foram extraídas do imaginário atribuído às apresentações do ex-vocalista dos Stooges.

Outro fator de inspiração em relação a Pop ocorreu quando David Bowie viajou pela primeira vez aos Estados Unidos da América na tentativa mal-sucedida de promover o álbum *Hunky Dory* em janeiro de 1971. Conhecendo-o pessoalmente, o britânico teve contato direto com as apresentações do estadunidense e tomou conhecimento de histórias tais como as diversas vezes em que “Iggy teve convulsões em festas de amigos, incluindo uma overdose quase fatal no apartamento do baixista dos MC5, Michael Davis”⁴⁹. Esse comportamento de Pop, abusivo consigo mesmo, fascinava Bowie que passou boa parte daquele ano ouvindo os álbuns dos Stooges com uma frequência considerável, no sentido de que a repetição já parecia viciosa⁵⁰. Como a primeira fita *demo* de “Ziggy Stardust”, a composição, foi gravada em fevereiro é de se crer que a sua personagem – para além da obviedade do nome – teve naquele vocalista o estabelecimento de sua *ética de rockstar*, ou seja, a completa inconsequência e a falta de medida.

⁴⁹ TRYNKA, Paul. “Fun House Parte II: esta propriedade está condenada”. In: **Open Up And Bleed: a vida e a música de Iggy Pop**. São Paulo: Aleph, 2015, p. 174.

⁵⁰ David Bowie “fez questão de que todo mundo [no seu círculo de pessoas em 1971] ouvisse falar de Iggy Pop. Bob Grace, seu editor, recorda: ‘Ele estava praticamente fazendo uma lavagem cerebral ou doutrinando todo mundo para entrar no mundo dele. Na época, estava fascinado por Iggy Pop e ficava tocando todos esses discos dos Stooges para mim”. Cf. THOMPSON, Dave. “Chaminés Arrotando, Pulmões Escurecem”. In: **Dangerous Glitter: como David Bowie, Lou Reed e Iggy Pop foram ao inferno e salvaram o rock ‘n’ roll**. São Paulo: Editora Veneta; Editora Campos, 2013B, p. 109.

Legendary Stardust Cowboy, nome artístico de Norman Carl Odam, é, por razões óbvias, a segunda parte do nome do protagonista do álbum de Bowie de junho de 1972. O interesse precoce, desde a adolescência, em temas espaciais e a paixão do artista pela *Americana* e também pela música *country* do ‘Sul Profundo’ dos EUA – na idealização do ‘Velho Oeste’ –, fez com que Odam criasse uma proposta artística que combinasse, de modo inovador até então, o tradicionalismo, o conservadorismo e ‘*rednecks*’ brancos do gênero musical em questão com as ideias progressistas de avanço tecnológico baseadas na exploração do espaço sideral. Em termos musicais, é como se tal ‘Stardust Cowboy’ fosse um musicista psicodélico que optou pelo banjo ao invés da guitarra. Ouve-se, em sua obra, uma tendência urbana que não perde de vista sua matriz ruralizada. Sua breve carreira inicial – o cantor lançou três *singles* em 1968 e só voltaria a publicar uma faixa novamente no ano de 1984 – foi marcada por estratégias de autopromoção que, apesar de sua ousadia de divulgação, não obtiveram maiores sucessos comerciais:

De Lubbock, Texas, terra natal de Buddy Holly, o *Legendary Stardust Cowboy* é mais conhecido por seu compacto de ficção científica fanhoso *I took a trip on a Gemini space ship*, lançado em 1969 (Bowie fez uma versão no álbum *Heathen*, de 2002). O *Ledge* [espécie de diminutivo para o nome artístico do cantor] publicou sua autobiografia para acompanhar o *single*, cheia de auto-descrições extravagantes como ‘meu tipo favorito de mulher é loira de olhos azuis. Gosto de loiras porque tenho cabelo loiro. Uma loira de olhos azuis é a coisa mais linda em todo o universo, tirando as estrelas no céu. Se eu tivesse a oportunidade, beijaria cada loira de olhos azuis do mundo’⁵¹.

Esse tipo de declaração provocativa, para dizer o mínimo, e de certo modo racista tinha por intuito causar impacto através de sua própria petulância e falta de decoro. Faz parte de um tipo de arrogância individualista que perpassa Ziggy, pois ele ‘faz amor com o próprio ego’, e segue a lógica de um cantor que possui o termo ‘lendário’ em seu nome artístico, apesar de haver alguma controvérsia e nenhum consenso quanto à validade da utilização de tal palavra para defini-lo. Seu maior legado acabou sendo a influência para a criação do alter-ego do cantor-compositor britânico e o máximo de êxito comercial que alcançou se deu com a faixa “Paralyzed”, que conseguiu a posição 140 entre o Top 200 de *singles* nas paradas de sucesso estadunidenses.

Kansai Yamamoto, por fim, é a própria concepção visual de Ziggy Stardust. Afinal, ele foi o estilista responsável pelas indumentárias e vestimentas da personagem – ou por

⁵¹ SPITZ, Marc. “13”. In: **Bowie**: a biografia. São Paulo: Saraiva S.A.; Editora Benvirá, 2014, p. 196. O autor da citação comete um equívoco ao dizer que o *single* do *Legendary Stardust Cowboy* foi lançado em 1969 quando, na verdade, o foi em 1968. O lançamento de 1969 foi a autobiografia do cantor, o que se pode considerar bastante ousado para um artista que teve seu primeiro *single* publicado menos de um ano antes.

boa parte delas –, especialmente durante a *Ziggy Stardust Tour*, ocorrida entre os anos de 1972 e 1973 para promover o álbum temático do alter-ego e o *Aladdin Sane*. O que fez Bowie adotar tal artista da moda como o centro conceitual imagético de sua personagem foi o fato de Yamamoto ter se tornado o primeiro japonês de sua profissão a realizar um desfile na capital inglesa; não bastasse esse marco, ele ainda amalgamou temas japoneses considerados tradicionais e ‘imaculáveis’ (tais como o teatro *kabuki*) com a inserção de cores extravagantes, temas ocidentais e contornos considerados futuristas para a época.

A quebra de parâmetros de gênero para a vestimenta, especialmente a masculina, tem em Yamamoto um de suas principais referências a partir dos anos 1970. Tal ruptura não se deu à toa naquela década, já que é ela que estabelece a cessação de paradigma com os padrões comportamentais binários; a liberdade sexual e o desprendimento corpóreo de expressão pública só se tornam possíveis a partir daquele momento histórico. O exagero de cores e a abstração de traços, adornos e estampas experimentados pelo *designer* são a medida imagética – e através da moda como arte – e uma representação sólida do que se transformou em luta pela desconstrução das normas comportamentais cisgênero⁵².

Yamamoto conheceu Bowie em uma apresentação do cantor na cidade de Nova York, no Radio City Music Hall, ainda em 1971, oportunidade em que o cantor vestia o figurino para o show feito pelo estilista japonês que, no mesmo ano, fundou sua própria empresa de alta costura, a Yamamoto Kansai Company Ltda. Os conceitos vanguardistas e futuristas da parceria resultaram em algumas das peças de roupa mais icônicas criadas durante a década de 1970, a exemplo da “Tokyo Pop” (traje de vinil preto com a presença de listras prateadas onduladas e duas ondulações, uma em cada perna, que se iniciam na cintura e vão até a altura dos pés) e da capa decorada com caracteres *kanji* (adquiridos pela língua japonesa a partir do mandarim, da China, na época da Dinastia Han, de 206 a.C. a 220 d.C.); pintados em preto e vermelho, tais símbolos linguísticos diziam “aquele que cospe palavras flamejantes” e foneticamente lêem-se de modo similar a “David Bowie”⁵³.

Não é por acaso, portanto, que se encontram na letra os versos “Ziggy realmente cantava / revirava os olhos e desmanchava o penteado / como algum gato do Japão”. A

⁵² “Com uma dramaticidade extravagante, Yamamoto homenageava o *kabuki*, tradicional modalidade teatral japonesa. Sua intensidade espalhafatosa parecia muito mais uma versão oriental da arte pop ocidental do que o trabalho de outros estilistas, voltado para desconstruções sóbrias, feito uma década mais tarde. Ele criava moda com base em imagens fantásticas, misturando uma visão romântica do passado com projeções de ficção científica do futuro. Em suas silhuetas, o samurai encontrava o guerreiro intergaláctico”. Cf. REED, Paula. “Kansai Yamamoto: o primeiro grande estilista japonês a ganhar o mundo”. In: **50 Ícones Que Inspiraram A Moda**: 1970. São Paulo: Publifolha, 2014, p. 24.

⁵³ MARSH, Geoffrey. “Astronauta de Espaços Interiores: Sundridge Park, Soho, Londres... Marte”. In: VÁRIOS Autores. **David Bowie**. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 60.

personagem acaba sendo um encontro de tradições teatrais e estilísticas do Ocidente e do Oriente que sedimenta a lógica egocêntrica de personas célebres na segunda metamorfose da fama; afinal, além de atuarem em papéis sociais com vias à aceitação e ao deslumbre, as celebridades costumam agir num duplo procedimento de agradabilidade midiática (no caso de Ziggy, “ele poderia lambê-los com sorrisos” – alusão ao ato felino de se lambe para se manter a autohigiene) e de indiferença para com a massa que a idolatra, já que “ele poderia deixá-los se enforcarem”. Stardust condensa, ao mesmo tempo, aqueles encontros culturais híbridos citados e as características básicas dos efeitos da hiperexposição que se estabelece a partir das *sociedades policulturais*:

Bowie levou o gênero de Ziggy a outra dimensão do espaço-tempo, onde personas do Oriente e do Ocidente se encontravam e se fundiam. Muito interessado, na época, na cultura asiática, Bowie fez de Ziggy um estranho amálgama de guerreiro samurai e *onnagata* kabuki – o ator que representava papéis femininos no teatro japonês tradicional. (Por ocasião de uma turnê de Bowie no Japão, em abril de 1973, Tamasaburo Bando, o mais famoso *onnagata* vivo japonês, deu-lhe instruções quanto à maquiagem do teatro kabuki). Mas a maneira de Bowie atuar num palco, de sugestivo sarcasmo (mais ostensivo em ‘Time’, com seu sinistro piano *honky-tonk*), veio do cabaré alemão. *Cabaret*, o musical da Broadway, tivera uma bem-sucedida temporada londrina em 1968, com Judi Dench no papel de Sally Bowles, e uma remontagem da *Ópera dos três vinténs*, de Bertolt Brecht e Kurt Weill, com Hermione Baddeley e Vanessa Redgrave, estreou no West End no começo de 1972. A versão de *Cabaret* para o cinema, dirigida por Bob Fosse, foi lançada no mesmo ano: Joel Gray ganharia um dos oito prêmios da Academia conquistados pelo filme por seu desempenho insinuante e paquerador como um andrógino mestre de cerimônias. Até o título de *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust*, de Bowie, fazia referência a *A ascensão e a queda da cidade de Mahagonny*, de Brecht e Weill, sátira aos Estados Unidos de que saiu ‘Alabama Song’, mais tarde apresentada por Bowie em sua turnê mundial de 1978. Ziggy transborda a decadência de Weimar, desde as olheiras escuras até o abusado boá de plumas, um estereotipado acessório feminino que pertencera a Lindsay Kemp e que descendia dos primeiros papéis de Marlene Dietrich, no cinema, como cantora de cabaré⁵⁴.

O cruzamento de tradições teatrais ocidentais e orientais resulta na concepção de palco de Ziggy Stardust, como a famosa crítica de arte estadunidense Camille Paglia bem pontuou. Se Yamamoto é a representação asiática mais consolidada para a indumentária do alter-ego de Bowie, estilistas que pensaram vestimentas para a apresentação do *1980 Floor Show*, por exemplo, se consolidam como condutores/as da parcela europeia do que se via nas exibições daquele cantor-compositor. Tal ocasião foi gravada no Marquee Club, na região de Soho na capital inglesa entre os dias 18 e 20 de outubro de 1973, e exibido nos EUA pela NBS na data de 16 de novembro daquele ano como parte de um programa

⁵⁴ PAGLIA, Camille. “Teatro de Gênero: David Bowie no apogeu da revolução sexual”. In: VÁRIOS Autores. **David Bowie**. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 72.

televisivo intitulado *The Midnight Special*, e que era apresentado por Wolfman Jack. As pessoas responsáveis pelo visual do cantor eram, dentre outras, Freddie Burretti e Natasha Korniloff e as visões de mundo de ambos contribuíram para a inserção do cabaré alemão na mitologia de Stardust.

Aquela apresentação, encenada, contou com um mix de faixas de álbuns lançados pelo cantor em 1972 e 73⁵⁵, além de debutar duas composições que ainda estavam em seu processo de gravação e produção para o álbum *Diamond Dogs*, de 1974, de nome “1984” e “Dodo” (esta última acabou retirada da prensagem final do disco). Tal evento também contou com algumas participações especiais como a banda espanhola Carmen e a inglesa The Troggs, além da cantora francesa Amanda Lear e da britânica Marianne Faithfull. Há uma cena que se deve destacar aqui e envolve esta última na tentativa de exemplificar a mitologia bowieana e seu diálogo com o cabaré alemão: Faithfull fez as próprias versões para “As Tears Go By”, dos Rolling Stones, e “20th Century Blues”, do compositor Noël Coward; ela ainda dividiu o palco com Bowie para uma reinterpretação do dueto “I Got You Babe”, originalmente gravado pela dupla *pop* Sonny & Cher em 1965, e é aí que a influência germânica mencionada mais bem se desenvolve.

Citar este momento e destacá-lo em relação aos demais daquele show pode servir, inclusive, para reforçar o argumento, apresentado na Introdução desta Tese, daquilo que se quer dizer quando se afirma que a década de 1970 é a ‘mais divertida’ do século XX: “Bowie veste um espartilho de vinil vermelho com penas pretas de avestruz” ao passo que Faithfull “está vestida de freira com hábito preto completo. Bem, não totalmente completo – só a metade da frente”⁵⁶. A cantora revela isso discretamente para a câmera ao levantar a parte lateral do hábito deixando o lado da perna e da nádega direitas à mostra por breves segundos para quem os prestigiou *in loco* (a cena foi cortada da exibição televisiva para os EUA, mas há registros sobreviventes da gravação completa no Marquee Club).

Já para os membros da banda de apoio de Bowie⁵⁷ toda a extensão das nádegas, costas e pernas da cantora ficaram completamente nuas: “a TV norte-americana ainda não

⁵⁵ Além dos já citados *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars* (1972) e *Aladdin Sane* (1973), houve o *Pin Ups* (1973). Foram tocadas as faixas: “Rock ‘n’ Roll Suicide” do primeiro (e que acabou retirada da exibição televisiva); “Time” e “The Jean Genie” do segundo; “Sorrow”, “Everything’s Alright” e “I Can’t Explain” do terceiro. “Space Oddity”, do álbum *David Bowie* de 1969, também consta na apresentação em razão de seu relançamento como *single* naquele ano. O cantor ainda realiza um dueto com Marianne Faithfull e que se encontra detalhado no corpo do texto.

⁵⁶ SHEFFILED, Rob. “Aladdin Sane”. In: **David Bowie**: uma vida em canções. São Paulo: Globo, 2017, p. 127. O “Anjo da Morte”, vestido por Bowie, foi desenhado por Freddie Burretti.

⁵⁷ Mick Ronson na guitarra, Trevor Bolder no baixo, Aynsley Dunbar na bateria, Mark Pritchett na guitarra de apoio e Mike Garson nos teclados. A única peça de roupa que ‘tentava’ encobrir as partes do corpo de Marianne Faithfull era uma meia-calça transparente de fios pretos, o que claramente não cobria nada.

estava pronta para permitir um vislumbre por trás do altar do dorsal nu da Irmã Faithfull. Mas ela canta no seu mais *engraçado* (e fora do tom) estilo monocórdico Lotte Lenya / Marlene Dietrich, erguendo o olhar para Bowie”⁵⁸. Além de parecer uma cena ‘estranha’ aos olhos atuais, há um deboche e uma diversão intencionalmente implícitos nesses atos por se tratar de uma cantora *pop* estadunidense se apresentando para uma rede nacional de seu próprio país, vestida de freira e meio nua – o que se torna ainda mais debochado e divertido quando nos damos conta do recorrente conservadorismo religioso dos EUA e de que o sobrenome da cantora significa ‘fiel’ ou ‘cheia de fé’. É desse tipo sugestivo de sarcasmo que trata o cabaré alemão e o mesmo era replicado na aura de Ziggy Stardust⁵⁹.

O próprio Bowie vestia o “Anjo da Morte”, uma clara contravenção à fé cristã que se opunha à personagem encenada por Faithfull. É como se o recado dado pela exibição fosse o seguinte: o ‘Messias leproso’ do *pop/rock* é um mensageiro controverso de caos que deseja acabar com o caos na Terra utilizando não artifícios de paz, mas sim de certo pandemônio subversivo que eliminaria o conservadorismo social, este sim o motivo maior da possibilidade de um apocalipse iminente. A cena interpretada por ambos foi tão crucial que colocou duas faces da existência em patamares de igualdade; a suposta inocência da freira cristã se esconde atrás de um hábito preto que finge cobrir suas vergonhas, mas que, na verdade, apenas camufla sua natureza pervertida. Assim sendo, a grande diferença que se observa entre ela e a versão de Ziggy Stardust maculada pela celebridade é o nível de

⁵⁸ SHEFFILED, Rob. “Aladdin Sane”. In: **David Bowie**: uma vida em canções. São Paulo: Globo, 2017, pp. 127-128 (grifo meu).

⁵⁹ Há uma defesa peremptória por parte de alguns autores de que a diversidade de influências que podem ser vistas em Ziggy Stardust vai muito além do *kabuki* e do cabaré alemão: “o ponto de vista doméstico do homem do espaço vêm dos seriados favoritos da infância de Bowie, *Quatermass* [seriado do gênero ficção científica que tinha na personagem de Bernard Quatermass, pioneiro do programa espacial britânico, seu protagonista e foi lançado em 1953 como *The Quatermass Experiment*], e *The Flowerpot Men* [grupo *pop* psicodélico da Inglaterra surgido em 1967 com o *single* “Let’s Go To San Francisco”]; o ponto de vista do homem do espaço e messias vem de *Stranger In A Strange Land*, de Robert Heinlein [um romance de ficção científica publicado em 1961], cujo carismático marciano encontra uma Igreja do Amor dos Homens [no original, *Church Of Man-Love*] e é linchado em razão de seus problemas. Havia ciclicidade budista e seus ecos na ficção científica britânica, particularmente no roqueiro-assassino ambirracional/bissexual de Michael Moorcock, Jerry Cornelius [nas obras *The Final Programme*, de 1965, *A Cure For Cancer*, de 1971, e *The English Assassin*, de 1972]. Havia declarações de Andy Warhol sobre identidade como uma exposição e um estigma atualizáveis, com Warhol fazendo uso de atores belos e mais jovens para interpretá-lo em atuações pessoais. Todas essas possibilidades são plausíveis, mas, à exceção do livro de Heinlein – citado na obra de Ziggy Stardust –, as demais parecem mais apostas do que certezas de sua influência. No original, “The domestic spaceman angle came from Bowie childhood favorites the *Quatermass* serials and *The Flowerpot Men*; the spaceman-messiah angle from Robert Heinlein’s *Stranger In A Strange Land*, whose Martian charismatic founds a Church of Man-Love and gets lynched for his troubles. There was Buddhist cyclicity and its echoes in British science fiction, particularly Michael Moorcock’s ambiracial/bisexual rocker-assassin Jerry Cornelius. There were Andy Warhol’s statements on identity as an exhibit and a refreshable brand, with Warhol having younger, handsome actors ‘play’ him in personal appearances”. Cf. O’LEARY, Chris. “Moon Age, 1971-1972”. In: **Rebel Rebel**: all the songs of David Bowie from ’64 to ’76. Winchester, HAM, UK; Washington, D.C., USA: Zero Books, 2015, p. 213. As mortes trágicas no *pop/rock*, até então, podem ter influenciado Bowie, sem certeza, tais como as de Jim Morrison, Brian Jones e Eddie Cochran.

desfaçatez: enquanto uma tentava se mostrar casta, apesar de não o sê-lo, o outro exibia sem vergonha alguma o seu semblante sórdido.

Essa imagem de Ziggy Stardust reverbera-se no verso “Ziggy o chupou [o próprio ego] até levá-lo à mente”, numa metáfora sexual que faz referência a outra faixa gravada pelo próprio Bowie e lançada um ano antes, além de ter conduzido-o a um gesto de palco que acabou se tornando icônico para a História do *pop/rock* como um todo e para a quebra de paradigmas sexuais e de gênero. O ato do alter-ego utilizar o sexo oral para se referir à absorção da própria arrogância foi retirado de “mas ela é uma bicha, e as bichas são tão assim que a sua risada é sugada para os cérebros delas” (“*but she’s a queen, and such are queens that your laughter is sucked in their brains*”), dois versos que estão presentes na faixa “Queen Bitch” do álbum *Hunky Dory*. A destreza da personagem homossexual da letra citada é transferida para Stardust como se ele pudesse ser, inclusive, uma evolução da “bicha vadia” que conhece todos os truques dos becos e das ruas de Londres e também é conhecida nos clubes mais obscuros da cidade⁶⁰. Ziggy é a sua versão mais andrógina e, ainda por cima, alienígena!

Quanto ao gesto de palco, trata-se do provocativo *insight* que David Bowie teve na data de 17 de junho de 1972 em uma apresentação no Oxford Town Hall. Durante tal show, o cantor elaborou uma performance improvisada em que ele se ajoelha na frente do guitarrista Mick Ronson e começa a ‘tocar’ nas cordas do instrumento com a boca, como se estivesse em um ato de sexo oral ao vivo para toda a plateia do local. Este fato por si só – restrito ao punhado de pessoas ali presentes – não seria suficiente para impulsionar sua carreira, algo que era seu maior desejo naquele momento; o que foi crucial para a difusão daquilo foi a presença do fotógrafo Mick Rock para registrar aquele momento e publicar como cartaz de divulgação da *Ziggy Stardust Tour* na edição de 08 de julho daquele ano na revista britânica *Melody Maker*. Bowie,

determinado a acabar com todos os tabus e obter sucesso e notoriedade, durante um show em 17 de junho no Oxford Town Hall, ele tomou uma atitude que revolucionaria sua imagem e sua carreira, e que faria dele uma figura lendária na história do rock. E o fotógrafo britânico Mick Rock, que já tinha fotografado Syd Barrett, fundador do Pink Floyd, e que se tornaria o fotógrafo oficial de David, estava ali para imortalizar aquele momento de quebra de tabus. (...) Mas foi David Bowie que simulou sexo oral com a guitarra de Mick Ronson ou foi Ziggy Stardust? Ziggy ou David? David ou Ziggy? Logo ficaria difícil distinguir⁶¹.

⁶⁰ As afirmações sobre a ‘bicha vadia’ ficam claras nos versos: “ela é uma embaixatriz dos velhos tempos / de fala doce e truques de quem anda pela noite / e ela é conhecida nos clubes mais obscuros” (“*she’s an old-time ambassador / of sweet talking, night walking games / and she’s known in the darkest clubs*”).

⁶¹ LEIGH, Wendy. “Ziggy”. In: **Bowie**: a biografia. Rio de Janeiro: Editora BestSeller, 2016, p. 123.

Como já ficou possível perceber, desde o capítulo anterior, o sexo oral torna-se a principal ferramenta libidinosa de Ziggy Stardust. Tal prática sexual não foi escolhida à toa, haja vista que representa a incitação ao prazer e não ao mero ato de reprodução. Vale lembrar que até a década de 1960, ou seja, até a difusão da literatura *beatnik* e a alguma propagação da contracultura nos EUA, prevalecia a ideia de que a sexualidade deveria, em razão do conservadorismo, ficar restrita à geração de prole e a constituição de família nuclear baseada em pai, mãe e crianças decorrentes do casal. A contestação desse padrão (feita, em grande medida, pelo pensamento contracultural) e certo avanço farmacológico, com a pílula anticoncepcional, impulsionaram o desejo de liberdade individual para tal e ampliaram a noção de sexo para obtenção de gozo⁶². O que Bowie fez foi direcionar essa lógica ao público LGBTQIAP+ e, sobretudo, à bissexualidade.

Para além da sexualidade, contudo, e ainda que o título “Ziggy Stardust” sugira que a faixa se trata de alguma espécie de ‘descrição poética’ da personagem, na verdade, a audiência fica diante de um fonograma que não é exatamente apenas sobre o alter-ego de David Bowie. Ela carrega consigo duas características que o *glam/glitter rock* passou a proliferar na condição de estilo musical: primeira, a tentativa de aglutinar a juventude em torno de certo interesse indumentário questionador da sobriedade adulta e da ruptura com padrões de comportamento em geral – não apenas em respeito ao gênero ou ao sexo. Não há um ‘eu-lírico’ específico na letra da faixa e a história é poetizada de acordo com a perspectiva dos ‘outros caras da banda’ (os Spiders From Mars), que descrevem aquela figura quase mítica no futuro, “quando a garotada matou o cara”, em uma percepção que se manifesta reflexiva sobre o carisma alcançado por Stardust e a sua capacidade de fazer com que as vidas da banda e de fãs deixassem de ser uma monotonia.

⁶² “As mudanças nas atitudes e no comportamento em relação ao intercurso pré-marital decorrem então de uma combinação de uma mudança geral em nossas atitudes morais, juntamente com uma mudança particular na tecnologia de controle da natalidade. Sem a primeira, a ‘pílula’ seria irrelevante para as necessidades dos não casados, já que a decisão de que irão ou não dormir com alguém seria determinada por fatores outros além das simples consequências de fazê-lo – por fatores de tabu e total proibição moral. Sem a pílula, os casais não casados podem hesitar em dormir juntos por causa das consequências de um erro com métodos anticoncepcionais anteriores a ela e mais falíveis. Essas pessoas passaram a ver o mundo em termos de causa e consequência, algo demonstrado por suas mudanças de atitude em relação à própria pílula”. No original, “The change in attitudes and behaviour [*sic*] in relation to premarital intercourse stems then from a combination of a general change in our moral attitudes, coupled with a particular change in the technology of birth control. Without the former, the ‘pill’ would be irrelevant to the needs of the unmarried since their decision as to whether or not they will sleep with someone would be determined by factors other than the simple consequences of doing so – by factors of taboo and total moral prohibition. Without the pill unmarried couples might hesitate to sleep together because of the consequences of an error with earlier, more fallible contraceptive methods. That people have come to see the world in terms of cause and consequence is shown by their changing attitudes to the pill itself”. Cf. DAVIES, Christie. “Sexual Behaviour and Sexual Attitudes in the Permissive Society”. In: **Permissive Britain: social change in the Sixties and Seventies**. New York, NY, USA; London, LDN, UK: Pitman Publishing, 1975, p. 74.

Em apenas um verso de “Ziggy Stardust” existe uma frase afirmativa em primeira pessoa: logo após anunciar que a personagem célebre foi morta pela própria juventude que a seguia, a letra diz que “eu tive que acabar com a banda”. Apesar deste momento de um individualismo discursivo que pressupõe a existência de um ‘eu-lírico’, a maneira como a estrutura da poética está colocada sugere que esse ‘eu’ que fala poderia ser qualquer um dos integrantes dos Spiders From Mars. É como se cada um deles pudesse assumir aquela função descritiva sem alteração alguma do conteúdo apresentado; estupefatos com o que ocorreu a Stardust, eles lamentam, cada um por si, a morte trágica deste ‘messias leproso’ que os comandou ao sucesso e ao estrelato por um breve período de tempo. Lamentam, com isso, aquela perda precoce, pois, afinal, como o “Ziggy tocava guitarra...”⁶³. Por tal razão, no momento em que o ‘eu’ é cantado há o efeito em *overdub* de duas vozes que se sobrepõem uma à outra.

A segunda característica que a faixa-título do alter-ego de David Bowie passou a difundir, referente ao *glam/glitter rock*, foi a ode à ‘novidade’ dos anos 1970 ao passo que se desejava o ‘enterro simbólico’ da década anterior: “Ziggy era um réquiem: Bowie veio para enterrar os anos 1960, e não para louvá-los. Ele pegou a estrada e viajou como um louco, espalhando o evangelho da purpurina na cena do rock cheia dos alcoviteiros de sinceridade intercambiável de flanela e jeans”⁶⁴. Stardust não apenas é a persona de maior apelo artístico produzida por qualquer *glam rocker* como também funciona como vetor da proposta social que o estilo musical carregou consigo, qual seja, o reconhecimento da virtude que pode existir na diversão e na obtenção de prazer corpóreo, ainda que isso não signifique necessariamente a abdicação de consciência crítica, social ou política, como se viu nos dois capítulos anteriores desta Tese. Esse protagonista “levou isso muito a sério”, algo que o fez ser despedaçado em razão da defesa irrestrita das próprias convicções.

Seria seu modo de pensar, um ‘devaneio lunar’ ou **Moonage Daydream**? É nessa lógica de delírio que Ziggy Stardust, o alter-ego, é apresentado de modo direto, no álbum que se dedica a ele, pela primeira vez. Nas duas faixas anteriores a esta, “Five Years” e

⁶³ Algo que se manifesta na melodia da faixa: “no bojo da canção, contudo, uma multiplicidade de vozes oferecia seu testemunho – de maneira marcante, na primeira e na última estrofe, com intimidade na segunda, e dobrada no refrão, como se um fanático religioso gritasse em nossos ouvidos. O refrão já era misterioso, descendo a uma oscilação entre acordes em Mi e Fá, aqui mais à vontade do que em ‘Holy, Holy’, e que também faziam lembrar ‘Boris the Spider’, do Who, correndo pelo chão. O grande toque final, o único acréscimo importante à composição depois da primeira fita demo, foi uma reprise da declaração ‘Ziggy tocava guitarra’. Bowie manteve a nota com ousadia, até que sua voz desvanecesse, instando a guitarra de Ronson a render uma homenagem idêntica”. Cf. DOGGETT, Peter. “As Canções de David Bowie: 1969-1980”. In: **O Homem Que Vendeu O Mundo: David Bowie e os anos 70**. Curitiba: Nossa Cultura, 2014, p. 142.

⁶⁴ SHEFFILED, Rob. “O Homem das Estrelas”. In: **David Bowie: uma vida em canções**. São Paulo: Globo, 2017, p. 109 (grifo do autor).

“Soul Love”, não há uma descrição precisa que se refira a como Stardust é ou possa vir a ser ou mesmo a como a mitologia da personagem deseja que ela seja. Portanto, vejamos como a letra presente no álbum desenhou sua faceta:

I'm an alligator, I'm a mama-papa comin' for you
Eu sou um jacaré, eu sou um papai-mamãe que vem para você
I'm the space invader, I'll be a rock 'n' rollin' bitch for you
Eu sou o invasor do espaço, eu serei uma vadia do rock 'n' roll para você
Keep your mouth shut, you're squawking like a pink monkey bird
Mantenha sua boca fechada, você está grasnando como um pássaro-macaco cor-de-rosa
And I'm bustin' up my brains for the words
E eu estou arrebrandando meus miolos para lembrar as palavras

Keep your 'lectric eye on me, babe / Put your ray gun to my head
Mantenha seu olho elétrico em mim, babe / Ponha sua arma de raios na minha cabeça
Press your space face close to mine, love / Freak out in a moonage daydream, oh yeah!
Encosta sua face espacial perto da minha, amor / Surte em um devaneio lunar, oh yeah!

Don't fake it, baby, lay the real thing on me / The Church of Man, love
Não finja, baby, seja sincera comigo / A Igreja do Homem, amor
Is such a holy place to be / Make me, baby, make me know you really care
É um lugar sagrado de se estar / Faça-me, baby, faça-me saber que você realmente se importa

Make me jump into the air / Keep your 'lectric eye on me, babe
Faça-me pular pelos ares / Mantenha seu olho elétrico em mim, babe
Put your ray gun to my head / Press your space face close to mine, love
Ponha sua arma de raios na minha cabeça / Encosta sua face espacial perto da minha, amor
Freak out in a moonage daydream, oh yeah! / Freak out, far out, in out...
Surte em um devaneio lunar, oh yeah! / Surte, muito longe, lá longe...

“Moonage Daydream” é uma faixa que demonstrou como o conceito para Ziggy Stardust não foi publicado, em junho de 1972, totalmente pronto ou definido. Tratou-se, portanto, de um alter-ego que teve como definição elementar o constante fazer-se como identidade ficcional/real, no sentido de que foi uma montagem voltada à hipertexto célebre construída com o passar do tempo e mais intensamente de acordo com o firmar-se da turnê internacional que lhe deu suporte financeiro e comercial. Alguns fatores são gritantes para tal.

O primeiro é que “Moonage Daydream”, tal como “Hang On To Yourself”, possui uma versão anterior lançada pela banda Arnold Corns em 1971; e do mesmo modo que aquela, sua versão original foi publicada com letra e melodia bastante diferentes do que se ouve no *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars*. Apesar de ser o fonograma que introduz a personagem principal da obra ao público, a intenção de Bowie não previa a inserção de nenhuma das duas citadas no álbum. Na verdade, foi um ato de necessidade que fez o cantor reformular ambas para seu disco, à medida que a sua gravadora, a RCA, considerou “Velvet Goldmine” e “Sweet Head” inapropriadas para as

audiências britânica e estadunidense, especialmente esta última, em razão de suas letras com a temática do sexo oral explícito.

Tendo esse impasse para resolver, Bowie recrutou as composições mencionadas e as transformou de melodias *pop* psicodélicas, à semelhança do que era lançado pela banda Tyrannosaurus Rex até o ano de 1970 – ou seja, criações em que a batida da bateria era o elemento mais evidente durante toda a harmonia –, em faixas mais eletrificadas e ‘pesadas’ que possuíam a presença da guitarra por toda a produção e não apenas durante certo solo ou momento específico. A versão original de “Moonage Daydream” poderia muito bem ser confundida com um *single* do grupo de Marc Bolan até o álbum *A Beard Of Stars*, o último sob o nome completo do terópode celurossauro predominante do período cretáceo, já que a bateria tocada por Tim Broadbent é proeminente por todo o andamento musical da faixa enquanto apenas se recorre à guitarra de Mark Carr-Pritchard por duas vezes, em dois solos – o primeiro a partir de um minuto e seis segundos (com duração de cerca de 18 segundos) e o último a contar dos três minutos até a finalização do fonograma, o que dura por volta de 46 segundos⁶⁵.

Algo completamente diferente da versão para Ziggy Stardust. A guitarra de Mick Ronson se encontra por toda a extensão da faixa, ainda que permaneça pouco audível em determinados momentos, e ela passa a se destacar pelos *licks* efetuados pelo guitarrista a cada gancho para o refrão e à medida que o *riff* principal e introdutório se aproxima de ser repetido durante o andamento da faixa ou a cada vez que Bowie canta a frase-título. Já o primeiro solo do lançamento original foi excluído, mantendo-se apenas aquele que dá o encerramento ao fonograma. Ainda que tenha havido esse corte, a sensação que se tem é que a “Moonage Daydream” de Stardust é bem mais ‘pesada’ e guitarrística do que a que foi publicada em 1971⁶⁶. É como se ela tivesse repetido o movimento realizado por Marc

⁶⁵ A faixa original parecia “um devaneio que representava a ‘era da Lua’ para a época das missões Apollo – e também, talvez, para a tradição que Robert Graves denominava ‘poesia musa’, associada a antigos cultos de adoração à Lua, e que acessavam a imaginação sem precisar envolver o intelecto. Conforme observou o historiador do oculto Colin Wilson, em 1971, ‘a deusa da Lua era a deusa da magia, do subconsciente, da inspiração poética’. Por conseguinte, um ‘Moonage Daydream’ talvez representasse uma via arrebatadora, instintiva, de acesso à criatividade – ou, o que seria mais banal, nada além de um tributo ao tipo de imagem lírica produzida por Marc Bolan, cujo último *single* junto à banda Tyrannosaurus Rex, em 1970, tivera como título ‘By The Light of a Magical Moon’”. A julgar pelas mudanças melódicas da versão do Arnold Corns para a que se encontra no álbum de Ziggy Stardust e pelo fato de Marc Bolan ser homenageado em “Lady Stardust”, acredito que seja tal segunda opção meramente. Cf. DOGGETT, Peter. “As Canções de David Bowie: 1969-1980”. In: **O Homem Que Vendeu O Mundo: David Bowie e os anos 70**. Curitiba: Nossa Cultura, 2014, pp. 137-138.

⁶⁶ “Escolados pelas agonias vocais da primeira gravação, os Spiders interpretaram a canção três semitons abaixo da tonalidade original. Após uma declaração de intenções feita por Ronson, por meio de um contumaz acorde em Ré, seguia-se uma pausa momentânea, para que o impacto surtisse efeito, e então Bowie iniciava o vocal, com um tom arredondado, bem distante do áspero metálico típico de suas gravações em 1970. O

Bolan ao alterar o nome de sua banda de Tyrannosaurus Rex para a abreviação T. Rex: com isto, Bowie melodicamente declarou que estava se desvinculando do psicodelismo dos anos 1960, ainda que se mantivesse influenciado por ele, para aderir à dita ‘guinada elétrica’ estabelecida pelo “Lady Stardust” a partir do álbum *Electric Warrior*.

A mudança também é percebida na letra; afinal, há alterações estruturais ao passo que se fazem inserções e exclusões de versos no intuito de tornar crível que a faixa era a apresentação da personagem principal da mitologia do álbum de junho de 1972. Não é à toa que a linha poética “vamos lá garota forte, coloque o seu truque vigoroso em mim” foi cortada da variante Stardust, pois ela poderia não tornar crível se tratar de personagem não heterossexual e não cisgênero. Para o seu lugar, Bowie colocou “você está grasnando como um pássaro-macaco cor-de-rosa” que por alguma razão era, na década de 1970, uma gíria para definir e ridicularizar o homossexual masculino predominantemente passivo⁶⁷. Vejamos a poética do lançamento original para que se tenha uma ideia das alterações:

Come on strong girl, lay the heavy trick on me / The Church of Man, love
Vamos lá garota forte, coloque o seu truque vigoroso em mim / A Igreja do Homem, amor
Is such a holy place to be / Make me, baby, make me know you really care
É um lugar sagrado de se estar / Faça-me, baby, faça-me saber que você realmente se importa
Make me jump into the air
Faça-me pular pelos ares

Keep your 'lectric eye on me, babe / Put your ray gun to my head
Mantenha seu olho elétrico em mim, babe / Ponha sua arma de raios na minha cabeça
Press your space face close to mine, love / Freak out in a moonage daydream, oh yeah!
Encosta sua face espacial perto da minha, amor / Surte em um devaneio lunar, oh yeah!

Alright, ah / Come on, you? / Far out...
Tudo certo, ah / Vamos lá, você? / Para longe...

Keep your mouth shut, but listen to the world inside
Mantenha a sua boca fechada, mas ouça seu mundo interior
Keep your head on, but open up your eyes real wide
Mantenha sua cabeça erguida, mas abra bem os olhos com vigor
Keep the change strong, let the things you torn aside
Mantenha a mudança firme, deixe de lado as coisas que te despedaçam
You messing any road to high
Você está perturbando qualquer caminho para o alto
Take it out, take it out
Deixe de lado, deixe de lado

ímpeto elétrico dos compassos iniciais era enganoso, enquanto a primeira voz era impulsionada pelo violão de Bowie, e Ronson somente ressurgia mais tarde, no refrão. Um saxofone e uma flauta celta dançavam um comportado dueto, ao som de uma progressão de acordes maiores, atuando como solo e seguidos por uma guitarra elétrica, até Ronson apresentar um opulento e otimista arranjo de cordas, precedendo a volta ao refrão, e cujo clímax ocorria numa vertiginosa descida em *pizzicato*. Somente nos momentos finais a guitarra de Ronson propiciava o alívio exigido pelo devaneio, sempre retornando aos mesmos temas, como se fossem espasmos de êxtase”. Cf. DOGGETT, Peter. “As Canções de David Bowie: 1969-1980”. In: **O Homem Que Vendeu O Mundo**: David Bowie e os anos 70. Curitiba: Nossa Cultura, 2014, p. 138.

⁶⁷ O “‘pink monkey-bird’, gíria para homossexual passivo”. Cf. Ibidem, p. 137.

A primeira estrofe daquela publicação original foi alterada e passou a substituir a última que foi praticamente excluída por completo, à exceção do verso “mantenha a sua boca fechada” (“*keep your mouth shut*”); enquanto isso, na variante Ziggy, faz-se questão de enfatizar as ‘qualidades’ físicas e eróticas de seu protagonista, a exemplo da força e da implacabilidade do seu vigor sexual (em “eu sou um jacaré”), da sua bissexualidade (em “eu sou um papai-mamãe que vem para você”) e de sua capacidade fálica na condição de ‘invasor alienígena’ (em “eu sou o invasor do espaço”). Caso mantivesse a letra original, Bowie provavelmente perderia sua observação quanto à quebra de paradigma de gênero, anulando a falta de identificação específica e a ‘nova androginia’ de Stardust. “Moonage Daydream” passou, portanto, de uma composição obscura com potencial para que fosse relegada ao esquecimento a uma das peças centrais do álbum que transformou o cantor em uma celebridade britânica.

Por sua vez, o segundo fator que fez o alter-ego do artista ter como característica o constante refazer-se na própria condução identitária ficcional/real foi a sua imagem na capa do álbum de junho de 1972. Há intelectuais e especialistas na obra de David Bowie que defendem piamente que Ziggy Stardust não se faz presente na capa do disco que o dá nome e o apresenta ao mundo, a exemplo de Paolo Hewitt e Camille Paglia:

Ziggy Stardust, o mais famoso personagem inventado por Bowie, não figurou na capa do álbum que leva seu nome, mas foi desenvolvido em sua turnê mundial (de invulgar duração, de janeiro de 1972 a julho de 1973). Ziggy tornou-se uma entidade tão poderosa que praticamente aniquilou seu criador e lançou Bowie, como ele mesmo admitiu, num frágil estado psicológico que, exacerbado pela cocaína, se aproximou da esquizofrenia. A exuberante maquiagem de Ziggy, a crista de cabelo ruivo espetado e os trajes futuristas, desenhados por Kansai Yamamoto, transformaram-no num ‘messias’ (termo de Bowie) do rock alienígena, no líder de uma banda de invasores espaciais vindos para redimir os terráqueos delinquentes⁶⁸.

A defesa de que Ziggy Stardust não protagoniza a capa do álbum do qual veio ao mundo tem por princípio o visual de cabelo vermelho que tão famoso ficou e se tornou o maior símbolo da carreira de David Bowie, especialmente a variante que se encontra no álbum *Aladdin Sane* com o raio vermelho com detalhes em azul que se inicia na testa e atravessa todo o rosto perpassando o olho direito do cantor. Na verdade, há uma confusão identitária em torno dessa questão, já que há quem diga que Aladdin Sane é personagem completamente novo e independente, há quem sustente que seja uma extensão de Ziggy

⁶⁸ PAGLIA, Camille. “Teatro de Gênero: David Bowie no apogeu da revolução sexual”. In: VÁRIOS Autores. **David Bowie**. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 72.

Stardust e há quem prefira que ele seja uma nova criação feita pelo alter-ego antecessor. O próprio Bowie optava em dizer que se tratava de uma manifestação da ‘ida de Stardust à América’, ou seja, de uma mutação da personagem original no momento em que chega ao solo dos Estados Unidos⁶⁹. Qualquer que seja a ‘verdade’, a única certeza se encontra na volatilidade do si mesmo exposto ao público e, midiático, que se torna parâmetro para a celebração durante a segunda metamorfose da fama. Determinar que uma imagem seja a definitiva para uma figura como Ziggy Stardust seria desfazer da prerrogativa que o faz ter sentido.

Uma última questão de “Moonage Daydream” tem a ver com a influência confessada que Bowie retira da obra de ficção científica *Stranger In A Strange Land*, que foi escrita por Robert A. Heinlein e publicada no ano de 1961. No romance, o protagonista Michael Smith, um marciano de nascimento, funda um movimento religioso chamado “A Igreja de Todos os Mundos” (ou “*Church Of All Worlds*”), que se faz valer de elementos caros ao paganismo romano antigo e ao revivalismo cristão tal como a ordem franciscana que se estabeleceu no século XIII. Ensinado em ‘língua marciana’, aquele novo fundamento religioso pregava a ruptura com o modelo tradicional e conservador de família e divulgava o poliamor e o socialismo libertário (ou anarquismo social) proposto pelo escritor francês Joseph Déjacque em 1857, em carta ao filósofo anarquista Pierre Proudhon, como formas ideais de vida. Apesar de não citar tal igreja diretamente, Bowie propôs na letra daquela faixa uma “Igreja do Homem” (“*Church Of Man*”) que segue claramente alguns princípios semelhantes ao da congregação que Heinlein inventou⁷⁰.

Caso não se acredite que haja alguma relação entre a “Igreja do Homem” criada por Bowie para a mitologia de Ziggy Stardust e a “Igreja de Todos os Mundos” de Robert A. Heinlein, qualquer dúvida é sanada pela faixa final do álbum, “Rock ‘n’ Roll Suicide”, em que se confirma a ‘morte’ do alter-ego (que já havia sido anunciada na faixa-título da personagem em razão da adoração criada em torno de si mesmo) e que foi cometida pelas próprias pessoas que o seguiam. Um destino semelhante foi reservado a Michael Smith, propagador da nova crença, despedaçado pelo público fiel que nele acreditava. Fica claro, portanto, que o desfecho da história de Stardust se baseia na proposta da obra de Heinlein e em seu protagonista. A única dúvida, difícil de sanar, é se Bowie conheceu o romance

⁶⁹ “Bowie posteriormente descreveu Aladdin Sane como Ziggy vai à América. ‘Eu diria tudo o que poderia sobre Ziggy, mas criei essa coisa maldita, agora como que eu saio disso?’. (...). Diferente de Ziggy, que havia sido criado na imaginação de Bowie, Aladdin Sane era sobre a realidade do estrelato”. Cf. PAYTRESS, Mark. “Criações Clássicas”. In: **Estilo Bowie**. São Paulo: Madras, 2011, p. 88.

⁷⁰ No ano de 1968, Oberon Zell-Ravenheart fundou uma Igreja pagã com o mesmo nome da inventada por Robert A. Heinlein para *Stranger In A Strange Land* e com preceitos idênticos aos que constam na obra.

de maneira direta – ou seja, se seu contato foi logo com o livro – ou se ele foi apresentado àquela narrativa literária através da faixa “Stranger In A Strange Land” – e homônima ao escrito, portanto –, lançada pelo cantor estadunidense Leon Russell em abril de 1971 como *single* e em 03 de maio do mesmo ano com o disco *Leon Russell And The Shelter People*⁷¹.

Como Michael Smith, Ziggy Stardust se torna a estrela de seu próprio culto. **Star**. A sétima faixa do *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars*, ou a segunda do lado B do vinil, é talvez a que mais represente uma ode ao desejo e à vontade de fama e sucesso no disco. É uma descrição do encantamento pelo estrelato e sugere que Stardust tinha como foco o alcance da celebridade, da idolatria, do amor de outrem e da necessidade por reconhecimento. O *pop/rock* é visto pela letra como meio mais fácil para conquistar o apreço do público jovem, convencendo esta mesma audiência de que ali se encontra um sujeito pronto para a adoração, para o apreço e para a fixação juvenis. Esta também é a faixa que mais implicitamente (ou explícita?) apresenta questões sociais e/ou políticas no álbum. E para a perspectiva da poética tudo se resolveria através do estrelato:

Tony went to fight in Belfast / Rudi stayed at home to starve
Tony foi lutar em Belfast / Rudi ficou em casa para morrer de fome
I could make it all worthwhile as a rock & roll star
Eu poderia fazer isso tudo valer à pena como uma estrela do rock & roll
Bevan tried to change the nation
Bevan tentou mudar a nação

Sonny wants to turn the world / Well, he can tell you that he tried
Sonny queria revirar o mundo / Bem, ele pode te contar que tentou
I could make a transformation as a rock & roll star
Eu poderia fazer uma transformação como uma estrela do rock & roll

So inviting – so enticing to play the part
Tão atraente – tão sedutor desempenhar o papel
I could play the wild mutation as a rock & roll star
Eu poderia tocar a mutação selvagem como uma estrela do rock & roll
Get it all yeah! / Oh yeah!
Conseguir tudo isso! / Oh yeah!

I could do with the money / I'm so wiped out with things as they are
Eu poderia fazer alguma coisa com o dinheiro / Eu estou tão saturado com as coisas como elas são
I'd send my photograph to my honey / And I'd c'mon like a regular superstar
Eu mandaria uma foto para minha namorada / E eu viria como um superstar regular

⁷¹ É difícil de precisar a maneira como David Bowie foi apresentado ao livro de Robert A. Heinlein. É provável, contudo, que tenha sido diretamente com uma cópia da obra, já que se trata de uma publicação premiada e que foi lançada no ano de 1961. A versão original de “Moonage Daydream”, apesar de não ter sido criada para a mitologia de Ziggy Stardust, já apresenta o verso “a Igreja do Homem, amor” e sua fita *demo* foi gravada entre janeiro e fevereiro de 1971, ou seja, dois meses antes do lançamento da faixa de Leon Russell, de abril, que é homônima ao livro. Contudo, é possível que o fonograma de Russell, em razão do alcance da obra do cantor à época, possa ter encorajado Bowie a manter essa referência na versão que se encontra no álbum de junho de 1972.

I could fall asleep at night as a rock & roll star
Eu poderia adormecer à noite como uma estrela do rock & roll
I could fall in love all right as a rock & roll star
Eu poderia me apaixonar exatamente como uma estrela do rock & roll
I could make a transformation as a rock & roll star
Eu poderia fazer uma transformação como uma estrela do rock & roll
Rock & roll star, rock & roll star / Bam, boom, bam / Watch me now
Estrela do rock & roll, estrela do rock & roll / Bam, boom, bam / Assista-me agora

Percebe-se, de cara, a crença no estrelato como resolução para tipos variados de problemas, desde questões sociais mais amplas a elementos triviais do cotidiano. Há uma divisão de temas muito apropriada na estrutura da letra: nas duas primeiras estrofes vêm-se descrições de jovens aleatórios que participam diretamente de assuntos políticos e/ou imbróglis econômicos relativos à realidade britânica do início da década de 1970; logo após o refrão, a poética muda sua caracterização e se desloca para um individualismo de roupagem midiática, já que o ‘eu estelar’ da celebridade é a grande medida para qualquer coisa. O fetiche pelo sucesso se apresenta em “Star” como espécie de retrato do que era o cotidiano artístico daquele momento: ao passo que havia preocupação e consciência social com um contexto mais macropolítico, a ‘vergonha’ de se admitir o desejo de estrelato é perdida por completo e o olhar sobre a questão é positivo ao ponto de a ‘estrela do *rock ‘n’ roll*’ fazer tudo (de adormecer a se apaixonar) de uma maneira ‘ideal’.

As duas primeiras estrofes avaliam o *engajamento social* da época: há um Tony que ‘foi lutar em Belfast’; há um Rudi que preferiu ‘ficar em casa para morrer de fome’; há um Bevan que ‘tentou mudar a nação’ enquanto certo Sonny ‘queria revirar o mundo’. Os desejos da juventude, sejam eles legítimos ou ordinários, são colocados em um mesmo patamar de relevância e poderiam ganhar um porta-voz com o sujeito célebre, já que, diz Ziggy Stardust, “eu poderia fazer isso tudo valer à pena como uma estrela do rock & roll”. Das quatro vontades ali expressas, duas apontam problemas sociais específicos e outras duas se postam de modo mais amplo e, de certo modo, mais vago. Não importa, contudo. A mensagem ali emitida indica um conselho, uma avaliação dos anos 1970, que indica a incapacidade de se fazer qualquer mudança sem a presença de uma figura carismática. Só alguém como Stardust, portanto, “poderia fazer uma transformação como uma estrela do rock & roll”.

Bevan quer mudar o Reino Unido; Sonny quer revirar o mundo. Estes dois são os que manifestam desejos mais amplos, sonhos que se aproximam da utopia para alteração dos rumos da humanidade, seja em plano nacional ou mundial. As duas personagens são uma espécie de representação de uma ‘nova esquerda’ (*New Left*) britânica progressista

que se fortaleceu durante as décadas de 1960 e 1970 e que, no âmbito acadêmico, teve no periódico *New Left Review* um de seus principais veículos de difusão de ideias. Esse é o tipo de juventude engajada que estava prestes a entrar nas universidades ou que acabara de fazê-lo; carregava consigo, portanto, certa ânsia por mudança que rompesse com as orientações stalinistas dos partidos europeus de esquerda de então, mas que não perdesse a devida fé na revolução socialista⁷².

Tony (Anthony?) foi lutar em Belfast; Rudi (Rudolph?) optou por ‘ficar em casa para morrer de fome’. Estes dois cenários são mais específicos; tratam de questões muito familiares a qualquer jovem britânico em 1972, principalmente na Irlanda do Norte e nas áreas periféricas da Inglaterra – em especial no norte, próximo à fronteira com a Escócia, ou seja, distante da Grande Londres. O primeiro é o mais conhecido do ponto de vista da política ou da História: refiro-me às intempéries políticas da coroa britânica anglicana com manifestantes católicos da Irlanda do Norte que ocorreram por todo o ano do lançamento do álbum sobre Ziggy Stardust.

O evento mais conhecido nesse quesito e mais retratado por artistas de *pop/rock* em geral é o chamado ‘Domingo Sangrento’ (*Bloody Sunday*), ocorrido a 30 de janeiro de 1972 na cidade de Derry, um ocorrido que vitimou 14 manifestantes, baleados/as pelo exército inglês, e deixou 26 feridos/as. A violência da armada chamou a atenção mundial, pois a passeata, que reunia jovens ativistas, estava desarmada e era composta por menores de idade (sete dentre as vítimas) e estudantes que protestavam contra a política de Edward Heath, então primeiro-ministro, de prender pessoas por qualquer suspeita de ‘terrorismo’ sem uma acusação formal e/ou um julgamento prévio; ainda se reivindicavam mudanças no tocante às desigualdades religiosas entre católicos/as e protestantes na região.

⁷² Desde 1956, quando das acusações interpeladas por Nikita Khrushchov ao regime de Josef Stalin durante o *XX Congresso do Partido Comunista Soviético*, uma ‘crise’ se instaurou na esquerda como um todo. Pelo menos três modos de encarar tal questão foram postos à mesa: a) certa ala se manteve fiel a um modelo de pensamento teórico marxiano mais clássico do materialismo histórico, negando qualquer possibilidade de reajuste interpretativo, teórico ou prático, ao socialismo – Louis Althusser seria um exemplo famoso; b) já outra ala pensou na reinterpretção dos pressupostos teóricos marxistas desde que não se perdesse de vista o reconhecimento da importância do materialismo histórico para as produções intelectuais e para a revolução na vida prática das classes operárias – poder-se-ia citar o historiador Edward Palmer Thompson como um exemplo desta ala; c) e houve quem se utilizou das divergências soviéticas para, de um modo contraditório, renegar os pressupostos de Karl Marx e acusar a esquerda como um todo em função das perseguições que foram realizadas pelo governo stalinista – o caso do historiador Daniel J. Boorstin, que entregou colegas à política macarthista estadunidense de repressão a ideias de esquerda, é gritante nesse sentido. *A New Left Review*, fundada em 1960, foi tentativa acadêmica de “reestruturar (política e teoricamente) esta esquerda em crise”, já que vale dizer que, “em 1956, o Partido Comunista Britânico perdeu cerca de sete mil filiados, quase um quinto do total. Uma baixa considerável em apenas um ano”. Cf. ARANHA, Gervácio Batista & BRAGA, Hugo Paz de Farias. “Edward Palmer Thompson: abertura a novos horizontes marxistas. In: ARANHA, Gervácio Batista & FARIAS, Elton John da Silva (orgs.). **Epistemologia, Historiografia & Linguagens**. Campina Grande, PB: Editora da UFCG, 2013, pp. 108-109.

São várias as manifestações artísticas, na forma de música cantada, que passaram a ser publicadas a partir do acontecimento em Derry⁷³. Contudo, “Star” menciona o rapaz que vai lutar em Belfast, capital da Irlanda do Norte e não na cidade onde ocorreram os fatos do Domingo Sangrento gaélico, o que significa que David Bowie estava atento aos eventos políticos e sociais de seu tempo, não apenas aos mais evidentes e mais divulgados pela mídia. A citação que é feita pela faixa não detalha exatamente qual conflito motiva Tony a se deslocar para aquela capital, mas indica uma intenção e uma possibilidade: a) a motivação de Bowie foi mencionar o envolvimento da juventude da época em questões políticas e retratar os incidentes que decorriam das imposições inglesas no Reino Unido e da resistência do clandestino Exército Republicano Irlandês (IRA) de um modo geral.

b) A possibilidade aludida refere-se ao fato de “Star” ter sido criada em maio de 1971, o que significa que a inspiração para Bowie adveio dos eventos que ocorreram no mês em questão. E uma série de fatos se concretizou naquela oportunidade, quais sejam: 01) no dia 08, um sábado, uma mulher foi morta em um incidente com tiros em Belfast; 02) no dia 15, outro sábado, nas proximidades do centro da capital norte-irlandesa, um membro do IRA, William ‘Billy’ Reid, foi assassinado por disparos de arma deflagrados por soldados britânicos; 03) no dia 22, mais um sábado, um membro do exército inglês foi morto por ativistas do IRA; 04) no dia 25, numa terça-feira, outro soldado britânico morreu, desta vez em razão de um ataque a bomba efetuado por aquela organização norte-irlandesa⁷⁴. Como não se sabe exatamente a data em que a primeira fita *demo* da faixa foi gravada, apenas que ocorreu em maio, não se pode dizer qual desses eventos foi o motivo exato para a Bowie citar o contexto gaélico em “Star”. Contudo, com alguma segurança, a repetição semanal de eventos trágicos na cidade chamou a atenção do cantor-compositor.

O cenário mencionado por Bowie a partir da personagem Rudi tem a ver com o que já foi apresentado no terceiro capítulo da Tese com “Social Disease”, de Elton John. As dificuldades econômicas da primeira metade da década de 1970, o empobrecimento das classes médias e menos abastadas e o aumento desordenado de cidades. Para o Reino Unido, o momento econômico era considerado ‘trágico’, o que afetou a popularidade de Edward Heath, acusado de se importar mais com a Europa do que com o governo do qual

⁷³ Cito, aqui, as mais famosas: “Give Ireland Back To The Irish”, Paul McCartney & Wings (1972) – esta foi a primeira resposta artística ao conflito, lançada dias após o ocorrido e foi banida pela BBC; “Sunday Bloody Sunday” e “The Luck Of The Irish”, ambas de John Lennon (1972); “Sabbath Bloody Sabbath”, Black Sabbath (1973); “All Ireland”, Roy Harper (1973); e, a mais conhecida de todas, “Sunday Bloody Sunday” (que é diferente daquela de Lennon, tendo ambas de semelhante apenas o título), U2 (1983).

⁷⁴ MELAUGH, Martin. “May 1971”. **Conflict And Politics in Northern Ireland Archive**. Disponível em: <https://cain.ulster.ac.uk/othelem/chron/ch71.htm>. Acesso em: 15 de dezembro de 2021.

era o primeiro-ministro. Com uma política externa voltada majoritariamente às relações internacionais da Comunidade Econômica Europeia (CEE), organização que existiu entre 1958 e 1993 e que foi predecessora da atual União Europeia (EU), Heath obteve bastante apoio internacional, mas viu sua relação com o público interno britânico ser estremecida em razão dos altos índices de desemprego que chegavam à casa de mais de um milhão de pessoas sem qualquer remuneração, em 1971, numa população com cerca de 46 milhões de indivíduos⁷⁵.

“Star” funciona, portanto, como testemunho da defesa argumentativa de que, nos anos 1970, a fama e o estrelato no *pop/rock* funcionavam como um caminho possível para a juventude na tentativa de driblar as dificuldades econômicas e as limitações financeiras impostas pelo contexto de crise que o mundo ocidental viveu na passagem da década de 1960 para a seguinte e, em especial, entre 1970-1975. E se tratava de uma possibilidade disseminada com uma intensidade que não se poderia observar na primeira metamorfose da fama no século XX porque esta era bem menos democrática e mais elitista do que foi a segunda. A celebridade predominantemente cinematográfica das décadas de 1910-1960 não possuía o apelo mais popularizado do que se viu a partir de então.

A fama roqueira de então era estelar. E Ziggy Stardust era um **Starman**. A faixa a que me refiro é, sem sombra de dúvidas, a mais conhecida da mitologia do alter-ego não apenas por ter sido o único *single* retirado da prensagem final do álbum – já que “John, I’m Only Dancing” foi compacto de divulgação do disco de Stardust sem nele figurar –, mas por ter sido orquestrada intencionalmente como uma composição *pop* comercial e de alcance massivo que atingiu o seu objetivo, em especial no Reino Unido⁷⁶, conseguindo fazer de Stardust uma personagem que caminhou tanto entre o *establishment* quanto nas fileiras alternativas do *underground*. Foi tanto uma adição intencional no sentido de se tornar vendável que o plano inicial de Bowie era inserir um *cover* de “Round And Round”, de Chuck Berry, ideia que não agradou a RCA. “Starman”, desta maneira, poderia nunca ter sido composta caso a gravadora não tivesse exigido do cantor uma ‘faixa comercial’. Bowie planejava um disco conceitual sem compactos de trabalho deste extraídos; alguma necessidade de sucesso comercial, contudo, o levou à produção de tal fonograma.

⁷⁵ WHITEHEAD, Philip. “Heath And The Search For Solutions”. In: **The Writing On The Wall: Britain in the Seventies**. London, LDN, UK: Michael Joseph Limited, 1985, p. 72.

⁷⁶ “Canção que, afinal de contas, foi apenas a de número dez na parada de sucessos britânica (e não passou de número sessenta e cinco nos Estados Unidos, onde foi atropelada por Elton John, com ‘Rocket Man’, por sua vez pouco mais do que uma imitação de ‘Space Oddity’). Cf. DOGGETT, Peter. “As Canções de David Bowie: 1969-1980”. In: **O Homem Que Vendeu O Mundo: David Bowie e os anos 70**. Curitiba: Nossa Cultura, 2014, p. 194.

“Starman”, como já visto no primeiro capítulo, foi a principal impulsionadora de *hype* para Bowie no ano de 1972 quando o cantor enlaçou o braço esquerdo no pescoço e nos ombros do guitarrista Mick Ronson no *Top Of The Pops*, em julho. Há nela algum reconhecimento da necessidade da televisão e do referido programa nas divulgações de artistas *glam/glitter rock* naquele momento: a última estrofe da letra apresenta os versos “eu tinha que ligar para alguém então escolhi você / ei, que bizarro, então você o escutou também! / ligue a TV, nós podemos sintonizar ele no canal dois”. A citação direta que é feita ao “canal dois” se refere à BBC2, emissora onde o programa musical que ajudou a impulsionar Bowie era veiculado. O ‘homem estelar’ é apresentado como uma entidade poderosa que consegue se conectar com a juventude através das ondas do rádio: é como se ele conseguisse interromper transmissões e se colocar no lugar da mesma “como uma voz lenta em uma onda fásica” atrapalhando qualquer música conservadora, clássica e/ou mesmo um “DJ que fosse uma nebulosa cósmica do *jive*⁷⁷”:

Didn't know what time it was the lights were low / I leaned back on my radio
 Não sabia que horas eram quando as luzes estavam se apagando / Eu me escorei em meu rádio
Some cat was layin' down some rock 'n' roll lotta soul, he said / Then the loud sound did seem to fade
 Um cara estava se doando a um rock 'n' roll cheio de alma, ele disse / Então o som alto pareceu esvair-se
Came back like a slow voice on a wave of phase
 Retornou como uma voz lenta em uma onda fásica
That weren't no DJ that was hazy cosmic jive
 Em que não havia nenhum DJ que fosse uma nebulosa cósmica do *jive*

There's a starman waiting in the sky / He'd like to come and meet us
 Há um homem estelar esperando no céu / Ele gostaria de vir e nos encontrar
But he thinks he'd blow our minds / There's a starman waiting in the sky
 Mas ele acha que poderia afetar nossas cabeças / Há um homem estelar esperando no céu
He's told us not to blow it / Cause he knows it's all worthwhile / He told me:
 Ele disse para não deixar isso nos afetar / Porque ele sabe que tudo vale a pena / Ele me disse:
Let the children lose it / Let the children use it
 Deixem as crianças perderem o controle / Deixem as crianças aproveitarem
Let all the children boogie
 Deixem todas as crianças dançarem boogie

I had to phone someone so I picked on you / Hey, that's far out so you heard him too!
 Eu tinha que ligar para alguém então eu escolhi você / Ei, que bizarro então você o escutou também!
Switch on the TV we may pick him up on channel two / Look out your window I can see his light
 Ligue a TV, nós podemos sintonizar ele no canal dois / Olhe pela sua janela eu posso ver a luz dele
If we can sparkle he may land tonight / Don't tell your poppa or he'll get us locked up in fright
 Se podemos brilhar ele pode pousar esta noite / Não conte ao seu pai ou ele irá nos trancar por medo

⁷⁷ Estilo de dança popular durante as décadas de 1940 e 1950, em especial nos Estados Unidos da América, utilizado para performances de *jive*, *boogie*, *swing* e *rock 'n' roll* cinquentista. “Um tipo vívido de música ligeira que foi especialmente popular em parte da primeira metade do século XX”. No original, “*a type of fast lively music that was especially popular in the early part of the 20th century*”. Cf. PERRAULT, Stephen J. (org.). “Jive”. In: **Merriam-Webster’s Advanced Learner’s English Dictionary**. New York, NY, USA: Merriam-Webster, Inc.; Paws Inc., 2008, p. 882.

O vocalista Marc Bolan volta a ser motivo de referência numa faixa de Bowie: as menções são feitas tanto na letra quanto na melodia; na poética isso acontece quando se faz citação ao *jive* e ao *boogie-woogie*, isto porque a banda T. Rex se notabilizou, dentre outras coisas, por reconectar os dois estilos citados ao *pop/rock*, evidenciando esse fator nos títulos de seus fonogramas⁷⁸, algo também já citado no primeiro capítulo desta Tese. A grande aclamação do público britânico em torno de uma figura esotérica como Bolan, que saturava a própria carreira com composições repletas por temas e imaginários acerca do espaço sideral, foi duplamente retratada por “Starman”: este ‘homem estelar’ pode ou não ser Ziggy Stardust, já que isso não fica claro na letra. Pode muito bem ser qualquer outro sujeito alienígena que se conecta com a vida terráquea, interferindo, tal como aquele alter-ego, no entusiasmo juvenil para com os temas relevantes da vida. Poderia ser algum mensageiro de outro mundo que, tal como “Lady Stardust”, compõe o *hall* de personas que rodeiam o ambiente da obra.

Na melodia, por sua vez, há duas menções elementares: a primeira é audível com o advento do solo de guitarra tocado a partir de um minuto e vinte e quatro segundos e da sua segunda execução, a partir dos três minutos e oito segundos. Marc Bolan acabou por reagir ao lançamento de “Starman” após ouvir tais momentos musicais; ele considerou que se tratava de um ‘plágio’ de “Hot Love”, da T. Rex, a mesma que, apresentada no *Top Of The Pops*, passou a ser considerada o ‘ato inaugural’ do *glam/glitter rock*. Bowie não se ajudou ao inserir onomatopeias (em forma de *la, la, las*) de modo bastante semelhante à faixa da banda de nome jurássico, com leve alteração apenas na entonação vocal, o que se configura como a segunda menção à obra de Bolan. Ainda que não se possa dizer que houve ali uma ação plagiadora, a semelhança entre os fatores citados denuncia, ao menos, que Bowie, mais uma vez, utilizou a carreira do colega como parâmetro para estabelecer algo da estética de seu próprio alter-ego. A produção de celebridade na década de 1970, de tal modo, é baseada na montagem e na bricolagem de elementos externos ao sujeito ou à personagem alvos da fama.

Repetida citação, inclusive, é feita ao escritor Robert A. Heinlein; mas, desta vez, não se cita *Stranger In A Strange Land* e sim a obra *Starman Jones*, do mesmo gênero de ficção científica, lançada oito anos antes da primeira em 1953. No livro, o autor apresenta uma narrativa sobre a personagem de Max Jones, um jovem que vivia em uma fazenda nas proximidades dos Montes Ozark, uma cordilheira do centro-sul dos EUA que vai de

⁷⁸ Exemplos: o T. Rex lançou a coletânea *Bolan Boogie* em 1972, as faixas “Born To Boogie” (1973), “Zip Gun Boogie” (1974) e “I Love To Boogie” (1976), além do rockumentário *Born To Boogie* (1972).

St. Louis, no estado do Missouri, até o rio Arkansas e sua extensão localizada no estado homônimo. O protagonista foge de casa quando da morte do pai e após saber que a sua madrasta se casaria com outro homem; ele, obcecado pelo espaço, leva consigo manuais de astrologia herdados de um tio falecido. Em determinado momento da trama, o jovem consegue trabalhar como tripulante de naves espaciais com a atribuição de ser cuidador de animais de estimação, dentre estes um ‘cãozinho-aranha’ alienígena. Não parece mais tão necessário explicar que esta obra foi, por um lado, inspiração para o nome da banda de Ziggy Stardust (as ‘aranhas de Marte’) e, por outro, em razão de seu título, para que a faixa em questão fosse chamada de “Starman”⁷⁹.

A letra da faixa recorre à poetização de uma história que parta do ponto de vista de uma das pessoas jovens que entra em êxtase ao conseguir algum contato com aquele ‘homem estelar’. Na empolgação, tal jovem telefona para outro/a que, pelo que se sabe, também obteve algum tipo de contato com aquele ser extraterrestre. Essa dupla acaba por combinar de seguir os seus instintos e ir ao encontro daquele que ‘espera nos céus’ e que tem uma surpresa para ‘afetar suas cabeças’. Um aviso, porém, finaliza a última estrofe e ressalta o elemento de ‘revolução cultural jovem’ presente nas *sociedades policulturais*: os pais daqueles jovens não podem ser avisados, pois, conservadores que são, poderiam trancá-los, por medo, e evitar o encontro com aquele que prega a palavra que incentiva as ‘crianças a perderem o controle’, a ‘aproveitarem’ a sensação e a ‘dançarem o *boogie*’.

Além dessas referências já citadas, a faixa utiliza-se de uma leve citação musical à trilha sonora do filme *O Mágico de Oz*, e mais especificamente a “Somewhere Over The Rainbow”, algo que acontece no refrão e na extensão vocal de Bowie que simula o que foi feito pela atriz Judy Garland: a palavra ‘*starman*’ é cantada pelo artista de um modo similar a ‘*somewhere*’. Com todos os elementos acima postos, a faixa é uma

gravação pop magistralmente construída. Bowie não tentou esconder o fato de que a subida de uma oitava no refrão (“*Star-man*”) espelhava a subida de Judy Garland em “*Over the Rainbow*” (“*Some-where*”); ele chegou a combinar as duas melodias numa apresentação em Londres. Porém enquanto a canção de Garland se valia da subida catártica para introduzir um refrão emocional e melodicamente expansivo, o salto na composição de Bowie era seguido por uma melodia menos definida, refletindo a inata falta de confiança da personagem. Em todo o momento, entretanto, a presença dele suscitava expectativa (o elo

⁷⁹ “É possível que essa palavra estivesse presente na memória de Bowie desde a adolescência, quando se deparou com o romance de ficção científica *Starman Jones*, de Robert Heinlein. Assim como no caso do livro *The World Jones Made [Passageiros para Vênus]* de Philip K. Dick, como poderia um jovem David Jones [Bowie], apaixonado por ficção científica, resistir a livros cujos títulos incluíssem o seu nome?”. Cf. DOGGETT, Peter. “As Canções de David Bowie: 1969-1980”. In: **O Homem Que Vendeu O Mundo: David Bowie e os anos 70**. Curitiba: Nossa Cultura, 2014, p. 194.

entre a estrofe e o refrão era um tema da canção das Supremes “You Keep Me Hanging On”, executado pela guitarra), e seguida por uma jubilosa distensão, quando Bowie convidava as crianças à dança [*let the children boogie*], e a guitarra de Mick Ronson conduzia os Spiders a um suave devaneio, percorrendo um território que Marc Bolan (o príncipe da “batida cósmica”) teria reconhecido como todo seu. Cabe então a pergunta: seria “Starman”, a exemplo de “Lady Stardust”, mais uma composição inspirada em Bolan? Nesse caso, a homenagem funcionou como um golpe de estado. Bolan considerou o instrumental que concluía “Starman” um plágio do sucesso “Hot Love”, por ele lançado em 1971. Os hesitantes acordes iniciais – um subdominante seguido pela sétima maior da nota fundamental – eram tocados num violão de doze cordas que reverberava pelos canais estéreo, sendo respondidos pelo toque esporádico de um violão de seis, até que surgiam o *starman* e a estrofe, e o som dos violões ficava apertado numa só caixa. Ronson só introduzia a guitarra para reproduzir o intenso “sinal de rádio” que vinha do espaço. E para provar que, afinal das contas, não estávamos tão longe assim de Kansas, um cálido e romântico arranjo de cordas nos transportava pelo refrão. Somente quando a banda obedecia à instrução para produzir um *boogie*, imitando com perfeição o estilo da T. Rex, a sensibilidade do *rock* entrava momentaneamente em foco. Se o *starman* arrasaria nossas mentes [*blew our minds*], seria como ídolo pop, não como roqueiro⁸⁰.

Como foi analisado no capítulo passado, a capa do álbum *Goodbye Yellow Brick Road* foi inspirada, para além da obviedade de *O Mágico de Oz*, em uma frente da revista *Cream Magazine* que conta com um desenho de David Bowie somado a um detalhe: um cartaz que apresenta o nome ‘*Starman*’ ao fundo; isto sugere que o *single* do criador de Ziggy Stardust acabou servindo como uma inspiração tanto para a citada capa quanto para o conceito daquele álbum de Elton John de outubro de 1973. Enquanto Bowie fez apenas uma menção indireta à ficção famosa pela estrada de tijolos amarelos, o pianista e o seu letrista, Bernie Taupin, resolveram tomar esse gancho como o guia para criação de uma obra por completo. É em razão disso que passamos às *personagens alegóricas* que esse disco oferta.

Começando por **Bennie And The Jets** (ou uma alegoria do próprio *glam/glitter rock*). Esta faixa, que chegou ao primeiro lugar das paradas de sucesso do Canadá e dos EUA, é uma paródia intencional do estilo musical ao qual Elton John estava fortemente vinculado em 1973: ela apresenta ao público uma cantora *glam/glitter* ficcional, ‘Bennie’, que é acompanhada por sua banda de apoio, toda composta por homens, os Jets⁸¹. Apesar de haver um desenho no encarte do álbum *Goodbye Yellow Brick Road* comprovando se

⁸⁰ DOGGETT, Peter. “As Canções de David Bowie: 1969-1980”. In: **O Homem Que Vendeu O Mundo: David Bowie e os anos 70**. Curitiba: Nossa Cultura, 2014, pp. 195-196.

⁸¹ Algo que fica comprovado pela arte impressa no encarte do LP: há, ao lado da letra, um desenho de uma mulher parda, de cabelos lisos, ‘Bennie’, seguida por três homens com guitarras *Guibson flying V*, que possuem este nome em razão de sua base com formato em ‘v’, instrumento existente no mercado desde o ano de 1958. A ‘cantora’ desenhada possui pesada maquiagem no rosto e os Jets vestem camisa cor de rosa, calça verde e botas de salto-alto que se estendem até os joelhos. Uma clara representação do *glam/glitter rock* que segue a lógica exposta pela poética escrita por Bernie Taupin.

tratar de uma mulher e de a letra falar expressamente em ‘ela’, o nome da personagem foi intencionalmente escolhido para causar dubiedade em audiências mais desavisadas, já que a alcunha a ela dada também costuma ser atribuída a homens e é usada como diminutivo de Benedicta ou Benedict – o fato de a versão feminina não ser muito usual no cotidiano reforça essa ambiguidade intencional.

Bennie é, com isso, uma personagem extravagante que possui as ‘botas elétricas’ coloridas e um casaco de lã de angorá, que lidera uma banda – ela é uma *show-woman*; uma personalidade que está em constância na mira dos holofotes midiáticos, da imprensa, da crítica, de *intermediários culturais*. Ela lidera três homens numa banda tal como fazia Suzi Quatro⁸², mas se veste como David Bowie ou os integrantes do Mott The Hoople e grava música sobre temas espaciais como Marc Bolan e o T. Rex. A sua motivação se dá no sentido de ‘agitar’ a juventude e criar um sentimento de coletividade e sociabilidade para quem deseja “ouvir música elétrica” (à esteira do álbum *Electric Warrior* da banda de nome jurássico) e “sólidas paredes de som”⁸³. Bennie quer festejar, ser aclamada, ter o próprio nome reverenciado e ela, com os Jets, tem carisma suficiente para ser ‘estranha e maravilhosa’ ao mesmo tempo:

Hey kids, shake it loose together, / The spotlight's hitting something
Ei garotada, vamos agitar juntos por aí, / O holofote está mostrando algo
That's been known to change the weather. / We'll kill the fatted calf tonight
Pois se sabe que o clima vai mudar. / Nós vamos preparar uma grande festa hoje à noite
So stick around, / You're gonna hear electric music, / Solid walls of sound.
Então fique por aqui, / Você vai ouvir música elétrica, / Sólidas paredes de som.

Say, Candy and Ronnie, have you seen them yet / But they're so spaced out, Bennie and the Jets,
Digam, Candy e Ronnie, vocês ainda não os viram / Mas eles são tão espaciais, Bennie e os Jets,
But they're weird and they're wonderful, / Oh, Bennie she's really keen
Mas eles são estranhos e eles são maravilhosos, / Oh, Bennie ela é realmente alucinante
She's got electric boots, a mohair suit, / You know I read it in a magazine, / Oh! Bennie and the Jets.
Ela tem botas elétricas, um terno de lã de angorá, / Sabe, eu li isto numa revista, / Oh! Bennie e os Jets.

⁸² Suzi Quatro toca baixo e teve como integrantes de sua banda, no auge da carreira, entre os anos de 1973 e 1977, Len Tuckey (violão e guitarras), Alastair McKenzie (pianos e sintetizadores) e Dave Neal (bateria).

⁸³ “Sólidas paredes de som” (ou ‘*solid walls of sound*’) se refere diretamente ao estilo de produção musical criado por Phil Spector, o *Wall Of Sound*. “A abordagem de Spector aperfeiçoava sua faixa rítmica (bateria, piano, baixo, saxofone, guitarras), condensava tudo em uma faixa e então adicionava arranjos de cordas e vocais. Ordinariamente, isto desnor-teia a ‘faixa de mesa’ original de todo reconhecimento, mas, através da experimentação, ele inventou maneiras de aplicar formas diferentes de eco a cada faixa enquanto estas iam para a mixagem; e, ao utilizar diversos leitores de fita magnética, ele construiu um som que era definido e ‘volumoso’ ao mesmo tempo”. No original, “Spector’s approach was to perfect his rhythm track (drums, piano, bass, sax, guitars), dub it all down to one track, then add strings and vocals. Ordinarily, this muddies the original ‘bed track’ out of all recognition, but through experimenting, he devised ways to apply different forms of echo to each track as it went into the mix; and by using several different tape machines, he constructed a sound that was both well defined and ‘big’ at the same time”. Cf. THOMPSON, Dave. “Atlantic Crossing”. In: **Wall Of Pain: the biography of Phil Spector**. London, LDN, UK: Sanctuary, p. 53. O *Wall Of Sound* foi utilizado por artistas como The Beach Boys, Simon And Garfunkel, Bruce Springsteen, Les Baxter, The Crystals, The Castells, Dusty Springfield, Ringo Starr, a banda *glam/glitter* Wizzard, etc.

Hey kids, plug into the faithless, / Maybe they're blinded
Ei garotada, se liguem nos incrédulos, / Talvez eles estejam cegos
But Bennie makes them ageless. / We shall survive, let us take ourselves along,
Mas Bennie os torna sem idade. / Nós devemos sobreviver, vamos seguindo adiante,
Where we fight our parents out in the streets / To find who's right and who's wrong.
Onde nós possamos disputar com nossos pais nas ruas / Para saber quem está certo e quem está errado.

“Ziggy Stardust”, a faixa, é citada indiretamente: da mesma maneira que Bowie incluiu duas personagens de origem obscura na letra da faixa-título sobre seu alter-ego – em seus três primeiros versos é dito que “Ziggy tocava guitarra / tocava boas jams com **Weird e Gilly** / e os Spiders From Mars” –, Bernie Taupin, e no intuito de parodiá-lo, fez a inserção de uma dupla que igualmente não tem progênie definida e, provavelmente de um modo aleatório, escolheu **Candy e Ronnie** – no verso “digam, Candy e Ronnie, vocês ainda não os viram”. Há uma diferença elementar, no entanto, já que as personagens que Bowie inseriu na mitologia de Stardust são músicos que tocaram sessões de improviso com a banda de apoio do astro fictício; já no caso de “Bennie And The Jets” tal interação não existe, já que ambos, possivelmente, são *groupies* que, ao que consta na poética, e apesar de ainda não conhecerem a banda, teriam de tudo para se encantarem ao vê-los. A letra da faixa possui um mundo de indivíduos ficcionais todo seu do mesmo modo que se observa em *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars*.

Apesar de a faixa ter esse viés de caricatura sobre o *glam/glitter rock*, que estava no auge em 1973, Elton John não acreditava que ela devesse ser lançada como *single*. No entanto, o álbum *Goodbye Yellow Brick Road* já havia passado oito semanas em primeiro lugar nos EUA de modo consecutivo, entre 10 de novembro e 29 de dezembro do citado ano; e, apesar de não ter figurado em nenhuma semana no topo no ano seguinte, acabou sendo o disco mais vendido do país em 1974. É de se esperar que a atenção midiática em torno de seus fonogramas tenha sido alta e foi o que ocorreu, com maior intensidade, em relação a “Bennie And The Jets”.

É que uma estação de rádio de Windsor, cidade da província de Ontário, Canadá – a CKLW –, começou a tocar a faixa insistentemente nos primeiros meses de 1974; ela passou, no mesmo período, a ser veiculada em estações voltadas à *black music* dos EUA, especialmente nos estados da Costa Leste. Ante essa divulgação não oficializada, a MCA resolveu convencer o pianista de que era necessário lançá-la como produto fonográfico na condição de compacto de trabalho do álbum, o que se provou um acerto comercial, já que não só foram alcançados os números 01 das paradas de sucesso de caráter mais geral (tal qual a *Billboard Hot 100* ou a *Cash Box Hits*, por exemplo) como o *single* se tornou o

primeiro do pianista a figurar em paradas de sucesso específicas para a música negra do país norte-americano – apesar de ele ser branco e britânico.

Algo que, na ótica de seus criadores, foi uma controvérsia. “Bennie And The Jets”, para eles, não parecia atender a exigências comerciais da indústria fonográfica de então e soava ‘muito estranha’, um ‘risco’ de que, lançada, passasse a ser um fracasso de vendas. Foi a intervenção do promotor de discos da MCA, Pat Pipolo, que mudou tal condição: ele foi decisivo para que o lançamento em *single* se consolidasse logo após a percepção de que a faixa estava conquistando o gosto de públicos mais variados para além dos que o cantor já havia estabelecido até 1974. Foi Pipolo quem avisou à gravadora e ao cantor que o fonograma estava circulando com intensidade em diversas regiões do Canadá e dos EUA e que não lançá-la de modo independente ao álbum seria um erro. Tal *intermediário cultural* provou-se fundamental, portanto, para a consolidação daquele êxito em vendas.

Com a forte e histórica segregação racial presente nos EUA, que nos primeiros anos da década de 1970 se intensificou em razão da política do governo conservador de Richard Nixon, não era muito comum que artistas brancos/as tivessem algum sucesso em paradas voltadas à música negra – até então os únicos destaques não negros nas chamadas *R&B & Soul Charts* tinham sido Elvis Presley e Johnny Otis – algo que foi mudando de um modo gradativo durante os anos setenta com o progressivo advento da *disco music* e de certa inserção arrivista de pessoas brancas em tal gênero musical. Elton John, por isso, questionava a sugestão de Pat Pipolo até ter entendido o quanto essa faixa tinha atraído as atenções do público afro-americano⁸⁴. E apenas por isso que o lançamento do compacto foi autorizado; na Inglaterra, por exemplo, ainda que o *glam/glitter* dominasse as vendas de discos entre 1973-1974 e “Bennie And The Jets” tratasse abertamente sobre o estilo na letra, o posto de *single* foi dado à balada “Candle In The Wind”.

A terceira faixa do *Goodbye Yellow Brick Road* ainda evidencia o protagonismo feminino na indústria fonográfica e no *pop/rock* dos anos 1970. E faz isso descrevendo novos elementos dos universos culturais citados, prometendo “uma grande festa hoje à noite” em casas de show – que, na época, se diversificaram bem mais em relação à década anterior – teatros e estádios esportivos. Há uma cantora renomada, acompanhada por sua

⁸⁴ A influência de “Bennie And The Jets” entre o público negro e/ou de R&B e Hip Hop pode ser vista nas várias versões *cover* gravadas por artistas como o *rapper* negro Biz Markie com o grupo branco The Beastie Boys (1995), a cantora negra Mary J. Blige (que fez um *sample* do *riff* principal da faixa em “Deep Inside” em 1999), o cantor negro de R&B Miguel e o *rapper* negro Wale, juntos em 2014, outro *rapper*, Logic, junto à cantora branca P!nk, em 2018, e o *duo* branco de *hip hop* Twenty One Pilots em 2022. Estes são os mais famosos, além de grupos de renome local como o cantor negro Marcus Scott, de *funk*, com a banda branca Scary Pockets, em 2019, além do cantor branco Ben Folds [que, tal como Mary J. Blige, fez um *sample* da *intro* da faixa em “Hiroshima (BBB Benny Hit His Head)” em 2008].

banda de musicistas, que comanda o espetáculo, pois “se sabe que o clima vai mudar” – e, no caso, em relação à transição contracultural para a idolatria *rockstar*. Essa emergência das cantoras e bandas compostas apenas por mulheres tornou-se uma constante a partir dos anos iniciais daquela década setentista, pois

elas passaram a sair da penumbra em 1973, através de Suzi Quatro, nativa de Detroit que se tornou conhecida em Londres tocando baixo elétrico e gingando seu rock vigoroso em roupas justas de couro preto. Dois anos depois surgia Patti Smith – etiquetada “o Rimbaud do rock” – (...). Além de uma nova safra de cantoras (Chrissie Hinde, Pat Benatar, Kate Bush, Stevie Nicks, Joan Jett, Debbie Harry), muitas vezes liderando seus próprios grupos (masculinos, mistos ou femininos), há um fenômeno relativamente novo dos grupos formados exclusivamente por mulheres. Certo, já existiam os *girl groups* desde o início dos anos 60 (seu primeiro hit foi em 1960: “Will You Love Me Tomorrow”, pelas Shirelles). Mas os de agora se pretendem expressões autênticas de uma consciência feminina e não se deixam manipular pelos homens⁸⁵.

“Bennie And The Jets” explora, deste modo, a idolatria de *rockstar* tomando sua influência da personagem de Ziggy Stardust no sentido de reificar como a celebritização justifica, nas sociedades policulturais, a interação parassocial através do público e de fãs-clubes, algo bastante caro à mitologia do alter-ego de David Bowie. É como se a fama e a celebridade exercessem certo papel de atração magnética de ídolos em relação a quem segue suas carreiras; há, assim, uma mobilização orquestrada através de uma fantasia do coletivo e de um desejo pelo sujeito adorado – a relação existe muito mais no imaginário do que na concretização de contato com o ser famoso⁸⁶. Não à toa Bernie Taupin escolheu os versos “ei garotada, se liguem nos incrédulos / talvez eles estejam cegos / mas Bennie os torna sem idade” para descrever a verve quase religiosa da admiração durante os anos 1970.

A juventude é outro fator essencial para a faixa: “nós devemos sobreviver, vamos seguindo adiante / onde nós possamos disputar com nossos pais nas ruas / para saber quem está certo e quem está errado”. O conflito geracional retoma a centralidade do debate, já que prevalecia, na época aqui retratada, a direta relação entre o *pop/rock* e a juventude e a resistência dos pais, especialmente os de classe média e de elite, de aceitar identidades e comportamentos decorrentes de tal relação. Foi em razão disso, e a partir da década de 1960, que

⁸⁵ MUGGIATI, Roberto. “Rock Urgente: pauleira, progressivo, art-rock, glitter, jazz-rock, new wave, reggae, fusion, funk, rockabilly”. **Revista Som Três: História do Rock**. São Paulo: Editora Três, 1982, p. 182 [volume 04].

⁸⁶ ROJEK, Chris. “Celebridade e Religião”. In: **Celebridade**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008, p. 72.

pais perderam o controle não apenas sobre as escolhas de casamento dos seus filhos, mas também sobre os comportamentos sexuais deles. Seu lugar foi tomado, mais uma vez, por grupos de iguais, que elaboraram novas regras para a sexualidade segundo as quais certo prazer pré-nupcial era permitido, para garotas e garotos igualmente, mas não tanto prazer que pudesse perturbar uma transição romântica para o casamento⁸⁷.

A liberdade sexual que tanto perpassou o *glam/glitter rock*, para além de relações cisgênero, com certeza foi motivo de conflitos entre as figuras paternas e maternas para com sua prole. Os versos de Bernie Taupin que finalizam a última estrofe da poética de “Bennie And The Jets” sugerem o levantamento da voz juvenil contra o controle e/ou as imposições adultas em relação a seu comportamento, algo que se ouve em outras faixas do *Goodbye Yellow Brick Road*, tal como em “Saturday Night’s Alright For Fighting”, por exemplo. Aquele momento da letra remete à maneira como Bowie criou uma sensação de proximidade entre Ziggy Stardust e o público adolescente, além da incitação que o alter-ego faz à transgressão e à desobediência às regras conservadoras da ‘família tradicional’. As ruas, com isso, eram o palco para que se falasse aquilo que não podia ser dito em casa e a juventude as utilizava a fio para esta finalidade.

“Bennie And The Jets”, igualmente, foi produzida para demonstrar uma “natureza moderna da cena musical da moda de meados dos anos setenta”⁸⁸. E, para tal, a faixa foi trabalhada em estúdio para representar os avanços tecnológicos da indústria fonográfica com o uso de todos os artifícios que os equipamentos das gravadoras passaram a oferecer a partir daquela década. Gravada com a banda-base de Elton à época (Davey Johnstone, Dee Murray e Nigel Olsson), a faixa parecia não apresentar muita inovação – de acordo com o próprio produtor musical das sessões de gravação, Gus Dudgeon – e soava ‘bem simples’. Era necessário incrementar detalhes que a fizessem soar ‘mais agradável’ numa comparação com o que estava sendo lançado na época. Ela precisava, de acordo com ele, de um atrativo maior no intuito de se sobressair no concorrido mercado fonográfico que se punha à disputa. Por isso mesmo,

juntamos alguns efeitos sonoros, basicamente de um concerto de Elton feito uns quatro ou cinco anos antes. Juntamos os aplausos de um concerto de Jimi

⁸⁷ No texto original, “parents lost control not only over their children’s marriage choices but also over their sexual behavior. Their place was taken, once more, by peer groups, which elaborated new rules of sexuality according to which some premarital pleasure was permissible, for girls and boys alike, but not such pleasure as would disrupt the romantic transition to marriage”. Cf. FRITH, Simon. “Rock And Sexuality”. In: **Sound Effects: youth, leisure and the politics of rock ‘n’ roll**. New York, NY, USA: Pantheon Books, 1981, p. 238.

⁸⁸ No texto original, “trendy nature of the mid-seventies music scene”. Cf. SUPERSEVENTIES Website. “Bennie And The Jets”. **Super Seventies Rock Site!. Disponível em:** https://www.superseventies.com/1974_7singles.html. **Acesso em:** 19 de dezembro de 2021.

Hendrix na Ilha de Wright e um ambiente propício para soar como uma canção ao vivo. Juntamos assobios e palmas no ritmo errado porque o público inglês está sempre no ritmo errado⁸⁹.

Tendo o público inglês como alvo, o *single* chegou ao topo na América do Norte e não foi lançada em compacto no Reino Unido até 1976, de um modo equivocados, pois o auge *glam/glitter* já estava em declínio no citado ano. “Você vai ouvir música elétrica / paredes sólidas de som” é a promessa da letra e, de fato, é possível compreender algo de acordo com o que se ouve em sua melodia no tocante à própria perspectiva de interação entre público e artista. A audiência é utilizada como se fosse um ‘instrumento musical’, como uma ‘percussão’ de palmas e assobios sincopados ao conjunto harmônico de piano, órgão, baixo e guitarra; soma-se aos demais a bateria. O piano é o ‘astro’ principal, pois o acorde inicial em Sol maior de 7ª (Gmaj7), feito com aquele instrumento, acompanhado por uma breve pausa introdutória, dá a sensação de que, de fato, a música está ao vivo.

Mais lenta de início, a melodia assim se mantém até a segunda repetição do refrão quando se inicia um crescendo progressivo que notabiliza algo como um ‘duelo’ entre o órgão e a guitarra de Davey Johnstone, performances ‘condecoradas’ com os aplausos do ‘público-instrumento’. Durante a interpretação vocal, Elton John ainda se permite fazer um ‘dueto consigo mesmo’ a partir dos dois minutos e cinquenta e nove segundos até o momento de coda, cantando ora de um modo convencional, em barítono, ora em falsete como maneira de simular uma voz feminina. A faixa é assim encerrada, em seus mais de cinco minutos, o que sugere um ar andrógino ao canto e ao produto final como um todo⁹⁰.

Para além da androginia, um ‘ar’ *glam/glitter rock* foi dado a **Grey Seal** (ou mais uma alegoria às vidas campesina, silvestre e anti-industrial tal como ocorre com a faixa-título do *Goodbye Yellow Brick Road*). Com essa faixa é necessário lembrar que, de um modo semelhante a “Hang On To Yourself” e “Moonage Daydream”, Elton John e Bernie

⁸⁹ Depoimento dado por Gus Dudgeon. Cf. SMEATON, Bob. **Classic Albums**: Goodbye Yellow Brick Road. Estados Unidos da América: Eagle Rock Entertainment, 2001. 01 disco de vídeo digital (DVD) (90 min.).

⁹⁰ A melodia da faixa “alterna entre Tin Pan Alley, humor de big band [de jazz] à lá ‘Chattanooga Choo Choo’ [de Glenn Miller & His Orchestra] e ‘Three Little Fishies’ [de Kay Kaiser & His Orchestra], e tórri-do soul dos anos 1960, o último particularmente evidente no engraçado falsete que ele adota por volta do final. Numerosas submelodias lutam por atenção: os solos sincopados de jazz piano na metade da faixa, os acordes de piano que ricocheteiam no final durante o falsete estendido nas repetições de ‘Bennie’, e o duelo eletrônico entre o órgão de Elton e a guitarra elétrica de Davey durante essas mesmas repetições”. No original, “it alternates between Tin Pan Alley, big band humor à la ‘Chattanooga Choo Choo’ or ‘Three Little Fishies’, and sweaty 1960s soul, the latter particularly evident in the funny falsetto he adopts toward the end. Numerous submelodies fight for attention: the syncopated jazz piano solos in the middle, the ricocheting piano chords at the end during the extended falsetto ‘Bennie’ chorus, and the electronic duel between Elton’s organ and Davey’s electric guitar during the same chorus”. Cf. ROSENTHAL, Elizabeth J. “Teenage Idol (1973-1975)”. In: **His Song**: the musical journey of Elton John. New York, NY, USA: Billboard Books, 2004, p. 67.

Taupin a compuseram em 1970 e a lançaram originalmente em uma versão bem diferente da que se ouve no álbum de 1973; contudo, aquelas alterações de Bowie se deram tanto na letra quanto na melodia, enquanto a do pianista ocorreu apenas no plano musical. O primeiro lançamento, feito no lado B do *single* de “Rock And Roll Madonna”, utiliza a lógica do “Elton John Sound” desenvolvido principalmente entre 1970-1971 e citado no primeiro capítulo desta Tese – com o uso de orquestração e instrumentos não tão usuais no *pop/rock* como o vibrafone, por exemplo.

Por sua vez, a variante publicada cerca de três anos depois foi adaptada à lógica do que se vinha lançando no *glam/glitter rock*: o *riff* introdutório de piano passa de um compasso binário (2/4) para um quaternário (4/4) justamente para aumentar o ritmo que se impõe à parte inicial da faixa; outra diferença, ainda na *intro*, é que na versão de 1973 o pianista dedilha acordes e notas, algo que não ocorre no original. Assim sendo, o que se ouve no *Goodbye Yellow Brick Road* segue uma ‘cartilha’ muito utilizada por artistas *glam rockers* para a estrutura de faixa, qual seja, uma introdução mais rápida, mais ‘rock’, seguida por alguma redução durante a interpretação vocal das estrofes que a assemelha a uma balada, uma volta ao quaternário durante o refrão, o retorno à diminuição do ritmo para as estrofes últimas e uma performance instrumental de cerca de um minuto ao final. Percebe-se uma estrutura semelhante no que foi gravado em 1970, mas uma orquestra de cordas foi utilizada no lugar da guitarra e os compassos foram alterados.

A poética de “Grey Seal” utiliza uma metáfora, como o próprio título deixa claro, com a espécie chamada Foca Cinzenta (ou *Halichoerus grypus*) como se o animal citado possuísse uma inteligência onisciente em razão de sua dificuldade de socialização e dos seus costumes de isolamento em relação às demais espécies de focas e, inclusive, às suas equivalentes (seja as *Halichoerus grypus grypus*, as *Halichoerus grypus atlantica* ou as *Halichoerus grypus balticus*, estas ainda mais raras e isoladas). É como se Taupin fizesse dessa característica virtude para a rejeição de uma sociedade cada vez mais industrializada na ótica de idealização do mundo rural e/ou vilanesco:

Why's it never light on my lawn
Por que é que nunca brilha no meu gramado,
Why does it rain and never say good-day to the new-born?
Por que chove e nunca se diz bom-dia para o recém-nascido?
On the big screen they showed us a sun, / But not as bright in life as the real one
Na grande tela nos mostraram um sol, / Mas não tão radiante na vida como o de verdade
It's never quite the same as the real one
Nunca é exatamente o mesmo que o de verdade

And tell me grey seal / How does it feel / To be so wise

E me diga foca cinzenta / Como você se sente / Em ser tão sábia
To see through eyes / That only see what's real / Tell me grey seal
Em ver por olhos / Que veem apenas o que é real / Diga-me foca cinzenta

I never learned why meteors were formed
Eu nunca aprendi porque os meteoros eram formados
I only farmed in schools that were so worn and torn
Eu só fui formado em escolas que estavam tão usadas e desgastadas
If anyone can cry then so can I
Se qualquer um pode se lamentar então eu também posso
I read books and draw life from the eye / All my life is drawings from the eye.
Eu leio livros e esboço a vida a partir do olhar / Toda a minha vida é feita de esboços do olhar.

Your mission bells were wrought by ancient men
Seus sinos de igreja foram ornamentados por anciões
The roots were formed by twisted roots, your roots were twisted then
As raízes foram formadas por raízes retorcidas, então suas raízes foram retorcidas
I was re-born before all life could die / The Phoenix bird will leave this world to fly
Eu renasci antes que toda a vida pudesse morrer / O pássaro Fênix deixará este mundo para voar
If the Phoenix bird can fly then so can I.
Se o pássaro Fênix pode voar então eu também posso.

A escolha por aquela espécie de foca não foi aleatória: Taupin viveu a infância e a adolescência, como dito no capítulo anterior, no condado de Lincolnshire e este, como outros a exemplo de Norfolk e da Nortúmbria, são os principais locais onde se encontram colônias do animal na Inglaterra. Essa é uma característica *flâneur* do letrista no sentido de que o ambiente que o rodeia acaba se tornando motivo poético para seus escritos, que refletem criticamente sobre esse mundo envolto. Ele dá a entender que áreas ruralizadas estão equivalentes para os seres humanos, no tocante à fuga da industrialização, de uma maneira semelhante a como o mar ártico funciona para aquelas focas; afinal, elas fogem àquelas águas no intuito de se isolarem das demais e só retornam à terra-firme na época de acasalamento. Como já visto com “Goodbye Yellow Brick Road”, a fazenda é o refúgio que Taupin deseja após perceber o que significa o sistema do estrelato com o advento da fama de Elton John a partir do ano de 1970.

“Grey Seal” foi reaproveitada para o álbum de 1973 justamente por conseguir ser adaptada à temática geral da produção; sua proposta de liberdade de amarras contratuais e empresariais denuncia o quanto essa questão já incomodava Taupin desde os primeiros momentos de sucesso na carreira. A faixa apresenta a contradição que conduz quase toda a obra de Elton John nos anos 1970: as letras ‘ácidas’, críticas, com teor contracultural e antissistêmicas acompanhadas por melodias, no geral, agradáveis ao mercado fonográfico de então – sobretudo, as baladas –, que não tiveram dificuldade para se adaptar à lógica do *glam/glitter rock*, qual seja, o casamento pouco usual entre alguma consciência social e política e o exagero *Camp* espetacularizado e comercial.

Por fim, a juventude e a origem de classe operária do ‘eu-lírico’ voltam a figurar mais uma vez em uma poética do letrista: “eu só fui formado em escolas que estavam tão usadas e desgastadas / se qualquer um pode se lamentar então eu também posso / eu leio livros e esboço a vida a partir do olhar / toda a minha vida é feita de esboços do olhar”. A memória de uma adolescência com poucos recursos ainda estava muito presente para o letrista em 1970 e tal maneira de observar a vida permaneceu *en passant* na obra de Elton John até Bernie Taupin ir trabalhar com Alice Cooper em 1978 e o pianista recrutar Gary Osborne. “Grey Seal” demonstra, portanto, um dos primeiros momentos de amargura de Taupin com o sistema do estrelato e a exposição de sua própria dificuldade de lidar com a fama na condição de pessoa introspectiva e pouco afeita ao espetáculo. Enquanto isso, suas palavras eram cantadas por um pianista vestido com penas de avestruz da cabeça aos pés ou com um par de óculos que continham a palavra ELTON com luzes coloridas que eram acionadas manualmente à bateria. A ‘seriedade’⁹¹ da letra se misturava à jocosidade de quem a cantava.

Certa rebeldia e uma necessidade de aventura juvenis foram a inspiração para a escrita de **The Ballad Of Danny Bailey (1909-34)** (ou uma alegoria à juventude através de gangsteres da vida real e/ou do cinema estadunidense das décadas de 1920 a 1940). A existência da faixa e de toda a produção cultural sobre o tema só se tornou possível com a chamada Lei Seca promulgada pela 18ª Emenda à Constituição dos EUA, durante o ano de 1920, e todos os desdobramentos sociais de sua publicação. Sob uma justificativa de ‘salvar’ o país da pobreza, da violência e da criminalidade, sua implementação tinha um alvo estabelecido: a fabricação, a importação, a distribuição, o comércio ou o transporte de qualquer tipo de bebida alcoólica no território nacional estadunidense. Os seus treze anos de vigência (entre 1920-1933) foram suficientes para piorar os índices criminais e agravar o contrabando tanto de álcool quanto de outros entorpecentes.

⁹¹ Há quem vá um pouco mais além e acredite que a letra de “Grey Seal” seja uma espécie de releitura do Mito da Caverna de Platão para o mundo contemporâneo: Neil Barrett, especialista na obra de Elton John, “acredita que alguma inspiração foi cultivada pela alegoria antiga do Mito da Caverna de Platão. Sócrates descreveu um grupo de prisioneiros acorrentados à parede de uma caverna por toda a vida e as suas únicas experiências de realidade vêm das sombras refletidas no muro oposto dos objetos que passavam em frente a uma fogueira atrás deles. Não se dando conta de que eles eram de fato prisioneiros, mas eventualmente escapando, eles então perceberam que havia muito mais coisas na vida”. Na interpretação aqui exposta, é como se Taupin tivesse reformulado esse mito, utilizando a foga cinzenta e seu hábito de isolamento; não acredito que chegue a tanto e não há muitos indícios de que o letrista tenha se inspirado em Platão para a escrita da letra. No original, “he believes some inspiration was planted by the ancient allegory of Plato’s Cave. Socrates described a group of prisoners chained to a cave wall their entire lives, their only experience of reality coming from the shadows cast on the opposite wall from objects passing in front of a fire behind them. Not realising [*sic*] they were prisoners at all, but eventually escaping, they then realized there was much more to life”. Cf. KEARNS, Peter. “Goodbye Yellow Brick Road”. In: **Elton John: every album, every song** (1969 to 1979). London, LDN, UK: Sonicbond Publishing, 2019, p. 60.

Portanto, o resultado obtido com a Lei acabou sendo o oposto do que uma política conservadora e baseada no pânico moral, proposta pelo governo do presidente Woodrow Wilson (1913-1921), pretendia. Contudo, ao invés de combater violência e criminalidade, a promulgação de tal ato legislativo promoveu o aumento da corrupção e do tráfico, um acúmulo de bares clandestinos, além do enriquecimento das máfias diversas fortalecidas com o contrabando das bebidas, dentre elas a *Chicago Outfit* – que tinha como um de seus fundadores o famoso Al Capone, um dos homens que mais enriqueceram em razão da Lei. E é aí que começa a se formar o tema da faixa de Elton John: trata-se de um amálgama de gangsteres menos prestigiados do ponto de vista financeiro como John Dillinger, Pretty Boy Floyd e Clyde Barrow, da dupla Bonnie e Clyde. Bernie Taupin criou, a partir destes, o seu próprio e o deu o nome Danny Bailey para representar o contexto da época⁹²:

Some punk with a shotgun / Killed young Danny Bailey / In cold blood, in the lobby
 Algum garoto com uma espingarda / Matou o jovem Danny Bailey / A sangue frio, na sala de espera
Of a downtown motel. / Killed him in anger, / A force he couldn't handle,
 De um hotel no centro comercial. / Matou-o com raiva, / Uma força que ele não poderia controlar,

Helped pull the trigger / That cut short his life. / And there's not many knew him
 Ajudou a puxar o gatilho / O que encurtou sua vida. / E não há muitos que o conheceram
The way that we did / Sure enough he was a wild one
 Do jeito que nós conhecemos, / Com certeza ele era um feroz genuíno
But then aren't most hungry kids?
 Mas naquele tempo não havia mais jovens enfurecidos?

Now it's all over Danny Bailey, / And the harvest is in. / Dillinger's dead
 Agora está tudo acabado Danny Bailey, / E a consequência está aí. / Dillinger está morto
I guess the cops won again. / Now it's all over Danny Bailey, / And the harvest is in.
 Eu acho que os tiras venceram de novo. / Agora está tudo acabado Danny Bailey, / E a consequência está aí.

We're running short of heroes / Back up here in the hills. / Without Danny Bailey
 Nós estamos ficando sem heróis / Salvemo-los aqui nas colinas. / Sem Danny Bailey
We're gonna have to break up our stills. / So mark his grave well / 'Cause Kentucky loved him.
 Nós teremos que romper nossos silêncios. / Então escolha bem sua cova / Pois o Kentucky o amava.

Born and raised a proper / I guess life just bugged him. / And he found faith in danger,
 Nascido e crescido alguém de respeito / Eu creio que a vida só o aborreceu. / E ele encontrou fé no perigo,
A life style he lived by. / A runnin' gun youngster / In a sad restless age.
 Um tipo de vida que ele adotou. / Um jovem e fluente atirador / Em uma triste e inquieta idade.

⁹² “É provável que a maioria dos americanos por essa época se opusesse à proibição. Isso certamente é verdade no caso dos imigrantes e das gerações mais novas que viam a bebida como parte do novo espírito. A bebida tinha a ver com aquele desejo de espontaneidade e liberdade de sentimentos que ficara como marca da modernidade. Sem dúvida, por volta de 1920, muitos americanos – ou mesmo a maioria – achavam que algum freio tinha de ser imposto à bebida. Os *saloons*, quase sempre imundos e infestados de criminosos, não eram muito defensáveis; tampouco o alcoolismo ou o trabalhador que, nas folgas dos sábados, voltava para casa bêbado e batia na mulher. Mas, em 1920, possivelmente a maioria dos americanos não via qualquer mal em beber, dentro dos limites razoáveis. Mas a lei seca, durante uns tempos, acabou estendendo-se a todo o país. Porque ilegal, os preços subiram. Havia possibilidade de fazer-se muito dinheiro com a venda camuflada de bebida em bares clandestinos e hotéis de beira de estrada”. Cf. COLLIER, James Lincoln. “A Inevitabilidade do Jazz nos Estados Unidos”. In: **Jazz**: a autêntica música americana. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995, pp. 26-27.

Uma primeira questão a se esclarecer sobre a faixa advém de seu próprio título: lá consta, entre parênteses, o intervalo de datas entre 1909 e 1934 e este se refere ao tempo de vida de Danny Bailey, ou seja, vinte e cinco (25) anos; há nesse movimento lírico de Taupin uma ode à juventude e ao clamor de uma vida pautada pela aventura, pelo desejo de quebrar regras sociais e por certo fetiche masculinista com a violência e o perigo das armas de fogo – um tema que é recorrente nas letras da obra de Elton John desde o álbum *Tumbleweed Connection* de 1970 e que se vê igualmente notório em *Rock Of The Westies* de 1975. Os versos da faixa de 1973 deixam isso muito claro: “eu creio que a vida só o aborreceu / e ele encontrou fé no perigo, / um tipo de vida que ele adotou. / um jovem e fluente atirador / em uma triste e inquieta idade”. Para elaborar seu elogio à juventude nos anos 1970, o letrista recorreu à alegoria a jovens *famosos* em razão do banditismo social dos anos 1920 e 1930 – ou seja, faz-se um elogio à sua coragem para a transgressão.

A personagem de Danny Bailey foi construída pensando em uma época de crise, tal qual o mundo ocidental enfrentou em 1973, mais especificamente num momento de pós-Primeira Guerra Mundial perpassando a Grande Depressão de 1929 e o que dela foi resultante, já que tal contexto “influenciou a imagem de figuras como Dillinger e Pretty Boy Floyd, o que talvez tenha sido uma razão poderosa para que essas figuras, um tanto menores e marginais nos cenários da criminalidade americana, fossem apontadas como ‘inimigos públicos’”⁹³. A preferência de Taupin continua vinculada, portanto, a figuras não privilegiadas das sociedades anglo-saxãs e a classes menos abastadas. A perseguição a essas pessoas *versus* o enriquecimento da máfia, por exemplo, resulta na percepção de um clamor público, pois, no caso de Bailey, o “Kentucky o amava” – característica que era usual no banditismo, qual seja, o apoio de boa parte da população não elitizada a suas decisões de confrontação às Leis.

John Dillinger (que é citado diretamente pela letra em “Dillinger está morto”) é um dos que representam uma atitude antissistêmica no sentido de que havia uma ideia de que os bancos eram uma espécie de símbolo da exploração de camponeses e agricultores através das hipotecas e créditos abusivos, o que gerava insatisfação em pessoas pobres do campo, em artesãos e pequenos proprietários de terra ou comércio. Para essas pessoas, as figuras citadas representavam um ‘heroísmo’ no tocante ao combate a essas instituições financeiras. “Nós estamos ficando sem heróis / salvemo-los aqui nas colinas. / sem Danny Bailey / nós teremos que romper nossos silêncios”. E Bernie Taupin recupera um tipo de

⁹³ HOBSBAWM, Eric. “Pós-Escrito”. In: **Bandidos**. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 217.

renome que estava em desuso durante a segunda metamorfose da fama por conta de uma guinada que foi dada, no período, à espetacularização midiática e não necessariamente a questões de caráter social como os vividos nas décadas de 1920-1930.

Fato é que, “ao contrário da ‘máfia’, eles [Dillinger, Floyd, etc.] representavam um desafio para os americaníssimos valores da livre empresa, embora acreditassem nela”⁹⁴. Diferentes de outras personagens como Al Capone e sua família, que ajudaram a manter um sistema de circulação de mercadorias, ainda que clandestino, que envolvia corrupção, contrabando e lavagem de dinheiro, a luta dos demais citados envolvia reparação social. É o que Danny Bailey tenta condensar em torno de si na qualidade de representação dos ‘bandidos sociais’ citados, ou seja, o combate dos menos favorecidos a instituições que se utilizam do sistema econômico capitalista para explorar as pessoas mais pobres. Como todos, incluindo Bailey, acabam mortos, a impressão histórica deixada se lê no verso “eu acho que os tiras venceram de novo”. O sistema triunfou sobre esses indivíduos.

Por fim, a morte da personagem de Bernie Taupin foi cometida por um ‘punk’, a que a tradução aqui feita tratou como “um garoto”; isto porque o termo, no sentido que é hoje empregado, referente a uma cultura urbana e musical, não estava difundido até o ano de 1974, o que significa dizer que, em 1973, o letrista utilizou a compreensão que era dada nas décadas de 1920 e 1930. Na época, a palavra designava uma ‘pessoa jovem ou sem experiência’⁹⁵ advindo de classes pobres e menos abastadas. Era bastante comum nas regiões do Meio-Oeste e do Sul Profundo dos EUA para designar rapazes sem o devido trato com o porte de armas de fogo e a habilidade de manuseio dessas ferramentas. E tal sentido é posto pela letra: afinal, o ‘punk’ matou Danny Bailey ‘com raiva’ e com ‘uma força que ele não poderia controlar’, talvez por não compreender o que estava em jogo⁹⁶.

⁹⁴ HOBBSAWM, Eric. “Pós-Escrito”. In: **Bandidos**. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 218.

⁹⁵ ETYMOLOGY DICTIONARY. “Punk”. **Online Etymology Dictionary**. Disponível em: <https://www.etymonline.com/word/punk>. Acesso em: 21 de dezembro de 2021.

⁹⁶ A melodia da faixa tenta expressar a vida trágica da personagem principal e de seus correlatos reais: “a música se inicia baixinho enquanto Elton proclama a morte de Bailey com a voz e as notas de piano e baixo que expressam desgraça. A bateria, o baixo, a guitarra e alguns backing vocals engenhosamente estranhos se juntam a seus acordes de piano honky-tonk e, envolto em um ritmo que emula o fluxo e refluxo de sua própria fortuna, o cantor reconta a lenda local e o triste final das curtas vida e fama de Bailey. Os moradores das colinas parecem estar prestando homenagens ao seu herói no longo final instrumental. Os acordes alegremente tocados e os ritmos sincopados de Elton acompanham a procissão fúnebre enquanto um arranjo orquestral sussurrante sugere uma vista aérea dos enlutados”. No texto original, “the music begins quietly, as Elton proclaims Bailey’s death in voice and doom-laden piano bass notes. The drums, bass, guitar, and some ingeniously odd backing vocals join Elton’s honky-tonk piano chords and, enveloped in a tempo emulating the ebb and flow of Bailey’s short-lived fame. Residents of the hills seem to be paying their respects to their hero in the lengthy instrumental finale. Elton’s sprightly rolled chords and syncopated rhythms accompany the funeral procession as a breathy orchestral arrangement suggests an aerial view of the mourners”. Cf. ROSENTHAL, Elizabeth J. “Teenage Idol (1973-1975)”. In: **His Song: the musical journey of Elton John**. New York, NY, USA: Billboard Books, 2004, p. 66.

Danny Bailey não é a única personagem do tipo no álbum de 1973. Há também **Roy Rogers** (ou uma alegoria à nostalgia da celebritização estabelecida com a primeira metamorfose da fama para estrelas cinematográficas). Esta é com alguma certeza uma das faixas mais saudosistas da carreira de Elton John – e aqui o campo e certa idealização da vida campesina retornam à pauta, inclusive pelo fato de que a melodia composta segue a lógica de uma balada de *country music* mais adaptada ao contexto do que as cantoras do gênero vinham fazendo desde a década de 1960, artistas tais como Loretta Lynn, Dolly Parton, Tammy Wynette, Linda Ronstadt e Emmylou Harris.

Roy Rogers, nome artístico de Leonard Franklin Slye, acumulou notoriedade em razão de seus trabalhos simultâneos em quatro áreas distintas: música, cinema, televisão e rádio, acúmulo de funções que fez tal personagem de si gravar mais de uma dezena de *singles* e vários álbuns de estúdio, participar de mais de uma centena de filmes entre os anos de 1935 e 1984, além de ter estrelado seis temporadas do seriado televisivo *The Roy Rogers Show*, entre 1951 e 1957, e o programa de rádio homônimo que foi transmitido, entre 1944 e 1955, por mais de 500 estações dos EUA. O que se ouve no álbum *Goodbye Yellow Brick Road* é uma celebração à influência que aquela personagem desempenhou na criação de um estereótipo de *cowboy* moderno e espetacularizado que se disseminava nos programas citados e na própria produção cultural estadunidense sobre o tema.

Tal personagem, portanto, ajuda a compreender o predomínio que o cinema tinha durante a primeira metamorfose da fama no século XX, já que o maior ‘investimento’ da carreira do ator-cantor se deu no plano cinematográfico, dedução que se extrai da gama de filmes em que Roy Rogers foi protagonista ou coadjuvante – o mais interessante é que, seja em qual for a condição, de protagonismo ou não, Franklin Slye interpretava, na maior parte das produções fílmicas em que atuou, o alter-ego que ele criou para si. A poética de Bernie Taupin produz uma espécie de resumo dessa influência cultural nos EUA.

Outra característica da carreira de Roy Rogers que ajuda a explicar que a primeira metamorfose da fama (1910-1960) foi predominantemente cinematográfica e a segunda ocorreu com maior ênfase fonográfica (1970-1990) está na disposição atribuída pelo ator ao cinema e à música. Da centena de filmes dos quais participou, a grande maioria teve o lançamento ocorrido até o ano de 1959 e apenas um foi produzido após esse período, em 1975. Sua atuação durante os anos 1970 e 1990 foi praticamente toda dedicada à música, já que a maior parte de seus álbuns de estúdio até 1969 foi gravada com o grupo The Sons Of The Pioneers e/ou foram parte de parcerias que eram direcionadas às trilhas sonoras dos filmes dos quais ele participava, o que ajuda ainda mais com o argumento de que a

base para aquela primeira fase metamórfica da fama, no século XX, é o cinema. E foram sessenta e sete (67) álbuns gravados com a finalidade de ser trilha sonora ou dar suporte às películas em que atuou. Durante a guinada fonográfica da celebritização em tal século foram apenas quatro discos gravados pelo artista, todos eles solos, sendo três entre 1970 e 1975 e um em 1991.

É certo que a partir da década de 1970, Franklin Slye não era mais o galã jovial que atraía as atenções do público e os temas de *country and western* e velho oeste já não se mostravam tão populares quanto o eram entre os anos 1930 e 1950; assim sendo, e na lógica que aquela década oferecia, parecia mais oportuno se dedicar à carreira musical do que insistir no mercado cinematográfico. A figura saudosista que Roy Rogers se tornou nos anos 1970 levou Bernie Taupin a se valer desse tipo de saudosismo para retratá-lo em uma de suas poéticas:

Sometimes you dream, sometimes it seems / There's nothing there at all
Às vezes você sonha, às vezes parece / Que não há mais nada ali
You just seem older than yesterday / And you're waiting for tomorrow to call
Você só aparenta estar mais velho do que ontem / E você fica aguardando que o amanhã lhe chame
You draw to the curtain and one thing's for certain / You're cozy in your little room
Você puxa as cortinas e uma coisa é certa / Você fica confortável em seu quartinho
The carpet's all paid for, God bless the TV / Let's go shoot a hole in the moon
O carpete está todo pago, Deus abençoe a TV / Vamos abrir um buraco de bala na Lua

And Roy Rogers is riding tonight / Returning to our silver screens
E Roy Rogers está cavalgando hoje à noite / Retornando aos nossos grandes ecrãs
Comic book characters never grow old / Evergreen heroes whose stories were told
Personagens de histórias em quadrinhos nunca envelhecem / Heróis eternos cujas estórias foram contadas
Oh the great sequin cowboy who sings of the plains
Oh o grande caubói de lantejoulas que cantarola das planícies
Of roundups and rustlers and home on the range / Turn on the T.V., shut out the lights
Sobre os rodeios e bandidos e a morada no rancho / Ligue a TV, desligue as luzes
Roy Rogers is riding tonight
Roy Rogers está cavalgando hoje à noite

Nine o'clock mornings, five o'clock evenings / I'd liven the pace if I could
Acordar às nove nas manhãs, me recolher às cinco nas tardes / Eu viveria nesse ritmo se eu pudesse
Oh I'd rather have a ham in my sandwich than cheese / But complaining wouldn't do any good
Oh eu preferiria presunto ao invés de queijo no meu sanduíche / Mas reclamar não faria nenhum bem
Lay back in my armchair, close eyes and think clear / I can hear hoofbeats ahead
Deito em minha poltrona, fecho os olhos e penso bem / Consigo ouvir batidas de casco de cavalo à frente
Roy and Trigger have just hit the hilltop / While the wife and the kids are in bed
Roy e Trigger acabam de atingir o topo da colina / Enquanto minha esposa e as crianças estão na cama

O 'eu-lírico' da letra, como fica possível identificar, parece carregar um fardo de ter meia-idade (ou mesmo idade avançada) e de não se sentir inserido num novo mundo que a ele se apresenta. A indiferença com a vida tecnológica contemporânea só abre uma exceção para a TV, já que é com ela que se pode assistir as cenas do ídolo após um dia de

intenso trabalho e quando a esposa e as crianças do casal já se encontram na cama para a noite de sono. Mesmo o cinema só é visto com entusiasmo quando Roy Rogers ‘retorna aos nossos grandes ecrãs’, ou seja, às grandes telas das salas de cinema dos anos 1930 e 1940 que remontem à memória do ‘eu-lírico’ repleta por saudosismo com a sua época de infância e adolescência.

Essas lembranças advindas de épocas remotas da vida individual também atingem Elton John e Bernie Taupin no tocante a Roy Rogers, já que no auge da carreira do ator-cantor ambos eram crianças e acompanharam especialmente os filmes que passavam nas salas de cinema britânicas:

No cinema Embassy, em North Harrow, nos anos 1950, o jovem Reg [Dwight] viu Roy Rogers com seu fiel cavalo Trigger. Agora, no novo álbum [de 1973], esse heroico caubói era lembrado numa canção que tinha seu nome e que o descrevia de uma maneira muito mais romântica do que as usadas por Bernie em outras letras sobre o rude Velho Oeste. O narrador era um homem desgastado pelo tempo, que trabalhava duro e tinha se tornado um adulto indiferente. Ele chegava em casa, fechava as cortinas e revivia emoções da juventude, assistindo a filmes velhos de Roy Rogers na TV enquanto a esposa e o filho dormiam no quarto⁹⁷.

Há também alguma possibilidade de que as personagens de “Roy Rogers”, a faixa, possam ser representações indiretas da própria família de Taupin, já que o pai do letrista foi retratado pelo próprio como uma pessoa de certa amargura com a vida, que se isolava em determinados momentos no dia a dia em algum canto da casa em que a família vivia em uma fazenda em Market Ransen. Ainda que Roy Rogers não fosse a atração assistida por Robert Taupin na televisão ou a ouvida por ele no rádio – afinal, nenhuma das duas atrações, o seriado televisivo ou o radiofônico, era transmitida no Reino Unido e ainda menos em uma zona rural distante de Londres –, a semelhança do comportamento que ele apresentava com o que se vê na letra da faixa é muito grande. É como se o letrista tivesse transportado seu progenitor para dentro do universo daquele *cowboy* estadunidense.

A descrição da figura paterna de Taupin pode ser conferida no livro de memórias *A Cradle Of Haloes: sketches from a childhood*, sem tradução para o português, que é a primeira escrita em prosa do artista dedicada à própria infância e de modo autobiográfico. Publicado em 1988, o livro, contudo, não se dedica apenas ao letrista que o escreveu, mas atribui protagonismo às pessoas que o rodearam durante o período em que ele viveu no condado de Lincolnshire com todas as limitações da vida de um filho de trabalhador do

⁹⁷ DOYLE, Tom. “Todos a Bordo da Espaçonave”. In: **Captain Fantastic**: a espetacular trajetória de Elton John nos anos 1970. São Paulo: Benvirá, 2018, p. 147.

campo que vivia de arrendar terras até conseguir adquirir uma pequena propriedade. No tocante aos costumes diários do próprio pai, e que o assemelham ao ‘eu-lírico’ de “Roy Rogers”, o poeta assim os descreveu: “havia um velho rádio transistor azul que meu pai carregava enquanto fazia o trabalho na fazenda. Ele o acompanhava da manhã até a noite e então ele me acompanhava até a cama, pois a noite era o momento quando era possível sintonizar na Rádio Luxemburgo”⁹⁸. Enquanto retirava o pequeno aparelho da posse de seu progenitor, este se tornava recluso em sua cadeira na sacada ou à frente da televisão.

A admiração de Bernie Taupin pelo mundo rural e pela *country music* é tamanha que na dedicatória daquele livro de memórias sobre sua infância, o livro é endereçado ao pai e à mãe, ao irmão Toni e ao cantor Marty Robbins por ter lançado a faixa “El Paso” no álbum *Gunfighter Ballads And Trail Songs*, de 1959, quando o letrista tinha apenas nove anos de idade. Assim, a escolha de Roy Rogers para protagonizar um fonograma do *Goodbye Yellow Brick Road* não tem a ver necessariamente com uma nostalgia pessoal do letrista em relação à sua infância, já que, a priori, o jovem Reginald Kenneth Dwight tinha mais acesso à produção cultural estadunidense, por morar nos arredores da capital inglesa, do que seu parceiro de composições que vivia numa zona rural mais distante do centro administrativo britânico, próximo à fronteira com a Escócia. Colocar Roger como personagem alegórica ao *country and western* representa a atitude de atribuir visibilidade ao espetáculo midiático proporcionado pelo alter-ego de Leonard Franklin Slye; afinal, é “o grande caubói de lantejoulas que cantarola das planícies” e não o trabalhador rural que vivia com limitações financeiras e falta de acesso à modernização nos anos 1950.

E, por fim, Elton John acabou assimilando a sensação nostálgica da letra em sua melodia: foi feito o uso da técnica de guitarra *slide*, disseminada na *country music*, e que atribui a “Roy Rogers” um efeito semelhante ao que se é visto nas baladas do gênero e a melancolia com o campo, expressa na tristeza vocal, também é ouvida “com o choro da guitarra steel de Davey [Johnstone] que é como um gato miando numa cerca distante”⁹⁹. A melodia segue o compasso ternário de valsa e seu andamento vagaroso, quando somado ao ‘choro’ da guitarra e os arranjos orquestrais de Del Newman, ajuda a ressaltar aquele sentimento saudosista referente à vida campesina em si e ao Roy Rogers cinematográfico.

⁹⁸ No original, “There was an old blue transistor radio that my father carried while doing the farm work. It accompanied him from morning till night and then accompanied me to bed, for night was the time when was possible to tune in to Radio Luxemburg”. Cf. TAUPIN, Bernie. “Five”. In: **A Cradle Of Haloes**: sketches from a childhood. London, LDN, UK: Aurum Press, 1988, p. 71.

⁹⁹ No original, “with the cry of Davey’s steel guitar like a cat wailing on a distant fence”. Cf. ROSENTHAL, Elizabeth J. “Teenage Idol (1973-1975)”. In: **His Song**: the musical journey of Elton John. New York, NY, USA: Billboard Books, 2004, p. 63.

Os sons externos de pássaros, mugidos de bovinos e o cavalgar de Trigger, inseridos pelo produtor Gus Dudgeon, nos segundos finais, complementa a imagem mental ruralizada que se busca causar na audiência.

Contudo, Roy Rogers não é o único artista de cinema diretamente referenciado no álbum *Goodbye Yellow Brick Road*. **Marilyn Monroe** é a grande homenageada na faixa “Candle In The Wind” (ou uma alegoria à tragédia normalizada pelo espetáculo midiático e pela exposição excessiva). O fonograma em questão é o mais bem sucedido, do ponto de vista comercial, dentre todos os citados por esta Tese: e esse *status* de vendas, no que se refere às paradas de sucesso, não foi alcançado de uma hora para a outra e, sim, acabou sendo escalonado durante três décadas e em três versões distintas. Explico-me: a versão original foi lançada como *single* voltado ao Reino Unido, e no ano de 1974, em período semelhante a quando “Bennie And The Jets” recebeu esse mesmo tratamento com vistas ao mercado estadunidense – tanto o foi que esta última foi colocada como lado B para o compacto britânico da faixa sobre Monroe. Escolha não tão acertada, já que nas paradas inglesas a posição mais alta alcançada pela mesma foi o décimo primeiro (11º) lugar¹⁰⁰.

No entanto, uma variante foi lançada na década de 1980 e outra nos anos 1990. A de 1986 foi gravada ao vivo com a orquestra sinfônica de Melbourne para o álbum *Live In Australia With The Melbourne Symphony Orchestra* e tratou-se de uma versão tocada em palco sem a banda de apoio do artista, ou seja, apenas no acompanhamento de piano e dos musicistas da citada orquestra; seu *single* foi mais bem sucedido que a versão que se encontra no *Goodbye Yellow Brick Road*, tendo alcançado um quinto lugar no Reino Unido e um sexto nos EUA, além de um quarto na Irlanda e um quinto no Canadá. Já a última adaptação foi um pouco diferente: trata-se de “Candle In The Wind 1997”, uma reformulação da obra original, com alterações tanto na letra quanto na melodia, que foi direcionada a homenagear a Princesa Diana de Gales após sua morte em 31 de agosto do ano que consta no título do novo fonograma. Seu compacto, que divide o lado A com “Something About The Way You Look Tonight”, é considerado, e até os dias de hoje, o mais vendido da História desde a contabilização industrial iniciada em 1956 por alcançar a marca de 33 milhões de cópias oficialmente comercializadas e ter sido número 01 nas paradas de sucesso de vinte e cinco (25) países.

¹⁰⁰ Esclarecendo melhor sobre os *singles* do *Goodbye Yellow Brick Road*: “Saturday Night’s Alright For Fighting” foi o primeiro e a faixa-título foi o segundo para quase todos os mercados internacionais. Agora, “Bennie And The Jets” e “Candle In The Wind” se alternaram na condição de terceiro compacto a depender do país e quando uma faixa compôs o lado A e outra compôs o lado B. Na América do Norte, a primeira foi escolhida como protagonista; já no Reino Unido, isso coube à segunda. Irlanda, Austrália e Nova Zelândia foram os únicos mercados em que cada uma foi publicada como *single* de forma distinta.

“Candle In The Wind”, seja na versão que for, condensa o que há de mais trágico na exploração midiática da imagem de uma pessoa célebre, já que foca de modo incisivo nas condições que levaram à morte solitária de uma grande estrela do cinema causada por intoxicação de barbitúricos, seguida de uma *overdose* de remédios em dosagens muitas vezes acima do limite permitido. Marilyn Monroe é, com isso, um dos maiores exemplos de persona pública adorada por milhões de pessoas que não se sentia confortável com a fama e acabava se sentindo esquivada e reclusa e tinha a solidão existencial tomando conta de sua sanidade mental.

A letra de Taupin é uma tentativa de humanizar uma personagem idolatrada, de lhe atribuir sentimentos e comportamentos rotineiros que a visibilidade midiática não permite perceber. Transmite alguma sensação de proximidade distanciada, contradição possível de modo lógico e racional apenas quando se trata da relação célebre-público ou célebre-fã; isso fica evidente já nos dois primeiros versos, em que a atriz é chamada por seu nome de nascença (“adeus Norma Jean”), como se o ‘eu-lírico’ tivesse alguma intimidade com a estrela hollywoodiana; contudo, ele logo pondera que ‘embora nunca a tenha conhecido de nenhuma forma’, a admiração que exerce por ela vem do ‘encanto’ (ou seja, o carisma) que aquela artista possuía e que fazia as pessoas ao seu redor, e em especial os homens, rastejarem aos seus pés.

Desde a sua concepção artística – ou seja, quando mudou de Norma Jean para sua tão famosa alcunha célebre em 1948 –, a sexualização de sua imagem voltada ao agrado de desejos masculinos imperou na rotina. Os primeiros trabalhos que exerceu tinham na fotografia de estilo *pin-up* glamouroso ou no *topless* uma razão de ser; não demorou até que ocorressem os primeiros ensaios nus para o fotógrafo Earl Morgan. Essa bela jovem, que havia se casado com apenas 16 anos e se livrara de um marido ausente e conservador aos 19 pelo fato de ele não lhe permitir a obtenção do prazer sexual, passou a ter a força de trabalho explorada apenas a partir das curvas e da beleza de seu corpo. Foi com esse modelo machista de trato com as mulheres, que impunha beleza ao feminino branco, loiro e de seios fartos (o ideal estadunidense), que a levou a ter que trabalhar como *stripper* de luxo em uma espelunca da Sunset Boulevard e, por um breve tempo, na prostituição¹⁰¹.

Esses trabalhos se fizeram necessários para a manutenção financeira da própria modelo após a separação decorrente da recusa do primeiro marido, James Dougherty, em aceitar que ela tivesse uma carreira artística, o que, nas palavras dele, não ‘era adequado’

¹⁰¹ CAWTHORNE, Nigel. “Marilyn Monroe: a mais desejada de todas”. In: **A Vida Sexual dos Ídolos de Hollywood**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p. 324.

à vida de uma mulher casada – Dougherty a obrigou a escolher entre o matrimônio e sua vontade de se tornar atriz. Ela, como já se sabe, escolheu a carreira, atitude que, naquela época, pode se considerar bastante corajosa para uma mulher jovem e sem uma segurança financeira no horizonte. Após pouco mais de um ano em condições de trabalho que não eram, de nenhum modo, as ideais, Monroe consegue contratos modestos com a Twentieth Century Fox para atuar em filmes do diretor Ben Lyon; o primeiro deles pagava apenas \$75 dólares por semana, o que já parecia mais promissor do que os trabalhos anteriores. Foi esse tipo de imagem sem *glamour* que “Candle In The Wind” pretendeu ressaltar:

Goodbye Norma Jean / Though I never knew you at all
Adeus Norma Jean, / Embora eu nunca a tenha conhecido de nenhuma forma
You had the grace to hold yourself / While those around you crawled
Você possuía o encanto para manter-se firme / Enquanto aqueles que estavam à sua volta rastejavam,
They crawled out of the woodwork / And they whispered into your brain
Eles saíram rastejando da madeira dos quadros, / E eles sussurraram em seu cérebro,
They set you on the treadmill / And they made you change your name
Ajustaram-lhe ao sistema / E lhe fizeram mudar de nome.

And it seems to me you lived your life / Like a candle in the wind / Never knowing who to cling to
E me parece que você viveu sua vida / Como uma vela ao vento, / Nunca sabendo a quem se apegar
When the rain set in / And I would have liked to have known you / But I was just a kid
Quando a chuva chegava / E eu gostaria de ter lhe conhecido / Mas eu era só uma criança,
Your candle burned out long before / Your legend ever did.
Sua vela queimou muito antes / De sua lenda que nunca queimou.

Loneliness was tough / The toughest role you ever played / Hollywood created a superstar
A solidão era árdua, / O papel mais árduo que você já encenou. / Hollywood criou uma superstar
And pain was the price you paid / Even when you died / Oh the press still hounded you
E a dor foi o preço que você pagou. / Até mesmo quando você morreu / Oh a imprensa ainda lhe perseguiu
All the papers had to say / Was that Marilyn was found in the nude
Tudo o que os jornais tinham a dizer / Era que Marilyn foi encontrada nua.

Goodbye Norma Jean, / Though I never knew you at all
Adeus Norma Jean, / Embora eu nunca a tenha conhecido de nenhuma forma
You had the grace to hold yourself / While those around you crawled
Você possuía o encanto para se manter firme / Enquanto aqueles que estavam à sua volta rastejavam.
Goodbye Norma Jean / From the young man in the 22nd row
Adeus Norma Jean, / Do jovem na 22ª fileira
Who sees you as something as more than sexual / More than just our Marilyn Monroe
Que lhe vê como algo muito mais que sexual, / Mais que apenas a nossa Marilyn Monroe.

A intensidade com que Marilyn Monroe viveu e os paradigmas que quebrou são alvos de elogio por parte da poética de Taupin, mas o mais significativo na mensagem que se deseja passar é a chamada de atenção para a efemeridade da celebritização, já que ela, por exemplo, passou a ser ‘ajustada ao sistema’ quando teve que mudar o próprio nome para assumir uma identidade cinematográfica; ao adotar o nome Marilyn de uma atriz da Broadway, Marilyn Miller, e Monroe da avó, ela sinalizou o seu desejo de fama aliado à

ordinariedade da pessoa que era Norma Jean, algo que muda completamente quando sua ascensão à celebridade tornou-se real.

Chama a atenção o fato de Bernie Taupin ter iniciado a escrita da letra a partir do título em si e não de sua intenção de poetizar a vida de Monroe. De início, ele não sabia quem iria utilizar como personagem protagonista; a ideia partiu do momento em que ele soube que o presidente da gravadora Columbia, Clive Davis, definiu a vida e a carreira da cantora Janis Joplin como uma “vela ao vento” (“*candle in the wind*”). Ele chegou a considerar James Dean e Jim Morrison; mas, três fatores o levaram a escolher a atriz: a distância temporal de seu falecimento em relação à composição (algo que excluiu Joplin e Morrison que haviam morrido em 1970 e 1971, respectivamente, mas manteve Monroe, morta em 1962, e Dean, em 1955, no páreo); a efemeridade da tragédia que envolveu tais mortes e a perda repentina causada pela fama (fator que atravessa os quatro, mas que era ainda mais evidente em Monroe); e o fator admiração, algo que Taupin nutria um pouco mais pela atriz do que pelos demais¹⁰². De todo modo, com algumas ressalvas e alterações, seria possível encaixar qualquer um dos três artistas na poética e o sentido de tragédia em razão da fama permanecer o mesmo.

O título da faixa é bastante literário, no sentido de que possui um efeito poético que favorece a compreensão do sentido geral da proposta; afinal, “vela ao vento” passa à audiência a exata noção do que se quer dizer sobre a vida efêmera da fama, já que não se é possível manter por muito tempo – aliás, só se mantém por pouquíssimo – a chama de uma vela acesa quando ela é submetida ao poder dos ventos. A metáfora traz à tona a sensação, por um lado, do sucesso atribuído à maior parte das pessoas expostas na mídia (passageiro, repentino, intenso) e, por outro, um risco de brevidade de vida a que célebres estão submetidos/as por conta da alta exigência mercadológica, e capitalista, a que podem ser expostos/as. As pressões de *intermediários culturais* e a própria rotina exaustiva são motivos que ajudam a explicar tragédias como as citadas.

¹⁰² Bernie Taupin, “assim como milhões de outras pessoas ao redor do mundo, foi seduzido pelo amor e pela fragilidade de Marilyn Monroe. No aniversário de 21 anos do letrista, em maio de 1971, Elton lhe deu de presente um dos vestidos de Monroe, guardado numa caixa de acrílico iluminada”. Essa condição, no entanto, mudou (ou ao menos o discurso mudou) após o lançamento de “Candle In The Wind”: “para falar a verdade, eu não gostava tanto assim da Marilyn”, diz ele. ‘O que me interessava eram os temas da fama, da juventude e de alguém que morreu no ápice de sua vida. A música poderia ter sido sobre James Dean, sobre Montgomery Clift, sobre Jim Morrison... Sobre como a gente deixa a morte glamorosa. Sobre como imortalizamos pessoas’”. Cf. DOYLE, Tom. “Todos a Bordo da Espaçonave”. In: **Captain Fantastic**: a espetacular trajetória de Elton John nos anos 1970. São Paulo: Benvirá, 2018, pp. 147-148. As referências de Taupin a Monroe não pararam por aí: em 1984, além de escrever a letra, ele dirigiu o videoclipe para a faixa “In Neon”, de Elton John, e em determinado momento da filmagem é mostrada a estrela da atriz na Calçada da Fama de Hollywood, o que se supõe ser outra espécie de homenagem, já que, mais uma vez, há uma composição da dupla tratando da temática da celebridade contemporânea.

Por fim, a escolha do título “Candle In The Wind” se manteve estabelecida pelo fato de Taupin ter o conhecimento da existência da peça teatral homônima, que foi escrita pelo romancista russo-soviético Aleksandr Solzhenitsyn e publicada no ano de 1960. A obra em si levanta questões sobre o controle da personalidade no sentido de que Estados anulam as vontades subjetivas sem o devido cuidado com o indivíduo e ainda o expõe a riscos tecnológicos – armas de destruição em massa, por exemplo – por conta do poder e da autoridade sobre sua população. Portanto, não há muito a ver entre a publicação de 1960 e a letra escrita pelo britânico; contudo, Taupin reconhece o interesse pela frase e cita o trabalho de Solzhenitsyn como base para tal admiração frasal¹⁰³. Há ainda o livro-romance *The Candle In The Wind*, escrito por Terence Hanbury White em 1940, mas só publicado dezoito anos depois, em 1958; este, contudo, não aparenta ter qualquer tipo de relação com a faixa e nunca foi citado por Taupin. Nada além, portanto, da semelhança com a frase-título.

Dar protagonismo a Marilyn Monroe não é um ato isolado, nem para Bowie nem para Elton John. É chegado o momento de se avaliar as faixas “Soul Love” e “Suffragette City”, do criador de Ziggy Stardust, além de “I’ve Seen That Movie Too”, “Sweet Painted Lady”, “Dirty Little Girl” e “All The Girls Love Alice”, do pianista. É preciso entender que a questão de gênero, apesar de importantíssima, não é o mote principal neste debate. Aqui se busca ressaltar a presença das mulheres no universo do *pop/rock* e como os astros citados ajudaram a dar notoriedade ao feminino, através de suas personagens, no mundo roqueiro que, em geral, é masculinista em uma intensidade notável.

Iniciando por “Suffragette City”, a faixa mais politizada do *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars*. Primeira questão que a faz ter um destaque em relação às demais no debate político: Bowie se sobressaiu, durante os anos 1970, no tocante à utilização da palavra “sufragistas” em uma faixa de *pop/rock* e em um universo dominado pelos homens. A proposta da letra é a mais revolucionária possível para aquele meio e, antes de tal iniciativa, raríssimos fonogramas haviam feito uso do termo, menos ainda colocando-o explicitamente no espaço de um título. Antes dessa ocasião, apenas em duas oportunidades houve sua aplicação numa letra de música, uma de uma maneira semelhante à de Ziggy Stardust (em “Sister Suffragette” cantada por Glynis Johns para o musical *Mary Poppins* e na poética da faixa “Go”, lançada pelo compositor e saxofonista

¹⁰³ “Eu sempre amei a frase. Solzhenitsyn escreveu um livro chamado *Candle In The Wind*”. No original, “I always loved the phrase. Solzhenitsyn wrote a book called *Candle In The Wind*”. Cf. LEWIS, Michael & SPIGNESI, Stephen. “Goodbye Yellow Brick Road”. In: **Elton John**: fifty years on. New York, NY, USA: Post Hill Press, 2019, p. 45.

Wayne Shorter para o álbum *Schizophrenia* de 1967). Para a audiência roqueira foi esta a primeira oportunidade em que uma citação à luta pelos direitos de voto universal para as mulheres foi efetuada. Eis, então, a letra sobre a ‘cidade sufragista’:

Hey man, oh leave me alone, you know / Hey man, oh, Henry, get off the phone, I gotta
Ei cara, me deixa sozinho, sabe / Ei cara, oh, Henry, saia do telefone, eu tenho que
Hey man I gotta straighten my face / This mellow thighed chick's just put my spine out of place
Ei cara, eu tenho que ajeitar meu rosto / A coxa grossa dessa mina¹⁰⁴ somente tira minha espinha do lugar

Hey man, my schoolday's insane / Hey man, my work's down the drain
Ei cara, meus tempos de escola foram insanos / Ei cara, meu trabalho foi embora pelo ralo
Hey man, she's a total blam-blam / She said she had to squeeze it, but she... then she...
Ei cara, ela é uma sexy total¹⁰⁵ / Ela disse que tinha que pegá-lo com força, mas ela... então ela...

Don't lean on me man, 'cause you can't afford the ticket / I'm back on Suffragette City
Não me pressione cara, pois não tenho grana bastante para o bilhete / Estou de volta à Cidade Sufragista
Oh, don't lean on me man, 'cause you ain't got time to check it
Oh não me pressione cara, porque você não vai ter tempo para verificar isso
You know, my Suffragette City / Is outta sight... She's alright
Sabe, minha Cidade Sufragista / Está fora de vista... Ela está bem

Hey man, ah! Henry, don't be unkind, go away
Ei cara, ah! Henry, não seja indelicado, vá embora
Hey man, ah! I can't take you this time, no way
Ei cara, ah! Eu não posso lhe levar dessa vez, de jeito nenhum
Hey man, ah! Droogie don't crash here
Ei cara, ah! Droogie¹⁰⁶ não vai aparecer aqui
There's only room for one and here she comes, here she comes
Há espaço apenas para uma e lá vem ela, lá vem ela

Ah! Hey man / Wham Bam, Thank You Ma'am! / My Suffragette City, quite alright
Ah! Ei cara! / Demos uma rapidinha, valeu aí! / Minha Cidade Sufragista, muito bem
My Suffragette City, so fine / My Suffragette City / Suffragette
Minha Cidade Sufragista, tão legal / Minha Cidade Sufragista / Sufragista

Apesar da letra provocativa – ou por conta disso –, a faixa não estava planejada originalmente para fazer parte do álbum sobre Ziggy Stardust. A intenção primeira era a de fazer a banda Mott The Hoople gravá-la e lançá-la; ao invés disso, o grupo *glam/glitter* de Ian Hunter optou por trabalhar com a composição de “All The Young Dudes”, o que demonstrou ter sido um acerto, já que o *single* dela resultante acabou fazendo sucesso de grande alcance, ao menos na Europa. “Suffragette City”, recusada, voltou às mãos de seu criador e acabou sendo inserida às pressas no álbum de junho de 1972.

¹⁰⁴ *Chick*: “mina” foi o termo aqui utilizado na tradução para definir “uma mulher jovem e bonita”, que é o que *chick*, dentre outras possibilidades, quer dizer e, No contexto da faixa, refere-se a essa característica.

¹⁰⁵ *Blam-blam*: termo utilizado nos anos 1970 para caracterizar uma mulher como “muito sexy e sensual”.

¹⁰⁶ *Droogie*: este termo foi utilizado pela primeira vez na obra *Laranja Mecânica*, de autoria de Anthony Burgess, livro publicado em 1962, e serviu para descrever qualquer membro de uma gangue ultraviolenta ou um “amigo fiel”. Por vezes, também utilizado para designar jogadores de pôquer bastante sortudos (ou trapaceiros) que vencem várias partidas em sequência. Ainda não existe tradução para o termo em língua portuguesa.

Ao retornar a Bowie, a composição passou por algumas reformulações, na letra principalmente, quando passou a ser adaptada à lógica de sexualidade não binária e com a rejeição às relações cisgêneros dominadas pelos homens. Não há evidências de que os versos escritos pelo cantor estivessem diretamente interligados à luta feminista ou então aos movimentos sociais que tratavam de tal pauta; contudo, não se pode negar a ênfase que o artista quis dar ao movimento ocorrido entre diversos países do mundo ocidental na passagem do século XIX para o XX e que visava organizar socialmente uma luta pelos direitos ao voto exercido pelas mulheres.

A organização masculina da sociedade negava tal possibilidade e mesmo nas então instauradas democracias liberais essa questão ainda era um entrave. Legalizado, no Reino Unido, a partir do *Representation Of The People Act*, em 1918, o voto feminino passou a ser autorizado em Lei como uma consequência das reivindicações sufragistas durante os eventos da Primeira Guerra Mundial. Com a ausência de homens em postos de trabalho, coube a elas exercer funções trabalhistas que, a posteriori, se transformaram em direitos efetivos. Ainda assim, demoraria quarenta e cinco (45) anos para uma música ser criada com o termo em seu título, o que ocorreu em 1964 com “Sister Suffragette”; o *pop/rock* demoraria mais oito anos para reconhecer a necessidade e a validade do tema:

A única canção popular que empregou a palavra “suffragette” no título antes do LP *Ziggy Stardust* foi “Sister Suffragette”, do musical *Mary Poppins* e naquele caso, o sentido tinha mais a ver com a liberação das mulheres do que a “Suffragette City” de Bowie, a despeito das afirmações dele em defesa dos direitos femininos. A composição era nada mais nada menos do que uma colagem das influências observadas no *rock 'n' roll* praticado por Bowie: um bordão sensual, emprestado de Charles Mingus, passando pela banda Small Faces; um pouco do vocal de “White Light/White Heat” e da pegada do som do Velvet Underground; algumas imagens de *Laranja Mecânica*; um verso da canção “I Found Out” de John Lennon; um pouco do balanço de Bolan; um pouco da velocidade do Flamin’ Grooves; um pouco da ousadia de Jerry Lee Lewis; e uma dose da histrionice do *rock* pesado. Bowie intensificou a sensação de um pastiche lúdico, mudando de *persona* vocal de tantas em tantas palavras, algumas vezes fingindo-se ameaçador, outras simulando um tom sarcástico, outras apenas animado pela alegria de cantar à frente de uma banda de *rock*¹⁰⁷.

O bordão a que esta citação se refere está presente no verso “Wham Bam, Thank You Ma’am!” retirado do título de uma faixa homônima lançada em 1961 pelo baixista de *free jazz* e *bebop* Charles Mingus. O grupo de *pop/rock* Small Faces também gravou um fonograma de mesmo nome, lançado como lado B do *single* de “Afterglow Of Your Love” no ano de 1969. A própria “Suffragette City” foi inserida no lado B de “Starman”

¹⁰⁷ DOGGETT, Peter. “As Canções de David Bowie: 1969-1980”. In: **O Homem Que Vendeu O Mundo: David Bowie e os anos 70**. Curitiba: Nossa Cultura, 2014, pp. 192-193 (grifos do autor).

em abril de 1972, dois meses antes do álbum de Ziggy Stardust vir a público; além das características musicais mais comerciais do fonograma escolhido como o lado A, o tema da composição sobre uma ‘cidade sufragista’ não parecia o mais ‘adequado’ para que se houvesse uma difusão mais ampla dela como compacto de divulgação de sua recém-obra. Sua inclusão no *single* de “Starman”, contudo, entrega duas questões a ela intrínsecas: o fato de ter sido incluída tardiamente no projeto da obra conceitual, como já dito, e a astúcia de seu criador em apresentar a então primeira composição que se relacionava ao direito do voto feminino junto ao produto de divulgação do seu mais recente trabalho de estúdio.

Voltando à questão poética, “Suffragette City” pode ser ouvida como um hino à instauração de uma “democracia sexual”: clama para que certa moralidade hipócrita dos atrasos sociais conservadores sejam deixados de lado; solicita à audiência que ela possa se entregar ao prazer, evitando o pudor para se viver a sexualidade de modo intenso (e aí a influência do The Velvet Underground é nítida). Para a mitologia de Ziggy Stardust, o único lugar no mundo possível para que isso aconteça é, de fato, a “Cidade Sufragista”, ou seja, ali está estabelecida a sua metáfora viva para o mundo do *pop/rock*: uma cidade da liberdade, do efetivo livre-arbítrio, do prazer, do amor sem amarras e independente de remorso ou culpa. Chega a ser quase o inverso do que a filosofia cristã tradicional prega, a exemplo do que se vê na obra de Santo Agostinho, que idealiza a “Cidade de Deus” e desmerece a “Cidade dos Homens” de César¹⁰⁸; renegando ambas, Stardust escolhe a sua própria cidade para venerar, uma Cidade das Mulheres: um lugar onde a liberdade de fato é existente e onde não há rótulos e estereótipos em razão de escolhas sexuais. É sugestivo, portanto, que a letra é provocativa e se dirige diretamente aos homens, pedindo que eles não pressionem quem quer que deseje aquele modelo de sociedade.

Por fim, “Suffragette City” faz uso de um sintetizador ARP – que anos depois teve função decisiva na boa recepção da sua ‘trilogia de Berlim’ (nos álbuns *Low*, *Heroes* e *Lodger*). O citado instrumento eletrônico aparece como destaque na faixa do disco sobre Ziggy Stardust e simula sons de um saxofone durante a execução do conjunto harmônico; e é tocado pelo multi-instrumentista Mick Ronson, o que contribuiu para atribuir algum

¹⁰⁸ Pensamento incluído na obra “A *Cidade de Deus* escrita após a pilhagem de Roma por Alarico e seus godos em 410. A partir desse episódio, que aterrorizou as antigas populações romanas e as novas populações cristãs, e que levou a crer na proximidade do fim do mundo, Agostinho rejeita os medos milenaristas, remetendo o fim dos tempos para um futuro somente conhecido por Deus e provavelmente distante, e estabelecendo o programa das relações entre a *Cidade de Deus* e a *Cidade dos homens*, um dos grandes textos do pensamento europeu por séculos (...), se houve na Idade Média e na Europa um agostinismo político, poder-se-ia defini-lo pelos esforços para penetrar com valores morais e religiosos um governo que respeite a separação entre Deus e César”. Cf. LE GOFF, Jacques. “A Concepção da Europa, séculos IV a XIII”. In: **As Raízes Medievais da Europa**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007, pp. 31-32.

acompanhamento mais elaborado à melodia, ajudando a consolidar o seu clímax musical durante o minuto final do fonograma. De modo metafórico, supõe-se que uma estadia do alter-ego naquela cidade teria modificado a própria percepção dele sobre o sucesso, o que teria sido decisivo para a sua escolha pelo ‘suicídio’ tal como descrito na faixa posterior – não à toa, “Suffragette City” antecede o *finale* trágico de “Rock ‘n’ Roll Suicide”.

A partir daqui, “Soul Love” passa a ser a faixa analisada. Apesar de aparentar um pouco deslocada da proposta geral do álbum, ela funciona como uma espécie de prelúdio à apresentação do alter-ego de Bowie – o que ocorre apenas em “Moonage Daydream” – e, ao mesmo tempo, como sequência do anúncio apocalíptico realizado por “Five Years”. Como boa parte dos fonogramas do disco de junho de 1972, “Soul Love” não foi pensada para integrar a mitologia de Ziggy Stardust e precisou ser alterada para poder se encaixar mais apropriadamente à proposta da obra. Nela, várias personagens lidam, cada uma a seu modo, com diversas formas de amor antes de terem que enfrentar o desastre pandemônico que as espera. Uma alteração ocorrida, por exemplo, no tocante à concepção original da faixa, encontra-se na inserção do mesmo padre que já figura no fonograma de abertura do *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars*.

As personagens apresentadas por “Soul Love” lidam, cada uma delas, com um tipo de amor específico – a maioria não é exatamente identificada: a) uma mulher, que não se sabe o nome, protagoniza os efeitos do ‘amor de pedra’; b) um filho corajoso desfruta do ‘amor de mãe’; c) um casal heterossexual de jovens constituem um ‘novo amor’ (a partir do ‘amor paixão’); d) ao casamento convencional é delegado o ‘amor idiota’; e) por fim, o ‘amor da alma’, que dá título à faixa, é delegado ao padre já citado pela letra de “Five Years”. Como é possível perceber, não há apenas um protagonista; então, por que optei por colocar a faixa entre aquelas que dão destaques a mulheres? Porque, como é possível perceber, à exceção do quinto e último amor expresso pela poética, em todos os demais é marcante alguma presença feminina. A mulher adulta, a mãe, uma adolescente ou jovem que inicia um relacionamento e uma mulher casada; todas elas constituindo a maioria de todas as relações ali externadas.

A faixa de David Bowie, por um lado, apresenta uma variedade de mulheres que se envolvem em diversos tipos de sentimentos amorosos; o primeiro deles denota algum tipo de fé em relação à morte – a personagem ‘se ajoelha diante de um túmulo’ (por isso que é um ‘amor de pedra’); o segundo decorre da própria mulher que se ajoelha para tal lápide, já que ela chora a perda de seu ‘corajoso filho’ quando este tentou ‘ver o slogan’, e isto o fez perder a própria vida; o terceiro se trata dos inícios de um amor jovem em que

o desejo é a grande medida para a sua condução; o quarto significa o avanço de estágio de tal relação movida basicamente pela paixão para se consagrar o contrato do casamento até que o envolvimento se desgaste e haja o rompimento da união; o quinto é a devoção e o exercício de um sacerdote que conduz e orienta os demais. Intriga a capacidade que Bowie demonstra, na poética, de fazer com que cada sentimento exposto não pareça ter qualquer relação entre si ao passo que todos estão direta ou indiretamente interligados:

Stone love – she kneels before the grave
Amor de pedra – ela se ajoelha diante do túmulo
A brave son – who gave his life to see the slogan
Um filho corajoso – que sacrificou a própria vida para ver o slogan
That hovers between the headstone and her eyes / For they penetrate her grieving
Que paira entre a lápide e os olhos dela / Para adentrarem na aflição dela.

New love – a boy and girl they talking
Novo amor – um rapaz e uma moça, eles estão conversando
New words – that only they can share in
Novas palavras – que só eles podem compartilhar
New words – a love so strong it tears their hearts
Novas palavras – um amor tão forte que dilacera seus corações
To sleep – through the fleeting hours of morning
Para dormir – pelas horas fugazes da manhã.

Love is careless in its choosing – sweeping over cross a baby
O amor é negligente nas suas escolhas – alastrando-se através de um bebê
Love descends on those defenseless / Idiot love will spark the fusion
O amor descende daqueles que são vulneráveis / O amor idiota irá derreter a aliança
Inspirations have I none – just to touch the flaming dove
Inspirações eu não tenho nenhuma – apenas tocar a pomba flamejante
All I have is my love of love – and love is not loving
Tudo o que eu tenho é o meu amor pelo amor – e amor não é amar.

Soul love – the priest that tastes the word and / Told of love – and how my God on high is
Amor da alma – o padre que prova da palavra e / Falou-se do amor – e como meu Deus no alto está
All love – though reaching up my loneliness evolves
Todo o amor – que alcançando minha solidão se expande
By the blindness that surrounds him
Pela cegueira que recai sobre ele.

Lai lai la-la la-la la-la la lai lai / La-lai la-lai la-lai lai lai lai

O debate proporcionado por tal faixa é de grande valia para as relações amorosas contemporâneas e evoca aquilo que a sociologia proposta por Anthony Giddens chamou de ‘a transformação da intimidade’ no século XX. A faixa de Bowie desmistifica o amor romântico e olha para as diversas possibilidades contemporâneas de relacionamento, não apenas aquelas marcadas pela paixão. A tristeza do ‘amor de pedra’, a desilusão do amor de mãe com a perda do filho por um motivo fútil, a intensidade de um amor paixão entre jovens, a vulnerabilidade dos laços de casamento (o ‘amor idiota’) e o alento encontrado

com o ‘amor da alma’ – representado por uma figura de sacerdócio cristão, o que chega a ser uma ironia, já que é justamente contra todos os tipos de conservadorismos que este artista se coloca divergente:

Pouco do conteúdo de “Soul Love” era capaz de inspirar qualquer sentimento de vanglória. Tratava-se de uma canção sobre criatividade sufocada e cinismo. A letra curta destruía todas as ilusões – religião, política, romance, idealismo – enquanto preservava os sinais externos de uma forma musical geralmente dedicada às banalidades do amor adolescente: a cançãozinha pop com três minutos de duração. A composição parecia constituir um exemplo fraco do gênero, com uma melodia que avançava a passos temerosos, ao longo de convencionais mudanças de acordes. No entanto, duas incursões menores no refrão anunciavam uma história mais sombria. Subvertendo no refrão esse tema romântico, Bowie introduziu um acorde em Mi Maior (na palavra “*sweeping*”), ao invés do esperado menor, a fim de reforçar a imagem do descaso do amor. Em seguida, empregou um vulnerável Mi bemol, interrompendo o tema em Sol Maior, enfatizando a vulnerabilidade das palavras “all I have” e a natureza frustrante da fantasia¹⁰⁹.

O questionamento mais sólido de “Soul Love” está em uma afirmação: “e amor não é amar”. Este verso encontra-se na esteira da compreensão de que a partir da década de 1960 houve uma transformação radical na maneira como os relacionamentos amorosos passaram a ser conduzidos, especialmente no tocante ao feminino. O crescimento e certa difusão das ideias feministas, o fato de as mulheres conquistarem o mercado de trabalho, tudo isso mudou radicalmente as maneiras como namoros, noivados e casamentos foram sendo conduzidos. “Os elementos fragmentários da idéia de amor romântico a que estas garotas [as jovens e adolescentes] se aferram, buscando deter um controle prático de suas vidas, não estão mais inteiramente ligados ao casamento. Virtualmente todas admitem que terão um trabalho remunerado durante a maior parte de suas vidas”¹¹⁰. Essa mudança de paradigma, iniciada nos anos de estabelecimento da contracultura, se intensifica durante os anos de 1970 e a faixa de Bowie acaba sendo uma representação disso. A qualidade do que se ouve no tocante à crítica ao ‘amor conservador’ sugere que o cantor queria fazer da mulher a grande protagonista do segundo fonograma do álbum sobre Ziggy Stardust.

A partir daí restam os fonogramas de Elton John. O primeiro escolhido, “I’ve Seen That Movie Too”, segue tema semelhante ao de “Soul Love” ao menos no que se refere à transformação da intimidade e às modificações nos modelos de relacionamento entre os homens e as mulheres a partir das questões relativas à independência feminina e à ruptura

¹⁰⁹ DOGGETT, Peter. “As Canções de David Bowie: 1969-1980”. In: **O Homem Que Vendeu O Mundo: David Bowie e os anos 70**. Curitiba: Nossa Cultura, 2014, p. 187.

¹¹⁰ GIDDENS, Anthony. **A Transformação da Intimidade: sexualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista (UNESP), 1993, p. 63.

com a dominação masculina. Contudo, Bernie Taupin elabora a poética tendo na figura de um homem cisgênero a perspectiva de avaliação dessas mudanças de comportamento e há toda uma ‘estranheza’ dessa personagem quanto ao tema. Eis a letra:

I can see by your eyes you must be lying
Eu posso ver em seus olhos que você deve estar mentindo
When you think I don't have a clue.
Quando você acha que sou incapaz de entender.
Baby you're crazy / If you think that you can fool me, / Because I've seen that movie too.
Querida você é louca / Se você acha que pode me fazer de tolo, / Porque eu também já vi esse filme.

The one where the players are acting surprised
Aquele em que os atores estão atuando surpresos
Saying love's just a four letter word.
Dizendo que o amor é apenas uma palavra de quatro letras.
Between forcing smiles, with the knives in their eyes,
Entre sorrisos forçados, com lâminas em seus olhos,
Well their actions become so absurd.
Bem suas atuações ficaram tão absurdas.

So keep your auditions for somebody / Who hasn't got so much to lose.
Então guarde seus ensaios para alguém / Que não tenha tanto a perder.
'Cause you can tell by the lines I'm reciting,
Porque você pode perceber pelos versos que eu estou recitando,
That I've seen that movie too.
Que eu também já vi esse filme.

It's a habit I have, I don't get pushed around / Stop twinkling your star like you do.
É um hábito que eu tenho, eu não me deixo humilhar / Pare de brilhar sua estrela como você faz.
I'm not the blue-print / For all of your B films, / Because I've seen that movie too.
Eu não sou o projeto / Para todos os seus filmes B, / Porque eu também já vi esse filme.

Em “I’ve Seen That Movie Too” é como se o protagonista masculino estivesse a tentar convencer a contraparte feminina que a mudança e o progresso de comportamento a que as mulheres passaram a poder desfrutar não justificaria qualquer tipo de traição ou desonestidade quanto ao fator fidelidade. Há um exercício de luta pessoal para que ela e suas ações possam ser revistas e reavaliadas. É com rancor que o homem encara todo esse processo de mudança do feminino à mercê do masculino para a mulher que pode controlar seus desejos e utilizá-los a seu bel prazer; mas tal amargor seria ‘justificável’ em razão da atitude de traição cometido pela mulher amada.

Ele se vê indisposto a tentar superar o problema (“é um hábito que eu tenho, eu não me deixo humilhar”) e não consegue esquecer os eventos passados. O homem em questão quebra o silêncio e manifesta a sua dor (“eu não sou o projeto / para todos os seus filmes B”), apesar de ser incapaz de esconder o remorso que sente; e suas ações passam a pautar com indignação todo o modo como ele conduz o imbróglio. É como se essa figura ferida pelas ações femininas recentes não soubesse mais agir sem retribuir a desonestidade que

a parceira lhe proporcionou – ainda que apenas em palavras, já que ele se mostra incapaz de fazê-lo e consumá-lo (“então guarde seus ensaios para alguém / que não tenha tanto a perder”). A relação dessa questão com a fama? É que “I’ve Seen That Movie Too” utiliza a icônica cena do beijo entre a personagem de Scarlett O’Hara (interpretada por Vivien Leigh) e a de Rhett Butler (vivido por Clark Gable) e o pano de fundo da poética acaba sendo o enredo do filme *...E O Vento Levou*, de 1939, dirigido por Victor Fleming, Sam Wood e George Cukor.

O’Hara, apaixonada por George Ashley Wilkes (que, por sua vez, fica noivo de Melanie Hilton), se casa com Rhett Butler apenas por interesse e para conseguir uma boa condição financeira de vida. Tal como na película, a letra de Taupin trata o amor não na condição de sentimento efetivo, mas como um jogo de interesses; a própria melodia faz com que se entre no clima rancoroso da poética recheado por tristeza e melancolia. Esse papel é feito pelo piano, tocado em estilo *jazz*, com o auxílio dos arranjos de cordas de Del Newman; a forte batida da bateria de Nigel Olsson, ainda que em ritmo lento, e o solo ‘choroso’ da guitarra de Davey Johnstone complementam a atmosfera de angústia. Já a performance vocal de Elton John, profunda e aguda, consegue extrair igualmente o que se deseja expressar com o fonograma como um todo.

Por sua vez, em “Sweet Painted Lady” a mulher protagonista é uma profissional do sexo que ganha a vida financeira a satisfazer marinheiros que acabam de aportar dos navios em que trabalham. Essa escolha temática foi recorrente na carreira do letrista nos anos 1970: além desta faixa, é possível ouvir sobre a questão em “You’re So Static” (de 1974) e “Island Girl” (de 1975), por exemplo. Na nona faixa do *Goodbye Yellow Brick Road* há uma espécie de abordagem distinta do tema: há um mix de sentimentalismo e de ‘pena’, que chega a ter ares conservadores, para com tal situação da mulher que precisa fazer do próprio corpo mercadoria. Tal como em “I’ve Seen That Movie Too”, a questão é vista da perspectiva de um homem (marinheiro) que utiliza os ‘serviços’ da mulher:

I’m back on dry land once again / Opportunity awaits me like a rat in a drain,
Eu estou de volta em terra firme mais uma vez / A oportunidade me espera como um rato no esgoto,
We’re all hunting honey with money to burn
Nós todos estamos caçando amor com dinheiro para gastar
Just a short time to show you the tricks that we’ve learned.
Há pouco tempo para mostrar-lhe os truques que nós aprendemos.

If the boys all behave themselves here / Well there’s pretty young ladies and beer in the rear,
Se todos os rapazes se comportarem bem por aqui / Bem há belas mulheres jovens e cerveja lá atrás,
You won’t need a gutter to sleep in tonight
Você não vai precisar de uma humilhação para dormir em casa hoje à noite
The prices I charge here will see you alright.
Os custos eu debito este lugar verá que você está bem.

*So she lays down beside me again / My sweet painted lady, the one with no name,
Então ela se deita ao meu lado novamente / Minha doce amante maquiada, aquela sem nome,
Many have used her and many still do / There's a place in the world for a woman like you.
Muitos já a usaram e muitos ainda a usam / Há um lugar no mundo para uma mulher como você.*

*Oh! Sweet painted lady / Seems it's always been the same,
Oh! Doce amante maquiada / Parece que sempre tem sido a mesma,
Getting paid for being laid / Guess that's the name of the game.
Sendo paga para ficar deitada / Acho que esse é o nome do jogo.*

*Forget us we'll have gone very soon / Just forget we ever slept in your rooms,
Esqueça-nos nós logo teremos ido embora / Esqueça ao menos que já dormimos em seus quartos,
And we'll leave the smell of the sea in your beds / Where love's just a job and nothing is said.
E iremos deixar o cheiro do mar em suas camas / Onde o amor é unicamente um emprego e nada é dito.*

A perspectiva adotada por Taupin pensa a imagem da vida da prostituta como o combo de pobreza, falta de estrutura familiar e social. Neste sentido, atende à prática que é comum entre letras que tratam do tema e têm a figura masculina como ‘narradora’. As percepções atendem à lógica de que a mulher precisa ser ‘retirada’ daquele tipo de lugar por um homem que a possa oferecer uma família. Não que essa seja a maneira de pensar do letrista: o que é feito ali é uma representação quase cinematográfica – apesar de ser em um fonograma – desse modo de ver conservador, retrógrado e machista. Ainda reproduz um imaginário masculino de amor facilmente disponível no litoral, ou seja, a sensação de que no tipo de local em questão “existem mulheres para satisfazer os desejos sexuais de marinheiros sedentos de carinhos. E desta forma se corrobora uma espécie de preceito machista de que todo marinheiro tem um amor em cada porto”¹¹¹. Ouvir a faixa é como se um curta-metragem com aquela ambientação fosse projetado pela mente.

O ‘eu-lírico’ é alguma espécie de ‘narrador-testemunha’ (“esqueça-nos, nós logo teremos ido embora / esqueça ao menos que já dormimos em seus quartos / e iremos deixar o cheiro do mar em suas camas / onde o amor é unicamente um emprego e nada é dito”) que se ‘compadece’ da situação da mulher, mas não deixa de utilizar os seus serviços. De modo semelhante a “I’ve Seen That Movie Too”, o homem busca culpabilizar a mulher em razão de suas decepções amorosas, acreditando que ele não passa de vítima que caiu nos caprichos e nos encantos femininos. Assim, ele tenta compensar ao ofertar o alento à profissional que lhe vende seus carinhos (“você não vai precisar de uma humilhação para dormir em casa hoje à noite / os custos eu debito, este lugar verá que você está bem”). A independência financeira feminina é vista com maus olhos, ainda que pela via citada.

¹¹¹ COSTA, Edson Tavares. “As Mulheres da Noite: uma reflexão sobre a imagem da prostituta nas canções boêmias”. **Anais do XIII Colóquio Nacional Representações de Gênero e Sexualidade**. Campina Grande, PB: Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), 2019, p. 02.

Elton John optou por elaborar uma melodia à lá Noël Coward, ou seja, uma balada de *Tin Pan Alley* calibrada com os efeitos tecnológicos e fonográficos da época, já que a imagem posta pela letra aparece na melodia com sons de gaivotas e das ondas do mar no pano de fundo musical. O piano segue a lógica *jazz-hall* da faixa anterior, sendo pouco mais comedido; guitarra e bateria são pouco audíveis, deixando para Elton John a função de se sobressair na interpretação instrumental. Torna-se intrigante ver os temas das duas últimas faixas mencionadas, haja vista que é um cantor *glam/glitter* que as interpreta na esteira das personagens que seu letrista produz. Esse é um indício de como funcionava no estilo musical citado: a performance fazia mais sentido do que a ‘autenticidade’ em si, já que o pianista dificilmente se envolveria com qualquer profissional do sexo (feminino) ou com qualquer mulher em 1973.

A faixa seguinte é “Dirty Little Girl”, um *hard rock* composto na esteira do que era lançado pelo grupo The Rolling Stones na época. Na poética, ela possui basicamente dois temas sobrepostos: por um lado, novamente a percepção de um homem conservador – temática que intriga Taupin, à medida que ele cresceu em um lugar bucólico e repleto por conservadorismo; é como se o autor estivesse descrevendo personagens com as quais teve que lidar por toda sua juventude. Por outro lado, e como está sugerido no encarte do *Goodbye Yellow Brick Road*, pode se tratar de uma alegoria à figura da cantora de *blues rock* Janis Joplin e a todas as dificuldades por ela enfrentadas em seu desejo por fama e na caminhada até o estrelato. A rebeldia manifesta pela personagem é vista como ofensa pelo homem anônimo que a descreve:

I've seen a lot of women who haven't had much luck,
Eu vi um monte de mulheres que não tiveram tanta sorte,
I've seen you looking like you've been run down by a truck.
Eu vi você parecendo ter sido atropelada por um caminhão.
That ain't nice to say, sometimes I guess I'm really hard,
Isso não é legal de dizer, às vezes eu creio que sou realmente muito duro,
But I'm gonna put buckshot in your pants if you step into my yard.
Mas eu vou pôr chumbo grosso em suas calças se você pisar em meu quintal.

When I watch the police come by and move you on
Quando eu vejo a polícia passar e levá-la embora
Well I sometimes wonder what's beneath the mess you've become.
Bem, às vezes me admiro com o que está debaixo da desordem que você se tornou.
Well you may have been a pioneer in the trade of womens wear,
Bem, você pode ter se tornado uma pioneira no mercado de moda para mulheres,
But all you got was a mop up job, washing other people stairs.
Mas tudo o que você conseguiu foi um trabalho com um esfregão, lavando as escadas de outras pessoas.

I'm gonna tell the world, you're a dirty little girl. / Someone grab that bitch by the ears,
Eu vou dizer ao mundo, você é uma menininha suja. / Alguém pegue essa vadia pelas orelhas,
Rub her down scrub her back / And turn her inside out,

Limpem-na, esfreguem suas costas / E revirem-na de dentro pra fora,
'Cause I bet she hasn't had a bath in years.
Pois eu aposto que ela não toma um banho há anos.

Here's my own belief about all the dirty girls –
Aqui vai minha crença pessoal sobre todas as meninas sujas –
That you have to clean the oyster to find the pearl.
É que você tem que limpar a ostra para encontra a pérola.
And like rags that belong to you, I belong to myself,
E como os farrapos que pertencem a você, eu pertenço a mim mesmo,
So don't show up round here 'til your social worker's helped.
Então não apareça pelas redondezas até que sua assistente social a tenha ajudado.

Aqui se observa uma personagem que se encaixa na lógica masculinista à qual o *pop/rock* estava acostumado; afinal, a década de 1970 trouxe um protagonismo inédito às mulheres no tocante à tomada de dianteira no estrelato roqueiro. A reação do 'eu-lírico' da faixa representa a dificuldade de aceitação que as mulheres encontram, diferente dos homens, quando se trata de comportamentos e visuais que são considerados 'alternativos' ou *underground*. Ela é vista pelo conservador como uma 'menininha suja' porque quer para si a mesma possibilidade de rebeldia e transgressão que é dada a grupos masculinos suburbanos. A mulher que tenta estabelecer uma reputação de ruptura com certos papéis precisa passar por uma 'avaliação especializada' com o intuito de 'corrigi-la' (como dito em "então não apareça pelas redondezas até que sua assistente social a tenha ajudado").

A jovem que se presta à tentativa de estabelecer uma postura 'anti-*establishment*' passa por muito mais preconceito e provações do que a contraparte masculina. Foi uma mudança de pensamento em relação ao espaço que deveria ser ocupado pelas mulheres que passou a alterar essa realidade a partir dos anos 1970. E é por isso que a faixa faz as devidas menções a Janis Joplin, em razão do pioneirismo que ela representa para elas no sentido de permitir um parâmetro de questionamento para a limitação que é imposta pela própria lógica social e também pelo mercado fonográfico quando se trata da celebração feminina. Joplin é o exemplo mais célebre da História quanto a isso.

A ousadia roqueira feminina é vista, assim, como insulto à ideia de 'feminilidade' e de 'leveza' e 'sutileza' atribuídas de modo estereotipado às mulheres. É como se elas não pudessem assumir um lugar social mais ativo na contestação e sua mera participação significasse exatamente a negatividade que o imaginário social construiu acerca disso. O consenso da época era o de que as posturas 'combativas' femininas não eram 'autênticas' e, quando o pareciam, tinham a ver com a sexualidade tão somente e em razão de o corpo da mulher ser objetificado pelos homens em geral.

A partir de agora, o último fonograma analisado é “All The Girls Love Alice”. A realização de uma poética tragédia sobre a vida de uma adolescente lésbica que é morta em um metrô e se envolvia com mulheres casadas. Criada pela moral cristã, ela renega a crença e se rebela contra as imposições sociais que a religião e a sociedade desejam que ela siga. A transgressão juvenil aqui é definida como ‘produto de uma escola pública’ e das desavenças da filha com a sua figura materna:

Raised to be a lady by the golden rule / Alice was the spawn of a public school
Criada para ser uma dama da regra áurea¹¹² / Alice era o produto de uma escola pública
With a double barrel name in the back of her brain / And a simple case of Mummy-doesn't-love-me blues
Com um sobrenome duplo¹¹³ guardado na memória / E um caso simples de blues da Mamãe-não-me-ama

Reality it seems was just a dream / She couldn't get it on with the boys on the scene
A realidade parecia ser apenas um sonho / Ela não conseguia se satisfazer com os rapazes daquela cena
But what do you expect from a chick who's just sixteen / And hey, hey, hey, you know what I mean
Mas o que você espera de uma garota que só tem dezesseis / E ei, ei, ei, você sabe o que eu quero dizer

All the young girls love Alice / Tender young Alice they say
Todas as meninas amam Alice / Jovem e meiga Alice, elas dizem
Come over and see me / Come over and please me / Alice it's my turn today
Venha cá e me veja / Venha cá e me satisfaça / Alice é a minha escolha hoje

All the young girls love Alice / Tender young Alice they say
Todas as meninas amam Alice / Jovem e meiga Alice, elas dizem
If I give you my number / Will you promise to call me / Wait till my husband's away
Se eu lhe der meu número / Prometa-me que vai ligar / Espere até que meu marido tenha saído

Poor little darling with a chip out of her heart
Pobre doçurinha com um pedaço de seu coração arrancado
It's like acting in a movie when you got the wrong part
É como atuar em um filme quando você pega a cena errada
Getting your kicks in another girl's bed
Conseguindo seus trocados na cama de outras garotas
And it was only last Tuesday they found you in the subway dead
E foi justamente na última terça-feira que elas te encontram morta no metrô

And who could you call your friends down in Soho
E quem poderia chamar seus amigos para virem ao Soho
One or two middle-aged dykes in a Go-Go
Uma ou duas lésbicas de meia-idade em um clube de Go-Go¹¹⁴
And what do you expect from a sixteen year old yo-yo / And hey, hey, hey, oh don't you know
E o que você espera de uma yo-yo de dezesseis anos¹¹⁵ / E ei, ei, ei, oh nunca se sabe

¹¹² Regra de conduta ética que se refere a dois livros bíblicos: a) Mateus 07:12 “assim, em tudo, façam aos outros o que vocês querem que eles lhe façam; pois esta é a Lei dos profetas”; b) Lucas 06:31 “e como vós quereis que os homens vos façam, da mesma maneira lhes fazei vós, também”.

¹¹³ Na tradição britânica, um *sobrenome duplo* é geralmente hereditário, tomado para preservar um nome de família que esteja ameaçado de se extinguir em função da ausência de descendentes masculinos para um dos sobrenomes, o que geralmente liga a pessoa com tal *sobrenome duplo* a uma herança de propriedade privada e familiar. Esses tipos de sobrenome são grafados, na maioria das vezes, entre híffens.

¹¹⁴ *Go-Go* é um estilo musical derivado do *Funk* estadunidense e desenvolvido em Washington entre o final da década de 1960 e o início da década de 1970.

¹¹⁵ *Yo-yo* é uma sigla que significa “You’re Only Young Once” (“Você Só É Jovem Uma Vez”). A sigla expressa a vontade de aproveitar a vida ao máximo e viver todas as oportunidades e prazeres que ela oferece.

Para finalizar o capítulo, o relato da experiência do cineasta Todd Haynes com a faixa de Elton John demonstra a importância dela para o *glam/glitter rock* e do debate sobre gênero para a sociedade: quando tal estilo musical emergiu, em 1971, o diretor da película *Velvet Goldmine* tinha apenas dez (10) anos de idade e se lembra de ter ouvido, neste período, a faixa “Bang A Gong (Get It On)”, da banda T. Rex, e algumas outras de David Bowie. Ele reforça a narrativa de que os Estados Unidos, o país onde nasceu, não foram tomados por uma ‘onda *glam*’, o que fez a juventude de lá, e naquele momento, preferir dar novos contornos à cultura e à moda *hippie* oriundas dos anos 1960 ao invés de usar salto alto ou roupas extravagantes.

Haynes ainda rememora que, enquanto estava no ensino básico, apenas as garotas mais ‘rebeldes’ faziam uso da ‘moda *glitter*’ como o modelo para as suas próprias vestes. Foi a partir daí que Elton John entrou em cena: o diretor afirma que até ser admitido para o curso de *semiótica* pela Brown University, em Providence, capital do estado de Rhode Island, tinha como referências *glam/glitter* apenas os dois citados no parágrafo anterior e o pianista britânico. Ele chega a dizer que gostava muito da obra do cantor, em especial do álbum *Goodbye Yellow Brick Road*, ao assegurar ter sido fisgado por “All The Girls Love Alice” e que a mesma, por tratar da adolescente lésbica que faz sexo por dinheiro com mulheres mais velhas, “era profundamente fascinante e perturbadora para mim”¹¹⁶; afinal, “a canção de Elton John e aquela imagem se reuniram em minha mente e eu senti que era algo acontecendo comigo”¹¹⁷.

Independente do que tenha acontecido ao cineasta em decorrência de seu contato com a obra do pianista, um relevante impacto foi sentido, ainda que Haynes pouco tenha citado Elton John no filme que dedicou como alegoria ao *glam/glitter rock*. Haynes optou por deixar de lado aquele sentimento vivido na adolescência quanto ao protagonismo de uma mulher jovem lésbica, em uma faixa *pop/rock*, em prol de convicções outras sobre quem de fato é ‘mais relevante’ para a emergência do estilo musical nos anos 1970.

Com isso, este capítulo e esta Tese como um todo tentaram ‘equilibrar as forças’ e efetuar uma ‘justa memória’, o que significaria defender certo “dever de rememoração” que possa quitar uma dívida histórica para com os outros no tempo, que permita aparar

É um modo de pensar bastante associado à juventude por exprimir as primeiras experiências da puberdade e da adolescência e uma maneira espontânea de lidar com estas.

¹¹⁶ No original, “was deeply fascinating and disturbing to me”. Cf. MOVEMAN, Oren. “Talking Glam with Todd Haynes”. **Superstardust** [website online]. **Disponível em:** www.angelfire.com/ks/mmbsts/todd_interview.html. **Acesso em:** 08 de janeiro de 2022.

¹¹⁷ No texto original, “the Elton John song and that image came together in my mind and I sensed there was something going on in me”. Cf. Idem.

algumas arestas e reabrir questões importantes sobre um tema que pareça resolvido. Com isto, as ideias são sempre *repensar* o que já foi dito e jamais *negar* o que profissionais da História e demais pesquisadores/as já produziram¹¹⁸. Este foi o meu maior objetivo no tocante à tentativa de reforçar a relevância do *glam/glitter rock* como objeto de pesquisa histórica e a fama e a celebridade como temas socialmente necessários.

¹¹⁸ RICOEUR, Paul. “O Esquecimento”. In: **A Memória, A História, O Esquecimento**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007, pp. 423-435.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

“No imaginário do glam rock, a qualidade camp de Gary Glitter e Elton John formava um todo com a androginia visual de David Bowie e sua alegação de ser bissexual. O glam era um lugar no qual a questão do que significava ser homem poderia ser considerada”.

*Jon Stratton*¹

A epígrafe acima foi retirada da primeira produção acadêmica publicada sobre o *glam/glitter rock*, algo que ocorreu apenas em 1986 e foi iniciativa de um autor vinculado aos Estudos Culturais australianos, influenciados, de modo direto, pela britânica Escola de Birmingham. Sua afirmação condensa uma das primeiras defesas desta Tese: a de que o referido estilo musical agrega em torno de si duas maneiras de expressar culturalmente um combate ao conservadorismo, ao masculinismo e aos padrões sexuais cisgêneros que eram considerados ‘naturais’ e pouco questionados até os anos 1960. Há certo casamento entre a cultura do exagero *Camp* (manifesta mais às vistas por artistas como Elton John, Wizzard, The Sensational Alex Harvey Band, Gary Glitter, etc.) e a ‘nova androginia’ que se estabeleceu entre aquela década e os anos 1970 (mais visível em David Bowie, T. Rex, Mott The Hoople, Suzi Quatro, etc.). Esta foi uma das principais defesas deste trabalho: a compreensão de que tal união representou manifestação ressignificada de contracultura, ou seja, uma herança setentista do desejo antissistêmico da época do ‘Verão do Amor’.

A principal hipótese sustentada, no entanto, foi a existência de metamorfoses do fenômeno da fama no século XX, ao total de duas. Uma primeira, de prevalência entre as décadas de 1910 e 1960, teve caráter cinematográfico hollywoodiano e se desenvolveu na sociedade de massas; a segunda, a que se estudou efetivamente neste trabalho, obteve proeminência entre as décadas de 1970 e 1990 e sua natureza, fonográfica, observou-se no *pop/rock* e na idealização de *rockstars* a partir das *sociedades policulturais* observadas com a ‘revolução cultural jovem’ da segunda metade do século. Assim, essa observação

¹ No original, “in the imagery of glam rock, the campness of Gary Glitter and Elton John formed a piece with the visual androgyny of David Bowie and his claim to be bisexual. Glam rock was a site on which the question of what it might mean to be male could be considered”. Cf. STRATTON, Jon. “Why Doesn’t Anybody Write Anything About Glam Rock?”. *Australian Journal Of Cultural Studies*. Perth, WA, AUS: Murdoch University, volume 04, número 01, 1986, p. 10.

macroestrutural visa mostrar ao público leitor como o protagonismo dado ao *glam/glitter rock* nesta Tese visou avaliar um processo histórico mais profundo e amplo.

Também foi explicada a diferenciação entre a **celebritização** e a **celebrificação**, o que acabou sendo um desdobramento da necessidade macroestrutural de compreensão do fenômeno analisado por esta pesquisa. Foi a partir de tal dupla conceituação, inclusive, que se chegou à conclusão que era necessário avaliar tanto o aspecto macro (a sociedade de massas *vs.* sociedades policulturais, a metamorfose cinematográfica *vs.* a fonográfica, o século XX antes e durante a ‘revolução cultural jovem’, etc.) quanto o microestrutural (o *pop/rock*, o *glam/glitter rock*, David Bowie e Elton John e os dois álbuns de estúdio que aqui foram destacados, etc.). A celebritização como estrutura social de produção de estrelas famosas e pessoas célebres, pautada pela exploração econômica capitalista e pela hipere Exposição midiática que sustentam as indústrias do entretenimento. A celebrificação como resultado do primeiro processo e desdobramento do mesmo no âmbito individual para o sujeito que é exposto a uma massa que deseja e consome produtos referentes à sua imagem.

Todo esse movimento visou apresentar ao leitor a capacidade da fama como uma temática de pesquisa histórica, especialmente durante o século XX, época de profundas transformações sociais ocasionadas pelos avanços tecnológicos, pela consolidação e pela ampliação de uma sociedade de consumo massivo a partir do prisma do Ocidente. E das desigualdades daí decorrentes, ampliadas pelos efeitos da industrialização, emerge certa *cultura da celebridade*, primeiro através do cinema e segundo da música, que a coloca no centro de uma lógica capitalista para a produção de novos modelos midiáticos e sociais e para o alcance da distinção individual. Em substituição a modelos que perduraram até o século XIX, esta celebrização de novo tipo vê principalmente nos meios de comunicação a mediação necessária entre a fabricação de uma pessoa famosa (ou ‘celebridade’) e uma recepção/aceitação por parte de determinado público. Esse fenômeno encontrou no *star system* de Hollywood e na espetacularização de *rockstars* pós-contracultura os dois cernes que o estabeleceram como algo tão rotineiro até os dias de hoje.

Como todo processo histórico que envolve alguma ruptura, enquanto se mantém a continuidade de uma estrutura social, depende de um momento de transição, houve a escolha de iniciar as análises não apenas pela obra de David Bowie e Elton John com um intuito de deixar claro que ambos, apesar de indispensáveis para aquilo que aqui se estuda, não são as únicas medidas para todas as coisas que respondem à hipótese central que aqui é defendida. Escolhidos por sua relevância e alcance, não são as únicas possibilidades.

Vale dizer, a partir disso, que foi posto em prática, numa primeira oportunidade, a avaliação das permanências de uma metamorfose para a outra e como o *pop/rock*, entre 1958 e 1976, assimilou fama e estrelato de modo que seja possível apresentar as rápidas transformações no que foi publicado por artistas de renome em seis momentos históricos distintos: o de *alcance de fortuna* (1958-1960); o que percebeu como o *sucesso interferiu na vida privada* (1961-1965); o que adquiriu alguma *consciência de que a experiência célebre é tortuosa* (1966-1969); o que percebe o *caminho para a fama como 'trajetória difícil'* (1970-1971); aquele em que predomina a *produção de idolatria* (1972-1974); e um último que evidencia as *desilusões com a fama* (1975-1976). A análise foi iniciada em 1958 porque é neste ano que se identifica o primeiro *single* de sucesso, na chamada 'era do *pop/rock*', sobre o tema; foi encerrada em 1976 porque foi no citado ano que o estilo musical *glam/glitter rock* se esvaiu.

Numa segunda ocasião, busquei questionar como a década de 1970, ainda que se tenha pautado por lutas coletivas diversas e movimentos sociais intensos, pôde produzir a base para a hiperexposição midiática que se estabeleceu numa segunda metamorfose da fama no século XX e como esta, por sua vez, já abriu espaço para outra manifestação do fenômeno no XXI – incentivada pelo avanço tecnológico com a popularização da rede mundial de computadores (*internet*) e a criação das chamadas redes sociais. Pergunta-se como os anos 1970 foram uma 'Década do Eu' e como essa sensação para o decênio foi convertida em elemento definidor da produção do estrelato através da metáfora espacial – o período citado como o responsável por reformular a noção de celebridade como uma 'estrela' a partir da figura de *rockstar*.

Foram analisados, ainda, momentos de *hype* nas carreiras de David Bowie e Elton John no intuito de compreender como maneiras possíveis de estabelecer hiperexposição atribuíram certo sentido para a metamorfose fonográfica e a sua reformulação a partir da cinematográfica, isto realizado através da percepção tanto da imprensa, especializada ou mais geral, quanto dos álbuns mais vendidos por ano entre as décadas de 1950 e 1990 – assim, concluiu-se que até 1969 predominaram as trilhas sonoras para o cinema e, a partir do ano de 1970, o *pop/rock* passou a dominar o cenário e os mercados internacionais.

Numa terceira oportunidade foi feita uma avaliação de como o *glam/glitter rock* foi parte destacada da transição da década de 1960 para a seguinte e como efetou, como herança contracultural, uma ressignificação da própria contracultura mais ao espelho do que os anos 1970 se puseram ao mundo. A estratégia aqui adotada partiu da tentativa de mostrar como as parcerias entre o cantor e ex-Beatle John Lennon, destacado membro da

era psicodélica, com Elton John e David Bowie ajudam a explicar como houve na prática a referida transição de um decênio para o outro. Foi aqui, também, que as primeiras faixas dos álbuns destacados pela Tese se apresentam com o objetivo de apontar como eles são indicativos das posturas críticas às estruturas sociais conservadoras à lá *glam/glitter rock*. Aqui pontuei como por trás de toda a parafernália visual e da ‘nova androginia’, que por si só seriam questões relevantes e contestadoras, há uma propositura de ideias artísticas antissistêmicas.

Na quarta parte da Tese foi realizada uma análise um pouco mais aprofundada dos álbuns de fato, o *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars* e o *Goodbye Yellow Brick Road*, em torno de tais termos: transgressão, alegoria, androginia e exagero *Camp*. Para tanto, as artes de capa e contracapa, como um todo, e as faixas que traçam os parâmetros para ambos (“Five Years” e “Goodbye Yellow Brick Road”), foram de grande serventia como veículos para a elucidação das propostas artísticas envoltas. E também recorri ao detalhamento do debate acerca da ‘nova androginia’ e de uma cultura então emergente, o *Camp*, e como esses dois artifícios do *glam/glitter rock* expressaram contestação social no *pop/rock*, em especial no que diz respeito às atitudes que se pautam pelo comportamento social – as relativizações de gênero, de um modo mais enfático para a masculinidade, a crítica à indústria fonográfica através da celebridade, etc.

O último momento é dedicado ao elemento mais relevante do *glam/glitter rock*, tanto no tocante à fama quanto na relativização de gênero: a criação de personagens e de personas públicas, já que é através delas que se obtém acesso ao mote criativo que faz do *glam/glitter rock* um estilo musical distinto de outros que se relacionam ao *pop/rock* no sentido mais amplo. Seu elemento teatral, sua ‘inautenticidade autêntica’, a performance como princípio para as personagens inventadas alegoricamente a partir do real. As artes cênicas acabam tendo predisposição efetiva para que o estilo assim fosse: é em razão do Teatro do Absurdo e do Teatro do Ridículo que a ‘nova androginia’ pôde se tornar um mote para a indumentária de artistas como David Bowie, Rod Stewart, Jobriath e bandas como Mott The Hoople, T. Rex e Silverhead; foi por conta daqueles estilos teatrais que o exagero *Camp* foi notado por Elton John, Slade, Wizzard, Queen ou The Sensational Alex Harvey Band. Foi esse momento que produziu a primeira *rockstar* transexual, Jayne County.

Outra questão que define essa característica cênica em comum a artistas de *glam/glitter rock* é o fato de que o ensino britânico – e, por esta razão, a maioria dos/as astros/estrelas que aderiu ao estilo era oriunda do Reino Unido – já possuía, desde os anos de

1960, cátedras voltadas às artes e incentivo a que se frequentasse escolas artísticas: ao que consta, “um número significativo de musicistas pop britânicos dos anos 1960 até o presente foi educado e teve nas escolas de arte suas primeiras apresentações. A hipótese foi a de que as conexões com a escola de arte explicam o impacto extraordinário da música britânica desde os Beatles”². As tentativas frustradas de David Bowie de montar a sua ‘*Factory*’, como espécie de versão inglesa da que era capitaneada por Andy Warhol, são exemplo contundente disso. Marc Bolan, Brian Eno, Bryan Ferry, Gary Glitter, Freddie Mercury do Queen, todos tiveram uma formação em artes antes de participarem das suas bandas ou chegarem ao estrelato. Elton John abandonou os estudos na *Royal Academy Of Music* no último período para tentar a carreira que o tornou mundialmente famoso³.

Esse status de formação artística, em relação ao *glam/glitter rock*, foi exitoso em grande parte no Reino Unido, o que não significou que não tenha atingido outros países em menor proporção: Alice Cooper, Jobriath e Kiss (EUA), William Shakespeare, Hush, Ol’55, Skyhooks e Supernaut (Austrália), The Walkers (Dinamarca), Lemming (Países Baixos), Magnus Uggla (Suécia), Sadistic Mika Band e Vodka Collins (Japão), Sweeney Todd e Fludd (Canadá), Alastair Riddell e Space Waltz (Nova Zelândia); o Brasil, com todas as suas dificuldades educacionais, ainda conseguiu lançar artistas que, se não eram *glam/glitter rock*, foram quase isso a exemplo de Edy Star, Made In Brazil, Rita Lee & Tutti-Frutti, além dos Secos & Molhados. Todos/as recorreram às artes cênicas, à ‘nova’ androginia ou ao exagero visual no mesmo período, ainda que alguns tenham obtido uma celebração passageira e outros, ao contrário, bem mais duradoura.

A defesa desta Tese também visou mostrar ao público leitor como o *glam/glitter rock* como um todo produziu artistas que estavam envoltos de propósitos em comum: a fama e a celebridade não podem ser descartadas, é verdade, mas não apenas estas, já que androginia, questões de gênero, criação de personas e outras já se mostraram relevantes para todo/a e qualquer artista relacionado ao estilo. Combateu-se aqui qualquer ideia de

² No original, “a significant number of British pop musicians from the 1960s to the present were educated and first started performing in art schools. The hypothesis was that its art school connections explain the extraordinary international impact of British music since the Beatles”. Em trabalho de 1987, Simon Frith & Howard Horne tentaram compreender aspectos das carreiras de artistas e movimentos de música *rock* e *pop*, em especial de musicistas britânicos/as, em decorrência da formação desde o ensino básico. A hipótese dos autores mostra como a tradicional divisão entre ‘cultura erudita’ e ‘cultura popular’, tão cara a diversas tradições acadêmicas, ou a ‘efemeridade’ da cultura de massas começam a cair por terra a partir da década de 1960. Como aquele argumento demonstra, artistas de *pop/rock*, ligados tanto ao *mainstream* quanto ao *underground*, tiveram formação em escolas de arte. Cf. FRITH, Simon & HORNE, Howard. “Art And Pop”. In: **Art Into Pop**. London, LDN, UK; New York, NY, USA: Methuen, 1987, p. 01.

³ Em razão dos períodos estudados na Royal Academy Of Music, e já consagrado artista famoso, Elton John recebeu, em 2002, o título de doutor *honoris causa* em Música concedido pela própria academia real, com a chancela da Universidade da Inglaterra.

que apenas determinados musicistas possuíam qualidade artística significativa – o que é bem comum em pesquisas sobre música. O que se defende nesta pesquisa é que o estilo como um todo seja reconhecido pela qualidade artística e pela crítica social que apresenta e não apenas aqueles/as que são interpretados/as como grande influência para o posterior surgimento do *punk*, seja ele como cultura suburbana, movimento musical ou arte estética. Ainda que, de fato, os/as artistas vinculados/as simultaneamente ao *glam/glitter rock* e ao *underground* nova-iorquino (Lou Reed e Velvet Underground, New York Dolls, Iggy Pop & The Stooges, Jayne County, etc.) tenham posturas mais contestadoras e rebeldes, não me parece crível que apenas aquela cena e as ‘exceções’ tais como David Bowie ou a banda Roxy Music, por exemplo, mereçam um ‘status de arte’ enquanto o resto é visto como ‘arte descartável’ ou ‘música pop situacionista’⁴.

Procurei, ainda, debater as estéticas e os fonogramas dos álbuns escolhidos para esta Tese de modo que não se faça como o rotineiro em trabalhos sobre música *pop/rock*, ou seja, visei não focar apenas em narrativas lineares de como se deu o ‘surgimento’ das bandas e/ou de artistas solo, da descrição subsequencial de fatos ou dos ‘acontecimentos principais’ que teriam feito do *glam/glitter rock* ser o que ele é ou foi; opto por conduzir as minhas impressões como profissional de História, logrando ou não êxito no caminho. A ideia foi, portanto, realizar um confronto entre as formas de dizer e de fazer entender tal estilo musical para que, por um lado, o público leitor se familiarize com o que ele é e com o que se diz sobre *glam rockers* e, de modo mais específico, sobre David Bowie e Elton John. Essas escolhas pretenderam ser contundentes com certos ‘limites de prudência’⁵, no que se refere àquilo que as fontes impõem ao ofício do/a profissional de História.

Durante a escrita, apesar da limitação do autor no tocante à formação em Música ou Musicologia, tentei analisar e comentar o máximo possível, com o necessário auxílio de especialistas nas obras de David Bowie e Elton John, sobre questões musicais e/ou sobre os conjuntos harmônicos utilizados e musicistas que participaram da gravação dos fonogramas citados e analisados. O *glam/glitter rock* na condição de estilo musical possui alguns elementos ora próprios ora ressignificados de outros gêneros/estilos; por um lado, há certa nostalgia ao se revisar o *rock ‘n’ roll* cinquentista e os estilos dançantes (o *twist*, o *boogie-woogie*, o *R&B*, etc.) da segunda metade do século XX, aliados à ‘eletrificação’ proposta pelo T. Rex no álbum *Electric Warrior*; por outro lado, houve a flexibilização do

⁴ FRITH, Simon & HORNE, Howard. “The Pop Situationists”. In: **Art Into Pop**. London, LDN, UK; New York, NY, USA: Methuen, 1987, p. 124.

⁵ RICOEUR, Paul. “A Realidade do Passado Histórico”. In: **Tempo e Narrativa**. Tradução: Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papirus, 1997, pp. 241-314 [*Tomo III*].

uso da guitarra, típica dos anos 1970, em que o instrumento perdia certo protagonismo e dava proeminência a solos de outros dispositivos de som – solos de piano como se ouve em “Time” de David Bowie; de saxofone como em “The Bitch Is Back” de Elton John; de contrabaixo como em “Liar” do Queen; de oboé como em “Ladytron” do Roxy Music, etc. Entre outros elementos, a intensa presença de *backing vocals* e uma vocalização ora ‘rouca’, ao estilo *cockney* inglês (Rod Stewart, David Bowie e Slade exemplificam muito bem isso), ora ‘afeminada’ e ‘aguda’, recheada de falsetes (Elton John, Freddie Mercury e Alastair Riddell utilizavam muito do recurso) produziam um mix de vozes complexo e multifacetado que intensificaram a diversidade no *glam/glitter*.

As características visuais e indumentárias, para além das óbvias ‘cultura *Camp*’ e ‘nova androginia’, podem ser observadas em *dandies* (1780-1840), *mods* (na década de 1960), na psicodelia e no *rock* psicodélico (também dos anos 1960) com o alinhamento à contracultura. Não foi apenas para chamar atenção que artistas *glam/glitter rock* foram ao extremo para utilizar roupas extravagantes; plumas, paetês, lantejoulas, maquilagens, laquês, lamê, veludo, purpurina, neon, batons, saltos, colantes e todas as possibilidades vestimentais compuseram a ‘*Peacock Revolution*’ (ou ‘Revolução do Pavão’) dos anos 1960, intensificada na década seguinte⁶.

As razões temáticas e os motivos criativos no *glam/glitter rock* envolvem quebras de paradigmas identitários, rupturas com padrões cisgênero de sexualidade, a metáfora da ‘estrela espacial’, as críticas ao sistema capitalista e à padronização da arte, além, é claro, do que parece ser uma das principais contribuições do estilo à História do *pop/rock*: suas personas, alter-egos e personagens ficcionais. Tais temas perpassam outros como a fama em si, o mercado fonográfico, o imaginário do espaço sideral (num diálogo com o *sci-fi rock*), os debates sobre direitos civis, etc. Essa lista diversa ajuda a compreender como o estilo é visto como o primeiro fenômeno musical pós-1968, haja vista que herda grande parte dos debates propostos pela contracultura, colocando-os em evidência para o mercado fonográfico e, de certo modo, o *mainstream*.

O que me faz lembrar a *alegoria* e sua relevância que perpassou toda a escrita da Tese; ela foi essencial para pensar as inspirações para as composições, os contextos das

⁶ “A revolução do pavão que deu início ao vestuário unissex durante os anos 1960 abraçou o mainstream da moda masculina na década de 1970. Foi-se o tempo em que as cores e os padrões florais eram voltados apenas às mulheres e aos homens jovens”. No texto original, “the peacock revolution that kick-started unisex dressing during the 1960s had embraced mainstream men’s fashion by the 1970s. Gone were the days when colour and floral patterns were aimed only at women and young men”. Cf. HIGGINS, Katherine. “Menswear”. In: **Collecting The 1970’s**. London, LDN, UK: Miller’s, Octopus Publishing Group Ltd., 2001, p. 100.

gravações e produções dos álbuns. Há grande importância em Ziggy Stardust como um *alter-ego performático* elaborado a partir de fragmentos de Legendary Stardust Cowboy, Vince Taylor, Iggy Pop, Marc Bolan; há outras personagens em David Bowie como Lady Stardust, as sufragistas ou as pessoas comuns (Tony, Rudi, Bevan e Sonny); há intensas referências nas *personagens alegóricas* de Bernie Taupin e Elton John, seja em tributos a pessoas célebres reais (Marilyn Monroe, Janis Joplin ou Roy Rogers), seja em figuras construídas ficcionalmente para representar algum grupo ou coletivo – Bennie And The Jets (o próprio *glam/glitter rock*), a profissional do sexo de “Sweet Painted Lady”, Danny Bailey (o banditismo e os gangsteres dos anos 1920 a 1940), a lésbica assassinada de “All The Girls Love Alice”, o sujeito nihilista que é frustrado com a vida em “Social Disease”, etc. Todos/as pensados/as como parte de uma grande narrativa teatral ou de um enredo à lá cinematografia.

E a ‘tragédia gloriosa’ acaba sendo o desfecho para *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars*: sua personagem protagonista termina se deixando consumir – permite que fãa a assassinem – e intencionalmente entrega a própria vida ao estrelato. Isso já é anunciado na faixa-título sobre o alter-ego e fica ainda mais posto no último fonograma da prensagem final do álbum, “Rock ‘n’ Roll Suicide”. O público foi, a despeito de ser o assassino, vangloriado e agraciado pela ‘misericórdia’ de seu astro; a plateia deve ser considerada a vítima e não a agressora como uma interpretação literal do ‘crime’ possa sugerir. “Quando a garotada matou o cara” – diz a letra de “Ziggy Stardust” –, ele pedia que todos lhe estendessem a mão e clamava “vocês não estão sozinhos!”. A sensação de uma coletividade desnorteada em função da idolatria foi o grande *insight* de David Bowie na composição da obra como um todo, já que se atribui esperança, amor e acolhimento à juventude: “não importa o que ou quem você tem sido / não importa quando ou onde você tem visto”, pois “você é maravilhoso/a”! No *rock ‘n’ roll*, a estrela apenas pode assim ser vista se estiver entregue como suicida ao seu público:

Time takes a cigarette, puts it in your mouth
O tempo apanha um cigarro, coloca-o na sua boca
You pull on your finger, then another finger, then your cigarette
Você o segura com o dedo, então com outro dedo, aí está seu cigarro
The wall-to-wall is calling, it lingers, then you forget
A plateia lotada está chamando, ela perdura, mas você logo esquece
Oh, oh, oh, you're a rock 'n' roll suicide
Oh, oh, oh, você é um suicida rock ‘n’ roll

You're too old to lose it, too young to choose it
Você é velho demais para perder isso, você é jovem demais para escolher isso
And the clock waits so patiently on your song

E o relógio espera tão pacientemente na sua canção
You walk past a café but you don't eat when you've lived too long
Você passa por um café, mas você não come quando você já viveu demais
Oh, no, no, no, you're a rock 'n' roll suicide
Oh, não, não, não, você é um suicida rock 'n' roll

Chev brakes are snarling as you stumble across the road
Os freios do Chevrolet estão rosnando enquanto você desliza pela estrada
But the day breaks instead, so you hurry home
Mas ao invés disso o dia nasce e você corre pra casa
Don't let the sun blast your shadow
Não deixe a luz solar arruinar sua sombra
Don't let the milk float ride your mind
Não deixe o leite derramado guiar sua mente
So natural – religiously unkind
Tão natural – religiosamente rude

Oh no, love! You're not alone
Oh não amor! Você não está só
You're watching yourself but you're too unfair
Você teme a si mesmo/a, mas está sendo muito injusto/a
You got your head all tangled up but if I could only make you care
Sua cabeça está tão confusa, mas se eu puder fazer você se importar
Oh no, love! You're not alone
Oh não amor! Você não está só

No matter what or who you've been
Não importa o que ou quem você tem sido
No matter when or where you've seen
Não importa quando ou onde você tem visto
All the knives seem to lacerate your brain
Todas as facas parecem dilacerar seu cérebro
I've had my share, so I'll help you with the pain
Eu tive minha parte de culpa nisso, então eu vou lhe ajudar com a dor
You're not alone, just turn on with me
Você não está só, basta se apoiar em mim
You're not alone, let's turn on and be
Você não está só, basta ficarmos juntos e vamos ser
You're not alone, gimme your hands
Você não está só, dê-me suas mãos
You're wonderful, gimme your hands
Você é maravilhoso/a, dê-me suas mãos
You're wonderful, gimme your hands
Você é maravilhoso/a, dê-me suas mãos

Ao compor “Rock ‘n’ Roll Suicide” na esteira do cancionero tradicional francês, ou a *chanson*, David Bowie fez algo que não se costumava ouvir no *pop/rock*: um final épico conduzido por uma balada repleta por referências a artistas que o influenciaram. A mais gritante está no crescendo da faixa “Amsterdam”, de 1964, composta e lançada pelo cantor belga Jacques Brel; outros fonogramas de Brel são levemente citados como se vê em versos como “oh não amor! Você não está só” (em referência à faixa “Jef”, também de 1964) ou em “e o relógio espera tão pacientemente na sua canção” (em “Les Vieux”, do ano anterior, e sua letra sobre a esperança paciente pela felicidade). A alegoria poética

de Bowie teve a intenção, portanto, de tornar a mitologia de Ziggy Stardust um lugar de acolhimento para uma juventude afetada pelos problemas econômicos da década de 1970 e que buscava alento em um tipo de música, o *pop/rock*, veiculado por uma indústria que transformou a figura de *rockstar* num produto passível de manuseio por aquela mesma audiência. De vetor de contracultura, a estrela da música se tornara mercadoria. Stardust é um manifesto contrário a essa lógica porque ele surge repentinamente e se esvai como poeira estelar. Cantar “My Death”, de Brel, durante os shows protagonizados por Ziggy Stardust, sinaliza tanto a negação à continuidade do estrelato quanto a influência que foi exercida pelo astro belga na concepção da morte daquele alter-ego.

O grande espelho para Bowie foi a atriz Judy Garland, consumida pelos efeitos da fama cinematográfica desde seu sucesso no filme *O Mágico de Oz*, de 1939, até sua morte por *overdose* de barbitúricos trinta anos depois, em 1969; essa proclamação de suposta unidade entre artista e público que se ouve em “Rock ‘n’ Roll Suicide” reproduz algo que aconteceu com Garland em sua última apresentação como cantora e intérprete, ocorrida no London Palladium em janeiro do ano em que ela faleceu. Além de chegar atrasada ao show, a artista cambaleava ou caía por estar sob efeito de remédios e alucinógenos; após trinta anos do filme, as pessoas ainda pagavam para vê-la cantar “Over The Rainbow” e esse excesso de repetições a tornou uma pessoa instável e ela acabou diagnosticada com bipolaridade. Foi justamente esse tipo de cena que Bowie quis representar com seu alter-ego⁷: ao mesmo tempo, um *rockstar* que emergisse ao estrelato por uma obra prima, mas que não tivesse que tocá-la por anos a fio. Melhor forçar logo o ‘suicídio’ cometido por sua própria plateia, o que tornaria um ser ‘mítico’, do que viver uma tragédia como a da atriz e cantora durante um período de queda comercial e desprestígio⁸.

Apresentar “Rock ‘n’ Roll Suicide” durante este momento da Tese é a tentativa de replicar o *grand finale* pretendido por Bowie a seu alter-ego, haja vista que a melodia em si aponta a tentativa de representar a histeria e a balbúrdia do público ao assistir um show. A voz rouca do cantor repete os seus esforços de alcançar agudos que ele não conseguia,

⁷ Para todos esses efeitos, “diagnosticada como bipolar, com efeito contendo múltiplas personalidades, ela encenava um ritual dramático de flerte com seus fãs. O momento ‘suicida’ ocorreu na última temporada da intérprete, no London Palladium, em janeiro de 1969, quando ela levou ao limite a paciência dos admiradores, chegando ao palco (se é que chegou) com horas de atraso, sendo alvejada por pedaços de pão. Garland morreu em junho de 1969, por intoxicação causada por barbitúricos, tendo praticamente parado de se alimentar vários meses antes”. Cf. DOGGETT, Peter. “As Canções de David Bowie: 1969-1980”. In: **O Homem Que Vendeu O Mundo**: David Bowie e os anos 70. Curitiba: Nossa Cultura, 2014, p. 197.

⁸ Foi Elton John quem revelou a vontade de David Bowie de replicar a experiência de Judy Garland no que se refere à vida durante o estrelato: “vou sempre me lembrar de uma vez em que saí para jantar, com ele e Angie [então esposa de Bowie], na época em que ele era Ziggy Stardust. Foi um jantar fabuloso, e ele me confessou que sempre quis ser Judy Garland, e juro por Deus que isso é verdade”. Cf. Idem.

bem como feito em “Five Years”, no intuito de expressar a emoção daquele momento; tal como “Space Oddity”, que se inicia com o som comedido de violão, cresce de um modo progressivo até atingir o clímax nas repetições de “você não está sozinho/a!”. Há ali uma intensidade que simula as ‘trajetórias difíceis’ (comuns entre 1970-1971 no *pop/rock*) de artistas na rota ao estrelato e estes, assim que a conseguem trilhar, estão sujeitos a perder o renome tão facilmente quanto o alcançaram. A experiência de audição dessa faixa é algo pouco usual até 1972 e sintetiza o combate à hiperexposição midiática estabelecida com a segunda metamorfose da fama durante o século XX.

Se *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars* se encerra com uma ‘tragédia gloriosa’, o *Goodbye Yellow Brick Road* se inicia com um enterro de um artista e o término de uma banda – costuma-se dizer que este é o álbum que começa com um funeral e finaliza a experiência sonora com um ‘olá’, na faixa “Harmony”. Citar “Funeral For A Friend (Love Lies Bleeding)” logo após “Rock ‘n’ Roll Suicide” remete a uma extensão da proposta de Bowie com Ziggy Stardust: afinal, além do fator morte de *rockstar* que está explícito em ambas as faixas, a lógica de rápida ascensão e de ‘tragédia gloriosa’ foi repetida por Bernie Taupin na letra de 1973 de um modo semelhante ao que se ouve na de 1972. O estrelato como motivo de estabelecimento do caos na vida pessoal e fator quase necessário à celebrificação se encontra em ambos os álbuns.

No caso da faixa de Elton John e Bernie Taupin não há uma relação direta com o público, contudo; parte da perspectiva de ruína e de dramaticidade na trajetória individual a partir da perspectiva da vida privada e possui um elemento semi-autobiográfico que é implícito. O letrista não deixa, com isso, de perceber marcas sensitivas de uma codificação sincrônico-estrutural que situam a problemática do fenômeno na própria época em que a composição foi produzida. A codificação ‘mais geral’ na compreensão sobre a fama e os signos de aparência social se constitui como sentimento relacional que promulga algum diálogo entre o *si próprio* (no caso, o ‘eu-lírico’), que divide as experiências traumáticas com o estrelato, e os *outros* (com o público ouvinte e as pessoas próximas) que efetuam sua necessidade de prestar atenção em uma vida alheia, ou seja, uma “construção da auto-imagem pela projeção de uma imagem para os outros”⁹. Com a proposta de “Funeral For A Friend (Love Lies Bleeding)”, Taupin foge da lógica de produção de idolatria que foi a predominante no *pop/rock* durante os anos de 1972-1974, ainda que não a rejeite. É que tanto Ziggy Stardust quanto o *rock hero* não nomeado do fonograma de mais de onze (11)

⁹ COELHO, Maria Cláudia. “Os Nomes do Renome”. In: **A Experiência da Fama**: individualismo e comunicação de massa. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999, p. 23.

minutos desejam o sucesso; são contrários à exploração excessiva da própria imagem:

The roses in the window box / Have tilted to one side,
As rosas na jardineira da janela / Têm se inclinado para um lado,
Everything about this house / Was born to grow and die.
Tudo o que diz respeito a esta casa / Nasceu para crescer e morrer.

It doesn't seem a year ago / To this very day
Não parece fazer um ano / No exato dia de hoje
You said I'm sorry honey, / If I don't change the pace, / I can't face another day.
Você disse me desculpe querido, / Se eu não mudar o ritmo, / Eu não posso encarar mais outro dia.

And love lies bleeding in my hand, / It kills me to think of you with another man.
E o amor escorre sangue em minha mão, / É-me uma tortura pensar em você com outro homem.
I was playing rock-n-roll and you were just a fan, / But my guitar couldn't hold you
Eu estava tocando rock-n-roll e você era apenas uma fã, / Mas minha guitarra não poderia segurá-la
So I split the band. / Love lies bleeding in my hands.
Então eu desfiz a banda. / O amor escorre sangue em minhas mãos.

I wonder if those changes / Have left a scar on you,
Eu me pergunto se essas mudanças / Deixaram uma cicatriz em você,
Like all the burning hoops of fire / That you and I passed through.
Como todas aquelas ardentes argolas de fogo / Pelas quais você e eu passamos.

You're a bluebird on a telegraph line / I hope you're happy now,
Você é um azulão em uma linha telegráfica / Eu espero que você esteja feliz agora,
Well if the wind of change comes down your way girl / You'll make it back somehow.
Bem se o vento da mudança cruzar seu caminho garota / Você vai restituir isso de alguma forma

Vale lembrar que “Funeral For A Friend” é uma peça instrumental que não estava planejada para se conectar com “Love Lies Bleeding”; o que mudou isso foi o fato de a primeira terminar na escala de Lá e a segunda se iniciar desta maneira, o que determinou que o pianista decidisse uni-las em um só fonograma. O letrista da última parte utilizou metáforas que vão do fim de um relacionamento à morte como a relação que ele desejava ter com a indústria fonográfica; a parte inicial representa o tipo de sonoridade que Elton John gostaria de ouvir quando de sua morte¹⁰. Relacionamento frustrado tem a ver com a própria vida de Taupin que passou tempos conturbados com a primeira esposa ao ponto de ambos terem rompido definitivamente em 1976; a morte se encontra desde o título até as entrelinhas e a herança de Ziggy Stardust. Completa-se, assim, o quebra-cabeça que é a composição mais longa já publicada pela dupla e tal jogo de tabuleiro coloca a fama no cerne de todos os problemas pessoais de um astro – “eu estava tocando rock-n-roll e você

¹⁰ A longa introdução da peça instrumental, que dura cerca de um minuto e quarenta segundos, foi tocada por David Hentschel em um sintetizador ARP utilizando trechos de várias outras faixas do *Goodbye Yellow Brick Road* (sendo “Candle In The Wind”, “I’ve Seen That Movie Too” e “The Ballad Of Danny Bailey” as mais reconhecíveis). A ideia de Gus Dudgeon era a de inserir o tema clássico de abertura da Twentieth Century Fox, algo que foi descartado, fato que mostra uma intenção de satirizar a celebração no cinema. Cf. KEARNS, Peter. “Goodbye Yellow Brick Road”. In: **Elton John**: every album, every song (1969 to 1979). London, LDN, UK: Sonicbond Publishing, 2019, p. 56.

era apenas uma fã, / mas minha guitarra não poderia segurá-la”. O simbolismo da morte como resultado é o que se expressa a quem quer enveredar pelo estrelato no *pop/rock*.

De modo semelhante ao que se ouve na faixa-título da personagem Ziggy Stardust, em “Funeral For A Friend (Love Lies Bleeding)” há o desfecho do ‘final da banda’ que conduziu o *rockstar* em questão ao estrelato – “quando a garotada matou o cara / eu tive que acabar com a banda” na de 1972 e “mas minha guitarra não poderia segurá-la / então eu desfiz a banda” na de 1973. Esta similaridade mostra, por um lado, a influência que o alter-ego de Bowie causou no *pop/rock* como um todo e, por outro, revela uma condição presente nas relações cotidianas de quem é célebre já que “a celebrificação propõe que a formação de identidade normal e formas gerais de interação social são moldadas e moduladas pelos estilos, atitudes incorporadas e fluência nas conversas desenvolvidos através da cultura da celebridade”¹¹. Pensar essas *personagens de si*, seja numa condição de alter-ego ou numa relação semi-autobiográfica, ajuda a problematizar e questionar a estrutura de celebritização no século XX – em especial em sua segunda metamorfose –, e a rotina dessas pessoas de frente às câmeras, às telas e/ou ao palco. Essas ficções complexas que pensam essa realidade possibilitam entender a fama como objeto de pesquisa histórica.

Posso dizer, a partir de agora, que apesar de ser notória a riqueza de possibilidades de pesquisa que o fenômeno da fama e da celebridade pode vir a oferecer à Historiografia, profissionais da área ainda reagem com pouca simpatia às propostas que se dediquem ao tema. Ainda que pessoas célebres e famosas sigam sendo, talvez, uma chave histórica para se explicar a ascensão das *sociedades policulturais* e de manutenção do sistema capitalista exploratório, motivo de movimento e manutenção da indústria cultural em várias esferas dos meios de comunicação (sejam eles o rádio, a televisão, os jornais e as revistas, etc.), e ainda que interfiram em temas considerados politicamente relevantes, de toda maneira, é comum se considerar a questão como ‘menor’ para a sociedade. Mesmo com o alcance vasto na vida cotidiana, “a fama tem sido, de modo geral, negligenciada como objeto de pesquisa e reflexão sociológica”¹² – e também histórica.

¹¹ ROJEK, Chris. “Celebridade e Celetóides”. In: **Celebridade**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008, p. 19.

¹² “Buscamos a fama sem a consciência de que o fazemos, como outrora se perseguia a glória, considerada, entretanto, objetivo nobre, suficiente para infundir valor nas trajetórias individuais que se orientassem consciente e explicitamente em sua direção. Admitimos que nos esforçamos por alcançar a reputação digna que merecemos, a qual nos atribuirá a honra que nos compete. Mas a fama, esta versão laicizada e desencantada da glória, da imortalidade clássica, adquire conotações mais ambíguas. Enquanto a glória teve seus filósofos e poetas; a honra, seus romancistas e antropólogos; e a reputação, inumeráveis sociologias”; já a fama, por sua vez, “tem sido relegada à margem do campo de observação das ciências sociais, assim como permanece invisível para nós, como cidadãos, a despeito de invadir e moldar nossas vidas com tanta intensidade”. Cf. SOARES, Luiz Eduardo. “Prefácio”. In: COELHO, Maria Claudia. **A Experiência da Fama: individualismo e comunicação de massa**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999, p. 13.

A despeito de tal fenômeno se fazer presente em diversas esferas sociais, o debate sobre a fama ainda gera certa indiferença no tocante à relevância ou não de se levar a cabo para ambientes acadêmicos tal questão, especialmente se pensarmos no momento vivido: os avanços da extrema direita e dos radicalismos, as crises econômicas, os golpes contra a democracia, dentre outras questões que aparentem ser bem mais relevantes. A Tese que aqui é defendida prefere pensar que “em uma sociedade comprometida com o progresso, a busca da fama, a escalada da escada do renome, expressa algo de essencial na natureza dessa sociedade”¹³; a citada busca já seria, por si só, uma válida justificativa para que se efetue o exercício de compreensão desse problema histórico.

A fama, a partir do século XX, produziu uma clara sensação de efemeridade, pois o ar de imponência, sucesso e liberdade que ela gera passou a deixar um âmbito restrito a certos grupos e também a ser veiculada pelos meios de mídia de massa; quando ela sai da esfera do carisma político (predominante desde a Antiguidade até o século XIX) ou do ambiente da glória obtida através da guerra, o entendimento acerca do fenômeno passa a ser visto a partir das conclusões de que há pouca relevância em se conhecer determinada pessoa e o que ela realiza ou realizou. No entanto, se a lógica da atual fase do capitalismo aponta para um excesso de produtividade e a exploração da força de trabalho, para uma constante e aguda elevação do desenvolvimento tecnológico, para a concentração de renda cada vez mais desigual, gerando maiores diferenças sociais, a fama aparece na condição de, oportunamente, ser símbolo de ‘triunfo’ financeiro e de carreira em um mundo que é cada vez mais cercado por incertezas e intempéries no dia a dia.

Vale dizer que essa expressão ‘menor’ da fama (distinta da política e distante das guerras), é um modelo específico de manifestação da cultura dos EUA a partir dos meios midiáticos e de comunicação. Além de ser ‘particularmente estadunidense’, em função de sua característica consumista e individualista, é um paradoxo contemporâneo, já que “é tanto um sentimento quanto uma indústria em si, ambos continuamente alimentados, preparados e explorados por jornais, revistas e programas de televisão de enorme sucesso”¹⁴. A fama acaba por ser, em razão disso, um produto, uma oferta mercadológica de alguma estrada para os sonhos, para o ápice do prazer, da riqueza e do bem-estar com a promessa

¹³ No original, “in a society committed to progress, the seeking of fame, the climbing of the ladder of renown, expresses something essential in that society’s nature”. Cf. BRAUDY, Leo. “Introduction”. In: **The Frenzy Of Renown: Fame and its History**. New York, NY, USA: Oxford University Press, 1986, p. 05.

¹⁴ No original, “fame is a particularly American phenomenon. It is both a feeling and an industry unto itself, continually fed, groomed, and exploited by highly successful newspapers, magazines, and television programs”. Cf. MARGOLIS, Susan. “The Age Of Fame”. In: **Fame**. San Francisco, CA, USA: San Francisco Book Company, Inc., 1977, p. 04.

de realizar aquilo que o próprio país dos Estados Unidos da América oferece como o seu *american way of life* ('modo de vida americano'): "a fama é o grande produto americano, o mais próximo que podemos chegar da realização de nossos sonhos. Combina o mistério religioso da imortalidade, a busca mítica pelo amor, o sonho alienígena da aceitação, uma chance narcisista para a exibição"¹⁵. E é pelo fato de possibilitar certa ostentação frívola cercada de pompa midiática que os meios acadêmicos mais sérios tendem a renegá-la ou a destiná-la a um segundo plano como tema de pesquisa.

Uma trajetória célebre, durante as metamorfoses da fama no século XX, ainda que esteja cercada por caprichos e garantias financeiras, está longe de ser um modelo de 'vida ideal', ou apenas de ser a realização de sonhos pessoais mais intensos ou o devir de uma 'plenitude' da condição humana: ela não deixa de ser uma das efetivações materiais mais propínquas do capitalismo hegemônico, mas nem de perto é aquele *paraíso* que de modo rotineiro a ela se costuma atribuir. As escolhas de David Bowie com Ziggy Stardust e as de Elton John e Bernie Taupin com a estrada de tijolos amarelos demonstram isso muito bem, já que possuem como fator comum a 'tragédia' como desfecho majoritário.

Mas também não chega a ser a expressão máxima do que é efêmero nem a base de uma 'vida líquida' de relações meramente vazias; as pessoas famosas, de um modo ou de outro, como dito, são boas chaves para a compreensão de uma sociedade centrada no mercado, ou seja, abrem portas para que se entenda a constante volatilidade social vivida e percebida na chamada "era líquido-moderna". No entanto, pessoas célebres não são tão somente os representantes mais alinhados dos excessos do individualismo e do prazer de consumo; não são, também, só a concretização do processo que substitui vários aspectos subjetivos e identitários humanos em objetos de valor intrínseco, como se fosse possível mensurar o valor de uma identidade social ou de uma personalidade¹⁶.

O problema, no caso específico das celebridades, é que elas podem, por outro lado, alcançar um impacto social bem maior do que delas se espera e influenciar mais a vida de

¹⁵ No original, "fame is the big American product, the closest we can come to making our dreams come true. It combines the religious mystery of immortality, the mythic quest for love, the alien's dream of acceptance, the narcissist's chance for exposure". Cf. MARGOLIS, Susan. "The Age Of Fame". In: **Fame**. San Francisco, CA, USA: San Francisco Book Company, Inc., 1977, p. 04.

¹⁶ "Na sociedade de consumidores, ninguém pode se tornar sujeito sem primeiro virar mercadoria, e ninguém pode manter segura sua subjetividade sem reanimar, ressuscitar e recarregar de maneira perpétua as capacidades esperadas e exigidas de uma mercadoria vendável. A 'subjetividade' do 'sujeito', e a maior parte daquilo que essa subjetividade possibilita ao sujeito atingir, concentra-se num esforço sem fim para ela própria se tornar, e permanecer, uma mercadoria vendável. A característica mais proeminente da sociedade de consumidores – ainda que cuidadosamente disfarçada e encoberta – é a *transformação dos consumidores em mercadorias*". Cf. BAUMAN, Zygmunt. "Introdução". In: **Vida para Consumo: a transformação das pessoas em mercadoria**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008, p. 20 (grifos do autor). Afirmções que são válidas para formações identitárias coletivas ou subjetividades pessoais.

outrem do que se queira admitir: neste quesito, a afirmação que alega que “as razões que trazem as celebridades para as luzes da ribalta são as causas menos importantes para sua ‘qualidade de conhecido’”¹⁷ precisa ser repensada e o foi o que se tentou fazer durante a escrita deste trabalho; portanto, só há alguma validade naquela afirmativa desde que se vá até certo ponto e de acordo com as particularidades envolvidas.

As celebridades não deveriam ser definidas ou pensadas a partir unicamente da noção de *notoriedade*; esse deslize sinaliza que “a notoriedade é tão episódica quanto a própria vida num ambiente líquido-moderno. A cavalgada das celebridades, cada qual aparecendo do nada só para cair rapidamente no esquecimento, é eminentemente adequada à marcante sucessão de episódios das existências fatiadas”¹⁸, uma defesa que tenta tornar redutíveis as experiências célebres a determinada maneira de se manifestar toda uma rede complexa de obtenção de celebração. Com esta Tese tentei comprovar o contrário ou ao menos demonstrar que a associação feita por aquele tipo de pensamento, que se observa como crença socialmente generalizada, precisa passar por alguma reavaliação.

Se a sociedade líquido-moderna é a que mais exprime e exala desapego e fluidez, a celebridade seria, no seio desta sociedade, uma ‘confirmação’ da falta de empatia para com o outro, da falta de fraternidade, de foco na própria exposição pública, do egoísmo do ser que não se preocupa com o que *pode vir a ser*, apenas com aquilo que *se pode e se consegue ter*: um tipo de sujeito que, em grande medida, vive para promover apenas “a abundância de suas imagens e a frequência com que seus nomes são mencionados nas transmissões públicas de rádio e TV e nas conversas privadas que a estas se seguem”¹⁹. O viver da fama e da celebridade traria certo ‘esquecer o próximo’, o ignorar os anônimos que não tiveram a mesma sorte; ascender socialmente mesmo que à custa da infelicidade e do fracasso alheios ou reger de fúteis ações suas tentativas públicas de chamar atenção, tentativas essas que, ambivalentes e efêmeras, ‘se dissolvem no ar’ com muita facilidade: seriam, assim, os indivíduos que mais se sentiriam à vontade nas leis dessa ‘modernidade líquida’. Tal sentimento está manifesto no encerramento do *Goodbye Yellow Brick Road*:

¹⁷ BAUMAN, Zygmunt. “De Mártir a Herói e de Herói a Celebridade”. In: **Vida Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007, p. 68.

¹⁸ Para Bauman, há uma História na longa duração que prevê uma lenta transformação social que, desde a Antiguidade, e por sua vez, muda as maneiras de adoração coletiva: de mártires antigos e medievais a heróis modernos e celebridades contemporâneas, estas especificamente a partir do século XX. Assim, “a história da longa marcha dos mártires às celebridades *não* deve ser vista como uma afirmação das leis inquestionáveis da história e de sua tendência irresistível, muito menos como outra declaração do ‘fim da história’ – mas como a avaliação de carreira de um processo que está longe de haver terminado e que pode ser considerado muito mais *in statu nascendi*”. Cf. *Ibidem*, p. 68 & p. 70.

¹⁹ *Idem*, p. 68.

Hello, baby hello / Haven't seen your face for a while
Olá, baby olá / Não tenho visto o seu rosto há um tempo
Have you quit doing time for me / Or are you still the same spoiled child
Você desistiu de dedicar algum tempo a mim / Ou você ainda é a mesma criança mimada

Hello, I said hello / Is this the only place you thought to go
Olá, eu disse olá / Este é o único lugar que você pensou em ir
Am I the only man you ever had / Or am I just the last surviving friend that you know
Eu sou o único homem que você já teve / Ou eu sou só o último amigo sobrevivente que você conhece

Harmony and me / We're pretty good company
Harmonia e eu / Nós somos ótimas companhias
Looking for an island / In our boat upon the sea
Procurando por uma ilha / Em nosso bote que paira por sobre o mar
Harmony, gee I really love you / And I want to love you forever
Harmonia, caramba eu realmente amo você / E eu quero amar você para sempre
And dream of the never, never, never leaving harmony
E sonhar de que nunca, nunca, nunca vou deixar a harmonia

Hello, baby hello / Open up your heart and let your feelings flow
Olá, baby olá / Abra seu coração e deixe seus sentimentos fluírem
You're not unlucky knowing me / Keeping the speed real slow
Você não é uma sem sorte de me conhecer / Mantendo a velocidade realmente baixa
In any case I set my own pace / By stealing the show, say hello, hello
Em todo caso eu desviei de meus próprios passos / Para roubar o show, diga olá, olá

Nesta última letra apresentada, o ‘eu-lírico’ se arrepende de ter ‘desviado de seus próprios passos para roubar o show’, verso final que sacramenta o fato de a poética em si ser uma metáfora para a rejeição ao sucesso. Em todos os versos anteriores, a relação da personagem principal com a ‘harmonia’²⁰ é encarada tal como fosse uma união amorosa que se desfez em razão das escolhas egoístas de quem optou por ir atrás do sucesso e não de uma ‘paz interior’ ao lado da pessoa amada. Contudo, manifesta-se como uma espécie de ‘carta’ para a consciência interior que demonstra certa amargura com os rumos que a própria celebrificação tomou – o mais interessante é que, em 1973, o auge de Elton John (e, por tabela, de Taupin) ainda estava em escalada. “Harmony” encerra um álbum que se apresenta, no geral, com o sentimento de amargura em relação à estrutura e aos processos de celebritização durante a segunda metamorfose da fama.

A faixa parece um ‘posfácio’ de um álbum musical recheado de capítulos vários, isto porque é o menor fonograma que se ouve no disco ao possuir apenas dois minutos e quarenta e seis segundos. Nela fica sugestivo que a jornada pelo universo do estrelato, tal

²⁰ A palavra original em inglês, ‘*harmony*’, também é utilizada como nome feminino, o que sugere parecer se tratar, na letra, de um relacionamento com uma mulher e não uma repulsa à maneira como se materializou a própria celebridade. “À primeira vista, a letra sugere uma história de amor direta, simbolizada pela ‘harmonia’ do relacionamento. Mas ‘Harmony’ também poderia ser a história do cortejo de Elton [ou mesmo de Taupin] com a música”. No texto original, “at first glance, the lyrics suggest a straightforward love story, symbolized by the relationship’s ‘harmony’. But ‘Harmony’ could also be the story of Elton’s courtship with music”. Cf. ROSENTHAL, Elizabeth J. “Teenage Idol (1973-1975)”. In: **His Song**: the musical journey of Elton John. New York, NY, USA: Billboard Books, 2004, p. 64.

qual pelo mundo do mágico de Oz, leva apenas à desilusão; tal qual o famoso mágico que todos idolatram e desejam encontrar, a fama é uma farsante produzida pelos rumores de outrem veiculados durante a travessia da estrada de tijolos amarelos. O caminho até uma ascensão meteórica é repleto por esperanças, promessas e expectativas que se transformam em frustração e desgosto à medida que se chega ao lugar desejado; tal como Dorothy que se decepcionou ao ver a farsa do ‘maravilhoso’ senhor que ela tanto esperava encontrar, no intuito de solucionar seus problemas de retorno ao lar no Kentucky, a pessoa célebre mais crítica à estrutura sistêmica do estrelato pode ter sensação semelhante de desalento com o que encontra. É essa, portanto, a mensagem final do *Goodbye Yellow Brick Road*.

Por fim, a problemática das celebridades, no decorrer do século XX, foi elevada a um patamar de presença social não antes vista na História, já que ela se consolida como relação de troca entre quem consome e quem dispõe a própria imagem ao consumo e ao fator de admiração. Os compromissos simbólicos ‘firmados’ entre quem adora e quem é alvo de adoração nem sempre são recíprocos; isto porque, de um modo diferente do que costumava ocorrer com mártires e heróis, “o culto a uma delas [celebridade] não exclui, muito menos proíbe, que alguém se junte à comitiva de uma outra”²¹. As pessoas célebres, ou o mecanismo midiático por trás delas, possuem uma capacidade de transformar num consumo prático algo que advém do subjetivo e do plano do desejo. Cria-se a aparência de proximidade e apego por indivíduos famosos quando, ao fim das contas, efetua-se uma nova utilização da estrutura de oferta e procura que rege o semblante capitalista. Sonhos consumíveis, desejos fetichizados a partir da exposição planejada²².

O que difere uma celebridade ou pessoa famosa da outra é, além do contexto em que ela se encontra inserida, a maneira como ela lida com o esquema de celebritização e celebrificação e o nível de consciência crítica que ela pode ter e/ou demonstrar sobre tal questão; esta Tese tentou apresentar, portanto, como dois artistas célebres estiveram em consonância com um movimento de mudança histórica na percepção dos mecanismos de produção de pessoas famosas e na transformação da estrutura de celebritização ocidental vigente no último terço do século XX.

²¹ BAUMAN, Zygmunt. “De Mártir a Herói e de Herói a Celebridade”. In: **Vida Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007, p. 69.

²² “Além de sonhar com a fama, outro sonho, o de não mais se dissolver e permanecer dissolvido na massa cinzenta, sem face e insípida das mercadorias, de se tornar uma mercadoria notável, notada e cobiçada, uma mercadoria comentada, que se destaca da massa de mercadorias, impossível de ser ignorada, ridicularizada ou rejeitada. Numa sociedade de consumidores, tornar-se uma mercadoria desejável e desejada é a matéria de que são feitos os sonhos e os contos de fadas”. Cf. BAUMAN, Zygmunt. “Introdução”. In: **Vida para Consumo: a transformação das pessoas em mercadoria**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008, p. 22.

FONTES:

ALBERT, George. “Elton John’s ‘Fantastic’ LP Makes Unprecedented Leap Into Number 1 Chart Spot”. **Cash Box Newspaper**. Edição de 07 de junho de 1975, pp. 07 & 21.

ASHER, Brett. “Alice Cooper: the ‘Queen’ of Rock ‘n’ Roll”. **Sir!**. Des Moines, IA, USA: Iowa State University. Edição de maio de 1973, pp. 08-09 & 81-83.

BARNHART, Clarence Lewis; BARNHART, Robert K. & STEINMETZ, Sol. **The Barnhart Dictionary Of New English Since 1963**. New York, NY, USA; Toronto, ON, CA: Barnhart/Harper & Row Publishers, 1973.

BARNHART, Clarence Lewis; BARNHART, Robert K. & STEINMETZ, Sol. **The Second Barnhart Dictionary Of New English**. New York, NY, USA; Toronto, ON, CA: Barnhart/Harper & Row Publishers, 1980.

BARNHART, Clarence Lewis; BARNHART, Robert K. & STEINMETZ, Sol. **The Third Barnhart Dictionary Of New English**. New York, NY, USA: The H. W. Wilson Company, 1990.

BILLBOARD Music Week. “Hot C & W Sides”. **Billboard Music Week**. Edição de 01 de setembro de 1962, p. 14.

BILLBOARD Newspaper. “Hot Country Singles”. **Billboard Magazine**: the international music-record newsweekly. Edição de 15 de junho de 1963, p. 18.

BILLBOARD Newspaper. “Russ Regan”. **Billboard Magazine**: the international music-record-tape newsweekly. Edição de 11 de março de 1972, p. 76.

BILLBOARD Newspaper. “Lift Off!”. **Billboard Magazine**: the international music-record-tape newsweekly. Edição de 29 de abril de 1972, p. 73.

BILLBOARD Newspaper. “Gilkeson Hits Sex Lyrics”. **Billboard Magazine**: the international music-record-tape newsweekly. Edição de 22 de julho de 1972, p. 04.

BILLBOARD Newspaper. “Silverhead”. **Billboard Magazine**: the international music-record-tape newsweekly. Edição de 21 de outubro de 1972, p. 28.

BILLBOARD Newspaper. “Inside Track”. **Billboard Magazine**: the international music-record-tape newsweekly. Edição de 17 de março de 1973, p. 70.

BILLBOARD Newspaper. “Late Signing Flashes”. **Billboard Magazine**: the international music-record-tape newsweekly. Edição de 22 de junho de 1974, p. 66.

BILLBOARD Newspaper. “Billboard 1975 Trendsetter Awards Based On Achievements in 1974”. **Billboard’s Annual: Talent In Action**. Segunda Edição de 28 de dezembro de 1974B, p. 06.

BILLBOARD Newspaper. “Quick Rise For John LP”. **Billboard Magazine**: the international music-record-tape newsweekly. Edição de 07 de junho de 1975, p. 12.

BLOOMSBURY Publishing. **McMillan English Dictionary**: for advanced learners of American English. Radstock, SOM, UK: Bloomsbury Publishing, 2002.

BODOH, David. “Elton John 1971 Concerts”. **Eltonography**: the online illustrated Elton John discography. **Disponível em**: <https://eltonography.com/tours/1971.html>. **Acesso em**: 23 de junho de 2020.

BRITANNICA, The Editors Of Encyclopaedia. “Glam Rock”. **Encyclopaedia Britannica**. Publicação de 28 de novembro de 2013. **Disponível em**: <https://www.britannica.com/art/glam-rock>. **Acesso em**: 18 de agosto de 2020.

BRITANNICA, The Editors Of Encyclopaedia. “Wavelength”. **Encyclopaedia Britannica**. Publicação de 27 de janeiro de 2011. **Disponível em**: <https://www.britannica.com/science/phase-mechanics>. **Acesso em**: 16 de dezembro de 2020.

CAMBRIDGE Dictionary UK. “Hype”. **Cambridge English-Portuguese Dictionary**. **Disponível em**: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-portuguese/hype>. **Acesso em**: 13 de março de 2020B.

CAMPBELL, Mary. “David Bowie is Newest Rock Star Imported from England”. **Nashua Telegraph**. Edição de 04 de novembro de 1972, p. 14.

CASH BOX. “Elton John Has Arrived”. **Cash Box Newspaper**. Edição de 26 de setembro de 1970, pp. 14-15.

CASH BOX. “All That Glitters”. **Cash Box Newspaper**. Edição de 11 de março de 1972, p. 26.

COHEN, Bonny. “Stop Look Whats That Sound, Everybody Look What’s Going Down...”. **Old Mole**. Cambridge, MA, USA: volume 01, edição 19, 01-14 de agosto de 1969, p. 23.

CROWE, Cameron. “David Bowie: a candid conversation with the actor, rock singer and sexual switch-hitter”. **Playboy Magazine**. Edição de setembro de 1976. **Disponível em**: <http://www.theuncool.com/journalism/david-bowie-playboy-magazine/>. **Acesso em**: 22 de janeiro de 2021.

DONOVAN, Hedley. “Elton John: Rock’s Captain Fantastic”. **Time**, the weekly News-magazine. Edição de 07 de julho de 1975, p. 01 & pp. 40-44.

DUNCAN, Andrew. “Lennon: the man behind the legend – by his friends and family”. **Radio Times**. Edição de 03 a 09 de dezembro de 2005, volume 327, pp. 32-33.

ELIZABETH II. **Sexual Offences Act 1967**: chapter 60, July 27th 1967. London, LDN, UK: Paul Freeman (Controller and Chief of Her Majesty’s Stationery Office and Queen’s Printer of Acts of Parliament), 1967.

ERNANI, Felipe. “Há 45 Anos, Desabafo de David Bowie e John Lennon Conquistava as Paradas”. **Tenho Mais Discos que Amigos!**. Edição de 22 de setembro de 2020. **Disponível em:** <https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2020/09/22/david-bowie-john-lennon-fame-45-anos/>. **Acesso em:** 21 de janeiro de 2021.

FOX, Margalit. “Nena O’Neill, 82, An Author Of ‘Open Marriage’, Is Dead”. **The New York Times**. Edição de 26 de março de 2006. **Disponível em:** <https://nytimes.com/2006/03/26/books/nena-oneill-82-an-author-of-open-marriage-is-dead.html>. **Acesso em:** 18 de junho de 2020.

GIBSON, David. “He Is Scotland’s Tommy Steele! Back streets kid wins stardom chance”. **Sunday Mail**. Edição de 28 de abril de 1957, p. 19.

GOLDSTEIN, Mike. “Interview with David Larkham: Elton John’s Goodbye Yellow Brick Road album cover”. **Album Cover Hall Of Fame.com**: dedicated to rock and roll album cover art makers active from 1960 to present. Edição de 18 de abril de 2014. **Disponível em:** <https://albumcoverhalloffame.wordpress.com/2014/04/18/interview-with-david-larkham-elton-johns-goodbye-yellow-brick-road-album-cover/>. **Acesso em:** 18 de outubro de 2021.

HAMMER, Eric. “Top 25 Richest Rock Stars In The World”. **Every Way To Make Money**. **Disponível em:** <https://everywaytomakemoney.com/top-25-richest-rock-stars-in-the-world/>. **Acesso em:** 10 de maio de 2020.

HILBURN, Robert. “Elton John New Rock Talent”. **Los Angeles Times**. Edição de 27 de agosto de 1970, p. 22.

HOLDENFIELD, Chris. “Gold Diggers Of 1984: wanna see my snake little girl?”. **Rolling Stone**. Edição de 30 de março de 1972, pp. 33-36.

HUGHES, Rob. “The Last Of The Teenage Idols: the story behind Alex Harvey’s insane masterpiece”. **Louder Sound: Classic Rock**. Edição de 18 de março de 2016. **Disponível em:** <https://www.loudersound.com/features/the-story-behind-the-song-the-last-of-the-teenage-idols>. **Acesso em:** 18 de julho de 2020.

ITABORAHY, Lucas Paoli & ZHU, Jingshu. **State-Sponsored Homophobia: a world survey of laws – criminalization, protection and recognition of same-sex love**. Geneva, RO, SWI: ILGA, May 2014.

JAHN, Mike. “Elton John Reveals Rich Song Talents”. **The New York Times**. Edição de 22 de novembro de 1970, p. 82.

JAHR, Cliff. “Rock & Roll – Elton John: it’s lonely at the top”. **Rolling Stone**. Edição de 07 de outubro de 1976, pp. 11-12 & 16-17.

JOINT Issue. “Knows What’s Happening”. **Joint Issue Journal**. Edição de 12 de maio de 1971, volume 02, número 05, pp. 06-07.

KELLEHER, Ed. "New York – David Bowie: Bogart is here". **Cash Box Newspaper**. Edição de 05 de agosto de 1972, p. 27.

KHADKA, Rajendra S. "Prevent Eighties From Mirroring Seventies". **Berkeley Barb**. Berkeley, CA, USA: Max Scherr, 1980, volume 30, edição 720, 07-13 de fevereiro de 1980.

KRAMER & CO., Michael. [**Correspondência**]. Destinatário: RCA. [S. l.], 1972. 01 carta. **Disponível em:** <http://5years.com/KWestsignupdate.htm>. **Acesso em:** 02 de outubro de 2021.

KREPS, Daniel. "Gene Simmons: 'Rock is Finally Dead. It Was Murdered'". **Rolling Stone**. Edição de 07 de setembro de 2014. **Disponível em:** <https://www.rollingstone.com/music/music-news/gene-simmons-rock-is-finally-dead-it-was-murdered-97121/>. **Acesso em:** 05/12/2020.

LUGERT, Damien. "The Spotnicks, Biographie Du Groupe Suédois". **Candenceinfo**: l'info culturelle des musiques d'hier et d'aujourd'hui. Edição do mês de junho de 2020. **Disponível em:** <https://www.candenceinfo.com/the-spotnicks-biographie-portrait-du-groupe-suedois.htm>. **Acesso em:** 12 de dezembro de 2020.

MACDONALD, Ian. "Jobriath: Jobriath (Elektra)". **New Musical Express**. Edição de 26 de janeiro de 1974, s/p.

MCALEER, Dave. **The All Music Book Of Hit Albums**: the Top 10 US & UK albums from 1960 to the present day. San Francisco, CA, USA: Miller Freeman Books, 1995.

MCALEER, Dave. **The Book Of Hit Singles**: Top 20 charts from 1954 to the present day. San Francisco, CA, USA: Miller Freeman Books, 1999.

MCINTYRE, Hugh. "Paul McCartney's Fortune Puts Him Atop The Richest British Musicians List". **Forbes**. Edição de 01 de maio de 2015. **Disponível em:** <https://www.forbes.com/sites/hughmcintyre/2015/05/01/paul-mccarnteys-1-1-billion-fortune-helps-him-top-the-richest-british-musicians-list/?sh=5dd81da17d06>. **Acesso em:** 20 de maio de 2020.

MEARES, Hadley. "Rebellion And Rock 'n' Roll: the Sunset Strip in the '60s". **Curbed**: Los Angeles. Edição de 07 de março de 2019. **Disponível em:** <https://www.la.curbed.com/2019/3/7/18244871/sunset-strip-whisky-riots-bars>. **Acesso em:** 15 de julho de 2020.

MELAUGH, Martin. "May 1971". **Conflict And Politics in Northern Ireland Archive**. **Disponível em:** <https://cain.ulster.ac.uk/othelem/chron/ch71.htm>. **Acesso em:** 15 de dezembro de 2021.

MELODY Maker. "Bolan Booms With Cosmic Rock!". **Melody Maker**. Edição de 06 de março de 1971, página frontal de capa.

MELODY Maker. "The Alex Harvey File". **Melody Maker**. Edição de 08 de junho de 1974, p. 24.

MENDELSSOHN, John. “David Bowie? Pantomime Rock?”. **Rolling Stone**. Edição de 01 de abril de 1971, p. 34.

MENDOS, Lucas Ramón *et al.* **State-Sponsored Homophobia**: global legislation overview update. Geneva, RO, SWI: ILGA, December 2020.

MILLER, Jim. “David Bowie’s New Look”. **Time Newsweek**. Edição de 18 de julho de 1983. **Disponível em**: <https://www.newsweek.com/archives-newsweeks-1983-david-bowie-profile-414079>. **Acesso em**: 15 de março de 2020.

MOVEMAN, Oren. “Talking Glam with Todd Haynes”. **Superstardust** [*website online*]. **Disponível em**: www.angelfire.com/ks/mmbsts/toddinterview.html. **Acesso em**: 30 de agosto de 2020.

MUGGIATI, Roberto. **Revista Som Três: História do Rock**. São Paulo: Editora Três, 1982 [*volume 04*].

MULVEY, John (ed.). “Buffalo Springfield”. **Uncut Magazine**. Edição de fevereiro de 2018 [*take 249*], pp. 70-75.

NEWSWEEK Magazine. “Vaudeville Rock”. **Newsweek Magazine**. Edição de 30 de outubro de 1972, s/p.

NORMAN, Philip. **To Be Continued... Booklet**. London, LDN, UK: Happenstance Ltd., 1991.

OFFICIAL Charts. “The Biggest Selling Album Of Every Year Since 1956”. **The Official UK Charts Company**. Publicado em 2016. **Disponível em**: officialcharts.com/galleries/the-biggest-selling-album-of-every-year-since-1956/?14968. **Acesso em**: 01 de setembro de 2020.

ORTH, Maureen. “Pop: messiah coming?”. **Newsweek Magazine: the arts in America**. Edição de 24 de dezembro de 1973. **Disponível em**: <https://maureenorth.com/1973/12/newsweek-the-arts-in-america-december-24-1073/>. **Acesso em**: 07 de abril de 2020.

PERRAULT, Stephen J. (org.). **Merriam-Webster’s Advanced Learner’s English Dictionary**. New York, NY, USA: Merriam-Webster, Inc.; Paws Inc., 2008.

POWELSON, Mark. “Random Notes On A Tedious Ten Years”. **Berkeley Barb**. Berkeley, CA, USA: Max Scherr, 1979, volume 30, edição 716, 13-26 de dezembro de 1979.

ROLLING STONE. “Chuck Berry, ‘Johnny B. Goode’”. **500 Greatest Songs Of All Time**: Rolling Stone’s definitive list of the 500 greatest songs of all time. Edição de 07 de abril de 2011. **Disponível em**: rollingstone.com/music/music-lists/500-greatest-songs-of-all-time-151127/chuck-berry-johnny-b-goode-33695/. **Acesso em**: 23 de abril de 2020.

SMEATON, Bob. **Classic Albums: Goodbye Yellow Brick Road**. Estados Unidos da América: Eagle Rock Entertainment, 2001. 01 disco de vídeo digital (DVD) (90 min.).

SUMMERS, Della (org.). **Longman Dictionary Of Contemporary English**. Harlow, ESS, UK: Longman Group Ltd., 1995 [*primeira edição de 1978*].

SUPERSEVENTIES Website. “Bennie And The Jets”. **Super Seventies Rock Site!**. **Disponível em:** https://www.superseventies.com/1974_7singles.html. **Acesso em:** 19 de dezembro de 2021.

SYMES, Phil. “Slade – or when their hair finally grew”. **Disc & Music Echo**. Edição de 14 de agosto de 1971, s/p.

TEMPLE, Mark (org.). **Dicionário Oxford Escolar**, para estudantes brasileiros de inglês. Tradução: Sueli Monteiro, Ana Cláudia Suriani da Silva, Andressa Medeiros e Luciana Lujan. Oxford, NY, USA: Oxford University Press, 2010.

TVDB. “Top Of The Pops: all seasons”. **TVDB**: a global entertainment metadata provider. **Disponível em:** thetvdb.com/series/top-of-the-pops-uk/allseasons/official. **Acesso em:** 07 de setembro de 2020.

WATTS, Michael. “Oh, You Pretty Thing”. **Melody Maker**. Edição de 22 de janeiro de 1972, página frontal de capa & p. 10.

WATTS, Michael. “Alice Cooper”. In: COLEMAN, Ray (org.). **Today’s Sound**: a *Melody Maker* book. Feltham, MDX, UK: Hamlyn Publishing Group Ltd., 1974, pp. 05-11.

WHITBURN, Joel. **The Billboard Book Of Top 40 Albums**. New York, NY, USA: Billboard Books; Watson-Guption Publications, 1995.

WHITBURN, Joel. **The Billboard Book Of Top 40 Hits**. New York, NY, USA: Billboard Books; Watson-Guption Publications, 1996.

WILSON, John S. “Phil Ochs Fans Are Won Over By Rock”. **The New York Times**. Edição de 03 de abril de 1970, p. 44.

YORKE, Richie. “Fludd”. **Billboard Magazine**: the international music-record news-weekly. Edição de 28 de julho de 1973, p. 16.

FONOGRAMAS, VÍDEOS E ÁLBUNS:

AC/DC. "It's A Long Way To The Top (If You Want Rock 'n' Roll)". Por Angus Young, Malcolm Young & Bon Scott. **T.N.T.**. Sydney, NSW, AUS: Albert, 1975, (05:14), Long Play (LP).

BAD Company. "Shooting Star". Por Paul Rodgers. **Straight Shooter**. Clearwell, GLS, UK: Island (UK) / Swan Song (USA), 1975, (06:16), Long Play (LP).

BACHMAN-TURNER Overdrive. "Lookin' Out For Number One". Por Randy Bachman. **Head On**. Toronto, ON, CAN: Mercury, 1975, (05:20), Long Play (LP).

BALDRY, Long John. "It Ain't Easy". Por Ron Davies. **It Ain't Easy**. London, LDN, UK: Warner Music, 1971, (04:55), Long Play (LP).

BASSEY, Shirley. "If I Never Sing Another Song". Por Don Black & Udo Jürgens. **Love, Life And Feelings**. Los Angeles, CA, USA: United Artists, 1976, (04:04), Long Play (LP).

BERRY, Chuck. "Johnny B. Goode". Por Chuck Berry. **Chuck Berry Is On Top**. Chicago, IL, USA: Chess Producing Corp., 1959, (02:41), Long Play (LP).

BERRY, Chuck. "Bye Bye Johnny". Por Chuck Berry. **Rockin' At The Hops**. Chicago, IL, USA: Chess Producing Corp., 1960, (02:02), Long Play (LP).

BERRY, Chuck. "Go-Go-Go". Por Chuck Berry. **Come On / Go-Go-Go**. Chicago, IL, USA: Chess Producing Corp., 1961, (02:35), 45 RPM *single*.

BERRY, Chuck. "Little Star". Por Chuck Berry. **New Juke Box Hits**. Chicago, IL, USA: Chess Producing Corp., 1961, (02:46), Long Play (LP).

BERRY, Chuck. "Concerto In B. Goode". Por Chuck Berry. **Concerto In B. Goode**. Los Angeles, CA, USA: Mercury, 1969, (18:44), Long Play (LP).

BERRY, Chuck. "Johnny B. Blues". Por Chuck Berry. **Have Mercy**: his complete Chess Recordings, 1969 to 1974. Chicago, IL, USA: Geffen Records, 2010, (02:24), Compact Disc (CD).

BERRY, Chuck. "Lady B. Goode". Por Chuck Berry. **Chuck**. Chicago, IL, USA: Decca (UK) / Dualtone (USA), 2017, (03:00), Compact Disc (CD).

BOONE, Pat. "Fool's Hall Of Fame". Por Aaron Schroeder & Wally Gold. **Fool's Hall Of Fame / Brightest Wishing Star**. Gallatin, TN, USA: Dot Records, 1959, (02:43), 45 RPM *single*.

BOWIE, David. "Space Oddity". Por David Bowie. **David Bowie 1969**. London, LDN, UK: Philips, 1969, (05:16), Long Play (LP).

BOWIE, David. “The Prettiest Star”. Por David Bowie. **The Prettiest Star / Conversation Piece**. London, LDN, UK: Mercury, 1970, (03:12), 45 RPM *single*.

BOWIE, David. “Holy Holy”. Por David Bowie. **Holy Holy / Black Country Rock**. London, LDN, UK: Mercury, 1971, (03:13), 45 RPM *single*.

BOWIE, David. “Life On Mars?”. Por David Bowie. **Hunky Dory**. London, LDN, UK: RCA, 1971, (03:43), Long Play (LP).

BOWIE, David. “Queen Bitch”. Por David Bowie. **Hunky Dory**. London, LDN, UK: RCA, 1971, (03:18), Long Play (LP).

BOWIE, David. “Quicksand”. Por David Bowie. **Hunky Dory**. London, LDN, UK: RCA, 1971, (05:08), Long Play (LP).

BOWIE, David. **Hunky Dory**. Direção Artística: Brian Ward & Terry Pastor. Produção: Ken Scott & David Bowie. London, LDN, UK: RCA, 1971. 01 disco sonoro, (41:50), Long Play (LP).

BOWIE, David. “It Ain’t Easy”. Por Ron Davies. **The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars**. London, LDN, UK: RCA, 1972, (02:58), Long Play (LP).

BOWIE, David. **The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars**. Direção Artística: Mick Rock, Brian Ward & Terry Pastor. Produção: Ken Scott & David Bowie. London, LDN, UK: RCA, 1972. 01 disco sonoro, (38:29), Long Play (LP).

BOWIE, David. “Cracked Actor”. Por David Bowie. **Aladdin Sane**. London, LDN, UK: RCA, 1973, (03:01), Long Play (LP).

BOWIE, David. “The Prettiest Star”. Por David Bowie. **Aladdin Sane**. London, LDN, UK: RCA, 1973, (03:31), Long Play (LP).

BOWIE, David. **Aladdin Sane**. Direção Artística: Pierre Laroche, Celia Philo & Duffy. Produção: Ken Scott & David Bowie. London, LDN, UK: RCA, 1973. 01 disco sonoro, (40:47), Long Play (LP).

BOWIE, David. “Holy Holy”. Por David Bowie. **Diamond Dogs / Holy Holy**. London, LDN, UK: RCA, 1974, (02:20), 45 RPM *single*.

BOWIE, David. “Fame”. Por David Bowie, Carlos Alomar & John Lennon. **Young Americans**. Philadelphia, PA, USA: RCA, 1975, (04:16), Long Play (LP).

BOWIE, David. **Young Americans**. Direção Artística: Chrysalis. Produção: Harry Maslin, David Bowie & Tony Visconti. Philadelphia, PA, USA: RCA, 1975. 01 disco sonoro, (40:13), Long Play (LP).

BUFFALO Springfield. “A Child’s Claim To Fame”. Por Richie Furay. **Buffalo Springfield Again**. Los Angeles, CA, USA: ATCO Records, 1967, (02:09), Long Play (LP).

BUFFALO Springfield. “Broken Arrow”. Por Richie Furay. **Buffalo Springfield Again**. Los Angeles, CA, USA: ATCO Records, 1967, (06:11), Long Play (LP).

CASH, Johnny. “Miss Tara”. Por Johnny Cash. **The Johnny Cash Children’s Album**. New York, NY, USA: Columbia, 1975, (02:08), Long Play (LP).

COVEN. “Shooting Star”. Por Jinx Dawson & Chris Neilsen. **Coven**. Toronto, ON, CAN: Quality Records / MGM Records, 1971, (02:54), Long Play (LP).

CREEDENCE Clearwater Revival. “Lodi”. Por John Fogerty. **Green River**. San Francisco, CA, USA: Fantasy Records, 1969, (03:10), Long Play (LP).

DAVIES, Ron. “It Ain’t Easy”. Por Ron Davies. **Silent Song Through The Land**. Santa Monica, CA, USA: A&M Records, 1970, (03:29), Long Play (LP).

DEE, Kiki & JOHN, Elton. “Snow Queen”. Por David Nutter, Davey Johnstone, Bernie Taupin, Kiki Dee & Elton John. **Don’t Go Breaking My Heart / Snow Queen**. Toronto, ON, CAN: Rocket Records (UK) / MCA (USA), 1976, (05:54), 45 RPM *single*.

DELANEY & BONNIE. “Groupie (Superstar)”. Por Leon Russell, Delaney Bramlett & Bonnie Bramlett. **D&B Together**. Los Angeles, CA, USA: Columbia, 1972, (02:49), Long Play (LP).

DETROIT. “It Ain’t Easy”. Por Ron Davies. **Detroit with Mitch Ryder**. Chicago, IL, USA: Paramount Records, 1971, (03:21), Long Play (LP).

DONOVAN. “Celeste”. Por Donovan. **Sunshine Superman**. London, LDN, UK: EMI (UK) / Columbia (USA), 1966, (04:08), Long Play (LP).

DR. HOOK & The Medicine Show. “The Cover Of ‘Rolling Stone’”. Por Shel Silverstein. **Sloppy Seconds**. Los Angeles, CA, USA: Columbia, 1972, (02:53), Long Play (LP).

DRAKE, Nick. “Fruit Tree”. Por Nick Drake. **Five Leaves Left**. London, LDN, UK: Island Records, 1969, (04:46), Long Play (LP).

EAGLES. “James Dean”. Por Don Henley, Glenn Frey, John David Souther & Jackson Browne. **On The Border**. Los Angeles, CA, USA: Asylum Records, 1974, (03:38), Long Play (LP).

EARTH, Wind & Fire. “Shining Star”. Por Philip Bailey, Larry Dunn & Maurice White. **That’s The Way Of The World**. Nederland, CO, USA: Columbia, 1975, (02:50), Long Play (LP).

ENO, Brian. **Here Come The Warm Jets**. Direção Artística: C.C.S. Associates. Produção: Brian Eno. London, LDN, UK: Island, 1974, (42:01), Long Play (LP).

ENO, Brian. **Taking Tiger Mountain (By Strategy)**. Direção Artística: Peter Schmidt. Produção: Brian Eno. London, LDN, UK: Island, 1974, (48:14), Long Play (LP).

FOGHAT. “Fool’s Hall Of Fame”. Por Dave Peverett. **Foghat**. London, LDN, UK: Bearsville (UK) / Warner Bros. (USA), 1972, (02:58), Long Play (LP).

GIBSON, Don. “(I’d Be) A Legend In My Time”. Por Don Gibson. **Far Far Away / (I’d Be) A Legend In My Time**. Hollywood, CA, USA: RCA Victor, 1960, (02:22), 45 RPM *single*.

HOUSTON, Cissy. “Midnight Train To Georgia”. Por Jim Weatherly. **Midnight Train To Georgia / Will You Still Love Me Tomorrow**. Los Angeles, CA, USA; New York, NY, USA: Janus Records, 1972, (03:59), 45 RPM *single*.

HUNTER, Ian. “Irene Wilde”. Por Ian Hunter. **All American Alien Boy**. New York, NY, USA: Columbia, 1975, (03:43), Long Play (LP).

IAN, Janis. “Stars”. Por Janis Ian. **Stars**. Toronto, ON, CAN: Columbia, 1974, (07:10), Long Play (LP).

JENNINGS, Waylon. “The Dark Side Of Fame”. Por Stephen Percy Harris. **The One And Only Waylon**. Trenton, NJ, USA: RCA Camden, 1967, (02:35), Long Play (LP).

JOEL, Billy. “The Entertainer”. Por Billy Joel. **Streetlife Serenade**. North Hollywood, CA, USA: Family Productions / Columbia, 1974, (03:48), Long Play (LP).

JOHN, Elton. “Burn Down The Mission”. Por Elton John & Bernie Taupin. **Tumbleweed Connection**. London, LDN, UK: Uni (USA) / DJM (UK), 1970, (06:22), Long Play (LP).

JOHN, Elton. **Tumbleweed Connection**. Direção Artística: David Larkham, Ian Digby-Ovens & Barry Wentzell. Produção: Gus Dudgeon. London, LDN, UK: Uni (USA) / DJM (UK), 1970. 01 disco sonoro, (46:56), Long Play (LP).

JOHN, Elton. “Holiday Inn”. Por Elton John & Bernie Taupin. **Madman Across The Water**. London, LDN, UK: Uni (USA) / DJM (UK), 1971, (04:17), Long Play (LP).

JOHN, Elton. **Madman Across The Water**. Direção Artística: David Larkham, Robert Gruen, Gill & Yanis. Produção: Gus Dudgeon. London, LDN, UK: Uni (USA) / DJM (UK), 1971. 01 disco sonoro, (45:17), Long Play (LP).

JOHN, Elton. “Rocket Man (I Think It’s Going To Be A Long, Long Time)”. Por Elton John & Bernie Taupin. **Honky Château**. London, LDN, UK: MCA (USA) / DJM (UK), 1972, (04:41), Long Play (LP).

JOHN, Elton. “I’m Going To Be A Teenage Idol”. Por Elton John & Bernie Taupin. **Don’t Shoot Me, I’m Only The Piano Player**. London, LDN, UK: MCA (USA) / DJM (UK), 1973, (03:55), Long Play (LP).

JOHN, Elton. **Don’t Shoot Me, I’m Only The Piano Player**. Direção Artística: David Larkham & Michael Ross. Produção: Gus Dudgeon. London, LDN, UK: MCA (USA) / DJM (UK), 1973. 01 disco sonoro, (42:45), Long Play (LP).

JOHN, Elton. **Goodbye Yellow Brick Road**. Direção Artística: David Larkham, Michael Ross, David Scutt, Chris Foster & Ian Beck. Produção: Gus Dudgeon. London, LDN, UK: MCA (USA) / DJM (UK), 1973. 02 discos sonoros, (76:20), Long Play (LP).

JOHN, Elton. "I've Seen The Saucers". Por Elton John & Bernie Taupin. **Caribou**. Santa Monica, CA, USA; Nederland, CO, USA: MCA (USA) / DJM (UK), 1974, (04:48), Long Play (LP).

JOHN, Elton. "Lucy In The Sky With Diamonds". Por John Lennon & Paul McCartney. **Lucy In The Sky With Diamonds / One Day At A Time**. Nederland, CO, USA: MCA (USA) / DJM (UK), 1975, (06:18), 45RPM *single*.

JOHN, Elton. "Idol". Por Elton John & Bernie Taupin. **Blue Moves**. Toronto, ON, CAN: Rocket Records (UK) / MCA (USA), 1976, (04:08), Long Play (LP).

JOHN, Elton. **Blue Moves**. Direção Artística: David Nutter & David Costa. Produção: Gus Dudgeon. Toronto, ON, CAN: Rocket Records (UK) / MCA (USA), 1976. 02 discos sonoros, (84:47), Long Play (LP).

JOHN, Elton & LENNON, John. "Whatever Gets You Thru The Night". Por John Lennon. **Walls And Bridges**. New York, NY, USA: Apple Records, 1974, (03:28), Long Play (LP).

KISS. "Do You Love Me". Por Bob Ezrin, Kim Fowley & Paul Stanley. **Destroyer**. New York, NY, USA: Casablanca, 1976, (03:33), Long Play (LP).

KNIGHT, Gladys & THE PIPS. "Midnight Train To Georgia". Por Jim Weatherly. **Imagination**. Somerville, NJ, USA: Buddah, 1973, (04:38), Long Play (LP).

LASSON, Urban. **Elton John**: documentary in Stockholm, Sweden, at the Gröna Lund Amusement Park. Direção e Produção: Urban Lasson. Edição: Lars Holte. Stockholm, SWE: STV, 1971, (33:57). *YouTube*. Publicado em 14 de janeiro de 2014. **Disponível em:** <https://www.youtube.com/watch?v=obQdSr-3de4>. **Acesso em:** 14 de julho de 2020.

LEE, Peggy. "Big Spender". Por Cy Coleman & Dorothy Fields. **Big Spender**. Los Angeles, CA, USA: Capitol, 1966, (02:07), Long Play (LP).

LENNON, John. **Walls And Bridges**. Direção Artística: Roy Kohara. Produção: May Pang & John Lennon. New York, NY, USA: Apple Records, 1974. 01 disco sonoro, (46:02), Long Play (LP).

LYNN, Loretta. "Act Naturally". Por Johnny Russell & Voni Morrison. **Loretta Lynn Sings**. Nashville, TN, USA: Decca, 1963, (02:29), Long Play (LP).

LYNN, Loretta. "Success". Por John Mullins. **Loretta Lynn Sings**. Nashville, TN, USA: Decca, 1963, (02:39), Long Play (LP).

MANILOW, Barry. "She's A Star". Por Barry Manilow & Enoch Anderson. **Tryin' To Get The Feeling**. New York, NY, USA: Arista, 1975, (04:16), Long Play (LP).

MOTT. “Collision Course”. Por Pete Overend Watts. **Shouting And Pointing**. London, LDN, UK: CBS (UK) / Columbia (USA), 1976, (03:25), Long Play (LP).

NELSON, Rick. “Teenage Idol”. Por Jack Lewis. **Teenage Idol / I’ve Got My Eyes On You (And I Like What I See)**. Hollywood, CA, USA: Imperial Records, 1962, (02:25), 45 RPM *single*.

NELSON, Rick & THE STONE Canyon Band. “Garden Party”. Por Rick Nelson. **Garden Party**. New York, NY, USA: Decca Records, 1972, (03:45).

OCHS, Phil. **Rehearsals For Retirement**. Direção Artística: Tom Wilkes. Produção: Larry Marks. Santa Monica, CA, USA: A&M, 1969. 01 disco sonoro, (38:54), Long Play (LP).

OCHS, Phil. “Chords Of Fame”. Por Phil Ochs. **Greatest Hits**. Santa Monica, CA, USA: A&M, 1970, (03:33), Long Play (LP).

OCHS, Phil. **Greatest Hits**. Direção Artística: Tom Wilkes. Produção: Van Dyke Parks. Santa Monica, CA, USA: A&M, 1970. 01 disco sonoro, (37:43), Long Play (LP).

OWENS, Buck & THE BUCKAROOS. “Act Naturally”. Por Johnny Russell & Voni Morrison. **Act Naturally**. West Hollywood, CA, USA: Capitol, 1963, (02:19), 45 RPM *single*.

PARTON, Dolly. “Down On Music Row”. Por Dolly Parton. **My Tennessee Mountain Home**. Nashville, TN, USA: RCA Victor, 1973, (02:58), Long Play (LP).

PEARLS Before Swine. “Rocket Man”. Por Tom Rapp. **The Use Of Ashes**. Nashville, TN, USA: Reprise, 1970, (03:06), Long Play (LP).

PINK Floyd. “Money”. Por Roger Waters. **The Dark Side Of The Moon**. London, LDN, UK: Harvest, 1973, (06:23), Long Play (LP).

PLASTIC Penny. “Celebrity Ball”. Por Alan Gordon & Gary Bonner. **Heads I Win – Tails You Lose**. London, LDN, UK: Page One, 1970, (02:41), Long Play (LP).

PRESLEY, Elvis. “Fame And Fortune”. Por Fred Wise & Ben Weisman. **Stuck On You / Fame And Fortune**. Nashville, TN, USA: RCA Victor, 1960, (02:28), 45 RPM *single*.

PROCOL Harum. “The Idol”. **Exotic Birds And Fruit**. London, LDN, UK: Chrysalis, 1974, (06:40), Long Play (LP).

QUEEN. “Keep Yourself Alive”. Por Brian May. **Queen**. London, LDN, UK: EMI (UK) / Elektra (USA), 1973, (03:46), Long Play (LP).

RAVENSROFT, Alan. *Someone Like Me*. Inglaterra: Bob Franklin, 2007. Eagle Media Production. Brasil, 2007. 01 disco de vídeo digital (DVD) (100 min.).

REED, Lou. “Claim To Fame”. Por Lou Reed. **Rock And Roll Heart**. New York, NY, USA: Arista, 1976, (02:51), Long Play (LP).

RICE, Tim & WEBBER, Andrew Lloyd. **Jesus Christ Superstar**. Direção Artística: Andrew Lloyd Webber. Produção: Tim Rice & Andrew Lloyd Webber. London, LDN, UK: Decca / MCA, 1970. 02 discos sonoros, (86:56), Long Play (LP).

RIOT Squad. **The Toy Soldier EP**. Direção Artística: Paul McEvoy Art Dept. Produção: Gus Dudgeon. London, LDN, UK: Acid Jazz, 2012. 01 disco sonoro, (11:40), Long Play (LP) [*originalmente de 1967*].

SLADE. “Coz I Luv You”. Por Noddy Holder & Jim Lea. **Coz I Luv You / My Life Is Natural**. London, LDN, UK: Polydor, 1971, (03:24), 45 RPM *single*.

SMEATON, Bob. **Goodbye Yellow Brick Road**. New York, NY, USA: Eagle Rock Entertainment, 2001. 01 disco de vídeo digital (DVD), (90:00) [*Classic Rock Albums*].

STEALERS Wheel. “Star”. Por Joe Egan. **Ferguslie Park**. London, LDN, UK: A&M Records, 1973, (02:58), Long Play (LP).

T. REX. **Electric Warrior**. Direção Artística: Kieron Spud Murphy, George Underwood & Hipnosis. Produção: Tony Visconti. London, LDN, UK: Fly Records (UK) / Reprise (USA), 1971. 01 disco sonoro, (39:02), Long Play (LP).

T. REX. “Precious Star”. Por Marc Bolan. **Light Of Love**. West Hollywood, CA, USA: Casablanca Records, 1974, (02:51), Long Play (LP).

THE BAND. “Stage Fright”. Por Robbie Robertson. **Stage Fright**. New York, NY, USA: Capitol, 1970, (03:40), Long Play (LP).

THE BEATLES. “Act Naturally”. Por Johnny Russell & Voni Morrison. **Help!**. London, LDN, UK: Parlophone / EMI, 1965, (02:30), Long Play (LP).

THE BEATLES. “Drive My Car”. Por Paul McCartney & John Lennon. **Rubber Soul**. London, LDN, UK: Parlophone / EMI, 1965, (02:25), Long Play (LP).

THE BEATLES. **Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band**. Direção Artística: Peter Blake & Jann Haworth. Produção: George Martin. London, LDN, UK: EMI, 1967. 01 disco sonoro, (39:36), Long Play (LP).

THE BYRDS. “So You Want To Be A Rock ‘n’ Roll Star”. Por Jim McGuinn & Chris Hillman. **Younger Than Yesterday**. Los Angeles, CA, USA: Columbia, 1967, (02:05), Long Play (LP).

THE IDLE Race. “Mr. Crow And Sir Norman”. Por Jeff Lyne. **Idle Race**. London, LDN, UK: Liberty Records, 1969, (03:17), Long Play (LP).

THE KINKS. “Supersonic Rocket Ship”. Por Ray Davies. **Everybody’s In Show-Biz**. London, LDN, UK; New York, NY, USA: RCA, 1972, (03:29), Long Play (LP).

THE KINKS. **Everybody's In Show-Biz**. Direção Artística: John Dalton. Produção: Ray Davies. London, LDN, UK; New York, NY, USA: RCA, 1972. 02 discos sonoros, (69:26), Long Play (LP).

THE KINKS. **The Kinks Present A Soap Opera**. Direção Artística: Joe Petagno & Pat Doyle. Produção: Ray Davies. London, LDN, UK: RCA, 1975. 01 disco sonoro, (37:30), Long Play (LP).

THE MONKEES. "Star Collector". Por Gerry Goffin & Carole King. **Pisces, Aquarius, Capricorn & Jones Ltd**. Los Angeles, CA, USA: Colgems, 1967, (04:28), Long Play (LP).

THE ROLLING Stones. "Star Star". Por Mick Jagger & Keith Richards. **Goats Head Soup**. London, LDN, UK: The Rolling Stones Records, 1973, (04:25), Long Play (LP).

THE ROLLING Stones. "It's Only Rock 'n' Roll (But I Like It)". Por Mick Jagger & Keith Richards. **It's Only Rock 'n' Roll**. London, LDN, UK: The Rolling Stones Records, 1974, (05:07), Long Play (LP).

THE SENSATIONAL Alex Harvey Band. "The Last Of The Teenage Idols". Por Alex Harvey, Hugh McKenna & Zal Cleminson. **Next**. London, LDN, UK: Vertigo Records, 1973, (07:15), Long Play (LP).

THE SENSATIONAL Alex Harvey Band. "Sergeant Fury". Por Hugh McKenna, David Batchelor & Alex Harvey. **The Impossible Dream**. London, LDN, UK: Vertigo Records, 1974, (03:31), Long Play (LP).

THE SENSATIONAL Alex Harvey Band. "Delilah". Por Les Reed & Barry Mason. **Live**. London, LDN, UK: Vertigo (UK) / Atlantic (USA), 1975, (05:17), Long Play (LP).

THE WHO. **Tommy**. Direção Artística: Mike McInnerney. Produção: Kit Lambert. London, LDN, UK: Decca, 1969. 02 discos sonoros, (75:15), Long Play (LP).

THE WHO. "Success Story". Por John Entwistle. **The Who By Numbers**. Shepperton, SRY, UK: Polydor (UK) / MCA (USA), 1975, (03:20), Long Play (LP).

THREE Dog Night. "It Ain't Easy". Por Ron Davies. **It Ain't Easy**. Los Angeles, CA, USA: Dunhill / MCA / Probe, 1970, (02:47), Long Play (LP).

TYRANNOSAURUS Rex. **My People Were Fair And Had Sky In Their Hair... But Now They're Content To Wear Stars On Their Brows**. Direção Artística: Garrod & Lofthouse & George Underwood. Produção: Tony Visconti. London, LDN, UK: Regal Zonophone, 1968. 01 disco sonoro, (33:18), Long Play (LP).

VARIOUS Artists. **1976 Max's Kansas City**. Direção Artística: Peter Crowley, John B. Cabrera e Bob Gruen. Produção: Peter Crowley. New York, NY, USA: Ram Records Inc., 1976. 01 disco sonoro, (37:58), Long Play (LP).

WEATHERLY, Jim. "Midnight Plane To Houston". Por Jim Weatherly. **Weatherly**. Los Angeles, CA, USA: RCA, 1972, (03:42), Long Play (LP).

YOUNG, Neil. "For The Turnstiles". Por Neil Young. **On The Beach**. West Hollywood, CA, USA: Reprise, 1974, (03:15), Long Play (LP).

YOUNG, Neil. "On The Beach". Por Neil Young. **On The Beach**. West Hollywood, CA, USA: Reprise, 1974, (06:59), Long Play (LP).

ZZ TOP. "Goin' Down To Mexico". Por Billy Gibbons, Dusty Hill & Bill Ham. **ZZ Top's First Album**. Tyler, TX, USA: London Recordings, 1971, (03:26), Long Play (LP).

REFERÊNCIAS:

ABRAMO, Bia (org.). **David Bowie**. São Paulo: Martin Claret, 1991 [*Rock Biografias*].

ADAMSKI, George & LESLIE, Desmond. **Flying Saucers Have Landed**. New York, NY, USA: The British Book Centre; London, LDN, UK: Werner Lauric, 1954 [*primeira edição de 1953*].

ADAMSKI, George. **Inside The Space Ships**. New York, NY, USA: Abelard-Schuman, Inc., 1955.

ADORNO, Theodor Ludwig Weisengrund. **Indústria Cultural e Sociedade**. Tradução: Juba Elisabeth Levy *et al.* São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ADORNO, Theodor Ludwig Weisengrund. **Introdução à Sociologia da Música**: doze preleções teóricas. Tradução: Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

ADORNO, Theodor Ludwig Weisengrund & HORKHEIMER, Max. “A Indústria Cultural: o Iluminismo como Mistificação de Massa”. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da Cultura de Massa**. Tradução: Júlia Elisabeth Levy. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, pp. 159-204.

ADORNO, Theodor Ludwig Weisengrund & HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006 [*primeira edição de 1944*].

ALDRIDGE, Alan & DEMPSEY, Mike (orgs.). **Bernie Taupin**: the one who writes the words for Elton John – complete lyrics from 1968 to Goodbye, Yellow Brick Road. New York, NY, USA: Alfred A. Knoff, Inc., 1976.

ANTONIA, Nina. **A Arrasadora Trajetória do Furacão The New York Dolls**: do glitter ao caos. Tradução: Soraya Borges de Freitas. São Paulo: Madras, 2012.

ARANHA, Gervácio Batista & BRAGA, Hugo Paz de Farias. “Edward Palmer Thompson: abertura a novos horizontes marxistas”. In: ARANHA, Gervácio Batista & FARIAS, Elton John da Silva (orgs.). **Epistemologia, Historiografia & Linguagens**. Campina Grande, PB: Editora da Universidade Federal de Campina Grande, 2013, pp. 105-121.

ARANHA, Gervácio Batista & FARIAS, Elton John da Silva (orgs.). **Epistemologia, Historiografia & Linguagens**. Campina Grande, PB: Editora da Universidade Federal de Campina Grande, 2013.

ARANHA, Gervácio Batista & FARIAS, Elton John da Silva (orgs.). **Epistemologia, Historiografia & Linguagens**. João Pessoa: Editora do CCTA da Universidade Federal da Paraíba, 2019 [*Volume 02*].

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Tradução: Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas, SP: Papirus, 1993.

AUSLANDER, Philip. **Performing Glam Rock: gender and theatricality in popular music**. Ann Arbor, MI, USA: The University Of Michigan Press, 2006.

AZEVEDO, Wilma. **Sado Masoquismo Sem Medo: depoimentos e relatos sobre sado-masoquismo erótico**. São Paulo: Iglu, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida Líquida**. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida para Consumo: a transformação das pessoas em mercadoria**. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

BEGO, Mark. **Elton John: The Bitch Is Back**. Beverly Hills, CA, USA: Phoenix Books Inc., 2009.

BENJAMIN, Walter Benedix Schönflies. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987 [*Coleção Obras Escolhidas*].

BERNARDIN, Claude & STANTON, Tom. **Rocket Man: Elton John from A-Z**. London, LDN, UK; Westport, CT, USA: Praeger Publishers, 1996.

BERRY, Chuck. **Chuck Berry: the autobiography**. New York, NY, USA: Harmony Books, 1987.

BLANEY, John. **John Lennon: listen to this book**. London, LDN, UK: Paper Jukebox, 2005.

BOCKRIS, Victor. **Transformer: a história completa de Lou Reed**. Tradução: Bruno Federowski e Márcia Men. São Paulo: Aleph, 2016.

BOOKER, Christopher. **The Seventies: the decade that changed future**. New York, NY, USA: Stein And Day Publishers, 1980.

BOSWELL, John & STRICKLAND, Carol. **Arte Comentada: da pré-história ao pós-moderno**. Tradução: Angela Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

BOWIE, Angela & CARR, Patrick. **Backstage Passes: life on the wild side with David Bowie**. New York, NY, USA: G. P. Putman's Sons, 1993.

BRADBURY, Ray. **The Illustrated Man**. New York, NY, USA: Avon Books Ltd., 1997 [*edição original de 1951*].

BRAKE, Michael. **Comparative Youth Culture: the sociology of youth culture and youth subcultures in America, Britain and Canada**. London, LDN, UK; Boston, MA, USA; Melbourne, VIC, AUS; Henley-on-Thames, OXF, UK: Routledge & Kegan Paul, 1985.

BRANDÃO, Antônio Carlos & DUARTE, Milton Fernandes. **Movimentos Culturais de Juventude**. São Paulo: Moderna, 2004 [*Coleção Polêmica*].

BRAUDY, Leo. **The Frenzy Of Renown: Fame and its History**. New York, NY, USA: Oxford University Press, 1986.

BROWN, Charles Thomas. **The Rock And Roll Story: from the sounds of rebellion to an American art form**. Englewood Cliffs, Bergen, NJ, USA: Prentice-Hall Inc., 1983.

BUCCI, Eugênio. “A Fabricação de Valor na Superindústria do Imaginário”. **Revista Comunicare**: revista do Centro Interdisciplinar de Pesquisa – Faculdade Casper Líbero. São Paulo: Faculdade Casper Líbero, volume 02, número 02, 2º semestre de 2002, pp. 55-72.

BUCCI, Eugênio. “Em Torno da Instância da Imagem ao Vivo”. **Revista Matrizes**. São Paulo: Departamento de Jornalismo e Editoração da Universidade de São Paulo, ano 03, número 01, agosto/dezembro de 2009, pp. 65-79.

BUCKINGHAM, David. “Glitter, Glam And Gender Play: pop and teenybop in the early 1970s”. In: **Growing Up Modern: childhood, youth and popular culture since 1945**. London, LDN, UK: David Buckingham Projects, 2016, pp. 01-22. **Disponível em:** <https://davidbuckingham.net/growing-up-modern/glitter-glam-and-gender-play-pop-and-teenybop-in-the-early-1970s/>. **Acesso em:** 10 de setembro de 2021.

BUCKLEY, David. **Strange Fascination: David Bowie, the definitive story**. New York, NY, USA: Random House Books, 2005.

BUCKLEY, David. **Elton John: a biografia**. Tradução: Catharina Pinheiro. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2011.

BURGESS, Richard James. **The Art Of Music Production**. London, LDN, UK; New York, NY, USA: Omnibus Press, 2002.

BURSTEIN, Patricia & CRIMP, Susan. **The Many Lives Of Elton John**. New York, NY, USA: Birch Lane Press Book, 1992.

BUTLER, Judith Pamela. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CABRAL, Alexsandra Saldanha; GOULART, Rodrigo Fortunato & SOARES, Ircineide Santos. “Trabalho Infantil: estudo comparado Brasil e Reino Unido”. **Anima: Revista Eletrônica do curso de Direito da OPET**, volume 04, 2010, pp. 223-241.

CAWTHORNE, Nigel. **A Vida Sexual dos Ídolos de Hollywood**. Tradução: Gabriel Manzano e Taís Manzano. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

CHACON, Paulo. **O Que é Rock**. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1982 [*Coleção Primeiros Passos*].

CHARLESWORTH, Chris. **Elton John**. London, LDN, UK: Bobcat Books, 1986.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Tradução: Maria Manuela Galhardo. Oeiras, LX, POR: Difel 82, 2002.

CHARTIER, Roger. **A História ou a Leitura do Tempo**. Tradução: Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

COELHO, Maria Claudia. **A Experiência da Fama**: individualismo e comunicação de massa. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**: criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2013 [*Série Debates: arte*].

COLLIER, James Lincoln. **Jazz**: a autêntica música americana. Tradução: Carlos Sussekind e Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

CONNOR, Steven K. **Cultura Pós-Moderna**: introdução às teorias do contemporâneo. Tradução: Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

CORRÊA, Tupã Gomes. **Moda & Pop Music**: transcendências do consumo. São Paulo: Inmod Instituto da Moda; CEM/Livros, 2000.

COSTA, Edson Tavares. “As Mulheres da Noite: uma reflexão sobre a imagem da prostituta nas canções boêmias”. **Anais do XIII Colóquio Nacional Representações de Gênero e Sexualidade**. Campina Grande, PB: Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), 2019, pp. 01-16.

COUNTY, Jayne & SMITH, Rupert. **Man Enough To Be A Woman**. London, LDN, UK; New York, NY, USA: Serpent’s Tail, 1995.

DANN, Trevor. **Darker Than The Deepest Sea**: the search for Nick Drake. Cambridge, MA, USA: Da Capo Press, 2006.

DARNTON, Robert Choate. **Os Dentes Falsos de George Washington**: um guia não convencional para o século XVIII. Tradução: José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

DAVIES, Christie. **Permissive Britain**: social change in the Sixties and Seventies. New York, NY, USA; London, LDN, UK: Pitman Publishing, 1975.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Tradução: Roberta Barni. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 1997 [*primeira edição de 1967*].

DECOUTO, David John. **Captain Fantastic**: Elton John in the ‘70s. Chandler, AZ, USA: Triple Wood Press, 2016.

DIMERY, Robert (org.). **1001 Discos para Ouvir antes de Morrer**. Tradução: Carlos Irineu da Costa e Eliane Azevedo. Rio de Janeiro: Sextante, 2007.

DOGGETT, Peter. **O Homem que Vendeu o Mundo**: David Bowie e os anos 70. Tradução: José Roberto O’Shea. Curitiba: Nossa Cultura, 2014.

DOHERTY, Harry. **40 Years Of Queen**. London, LDN, UK: Queen Productions; Carlton Books, 2011A.

DOHERTY, Harry. “Como Tudo Começou: veterano jornalista de rock relembra encontro com o Queen na época das vacas magras”. In: SUTCLIFFE, Phil *et al.* **Queen**: história ilustrada da maior banda de rock de todos os tempos. Tradução: Clim Editorial. São Paulo: Globo, 2011B, pp. 72-75.

DOYLE, Tom. **Captain Fantastic**: a espetacular trajetória de Elton John nos anos 1970. Tradução: Irineo Baptista Netto. São Paulo: Benvirá, 2018.

DRIESSENS, Olivier. “A Celebritização da Sociedade e da Cultura: entendendo a dinâmica estrutural da cultura da celebridade”. **Ciberlegenda**. Rio de Janeiro: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, número 31, janeiro de 2015, pp. 08-25.

DROYSEN, Johann Gustav. **Manual de Teoria da História**. Tradução: Sara Baldus e Julio Bentivoglio. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

EDGERTON, Gary R. **American Television**. New York, NY, USA: Columbia University Press, 2007 [*The Columbia History Of... Series*].

EDWARDS, Henry & ZANETTA, Tony. **Stardust**: the David Bowie story. New York, NY, USA: McGraw-Hill Book Company, 1986.

ESSLIN, Martin. **O Teatro do Absurdo**. Tradução: Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

EVANS, Mike. **David Bowie**: história, discografia, fotos e documentos. Tradução: Thais Costa. São Paulo: Publifolha, 2016.

EVANS, Mike. **Vinil**: a arte de fazer discos; os artistas, as gravadoras, as capas. Tradução: Luis Reyes Gil. São Paulo: Publifolha, 2016.

FARIAS, Elton John da Silva. **Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy**: um capítulo de História da Fama (1975). Campina Grande, PB: Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Dissertação de Mestrado em História, 2011.

FARIAS, Elton John da Silva. “Jacob Burckhardt, Friedrich Nietzsche & Theodor Adorno: pioneiros de uma moderna historiografia da música popular?”. In: ARANHA, Gervácio Batista & FARIAS, Elton John da Silva (orgs.). **Epistemologia, Historiografia & Linguagens**. Campina Grande, PB: Editora da Universidade Federal de Campina Grande, 2013, pp. 57-83.

FARIAS, Elton John da Silva. “História, Música & Fama: sobre cultura pop, alegoria e Glam/Glitter Rock nas obras de David Bowie (1972), Elton John & Bernie Taupin (1973)”.

In: ARANHA, Gervácio Batista & FARIAS, Elton John da Silva (orgs.). **Epistemologia, Historiografia & Linguagens**. João Pessoa: Editora do CCTA da Universidade Federal da Paraíba, 2019 [*Volume 02*], pp. 347-391.

FARTHING, Stephen. **Tudo sobre Arte**: os movimentos mais importantes de todos os tempos. Tradução: Beatriz Medina, Livia Almeida, Marcello Lino & Paulo Polzonoff Jr. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

FERREIRA, Jorge; REIS FILHO, Daniel Aarão & ZENHA, Celeste. **O Século XX – o tempo das crises: revoluções, fascismos e guerras**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000 [*Volume 02*].

FLIPPO, Chet. **David Bowie's Serious Moonlight**: the world tour. New York, NY, USA: Dolphin Book, Doubleday & Company, Inc., 1984.

FORNATALE, Pete. **Woodstock**: quarenta anos depois, o festival dia a dia, show a show, contado por quem esteve lá. Tradução: Jamari França. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

FORTE, Allen. "The Development Of Diminutions in American Jazz". **Journal of Jazz Studies**. Newark, NJ, USA: Institute of Jazz Studies at Rutgers, The State University of New Jersey, número 01, volume 07, 2011, pp. 07-27.

FRANKLIN, John Hope & MOSS JUNIOR, Alfred A. **Da Escravidão à Liberdade**: a História do negro americano. Tradução: Élcio Gomes de Cerqueira. Rio de Janeiro: Editora Nórdica, 1989.

FRIEDLANDER, Paul. **Rock And Roll**: uma História Social. Tradução: A. Costa. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.

FRITH, Simon. **Sound Effects**: youth, leisure and the politics of rock 'n' roll. New York, NY, USA: Pantheon Books, 1981 [*primeira edição de 1978*].

FRITH, Simon & HORNE, Howard. **Art Into Pop**. London, LDN, UK; New York, NY, USA: Methuen, 1987.

GAMBACCINI, Paul. **A Conversation with Elton John and Bernie Taupin**. New York, NY, USA: Flash Books, a Division of Music Sales Corporation, 1975.

GAMSON, Joshua. **Claims To Fame**: celebrity in contemporary America. Berkeley & Los Angeles, CA, USA; London, LDN, UK: University Of California Press Ltd., 1994.

GIDDENS, Anthony. **A Transformação da Intimidade**: sexualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas. Tradução: Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista (UNESP), 1993.

GOFFMAN, Erving. **A Representação do Eu na Vida Cotidiana**. Tradução: Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis, RJ: Editora Vozes Ltda., 1975.

GORDON, Robert. **Can't Be Satisfied**: the life and times of Muddy Waters. Boston, MA, USA; New York, NY, USA; London, LDN, UK: Little, Brown And Company, 2002.

GRAWUNDER, Maria Zenilda. **A Palavra Mascarada**: sobre a alegoria. Santa Catarina: Editora da Universidade Federal de Santa Maria, 1996.

GRIBAUDI, Maurizio. “Escala, Pertinência, Configuração”. In: REVEL, Jacques (org.). **Jogos de Escalas**: a experiência da microanálise. Tradução: Dora Rocha. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998, pp. 121-150.

GROSSBERG, Lawrence. **We Gotta Get Out Of This Place**: popular conservatism and postmodern culture. New York, NY, USA; London, LDN, UK: Routledge, 1992.

GROSSMAN, Loyd. **A Social History Of Rock Music**: from the greasers to Glitter Rock. New York, NY, USA: David McKay Company, 1976.

GUATTARI, Félix & ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Tradução: Suely Rolnik. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986.

GUTMAN, David & THOMSON, Elizabeth (orgs.). **The Bowie Companion**. Cambridge, CAM, UK: Sidgwick & Jackson, Mcmillan General Books, 1995.

HALLIWELL, Martin. **Neil Young**: american traveller. London, LDN, UK: Reaktion Books, 2015.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria**: construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Hedra; Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2006.

HARA, Tony. **Saber Noturno**: uma antologia de vidas errantes. Campinas, SP: Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Tese de Doutorado em História, 2004.

HARRIS, Neil. **Humbug**: the art of P. T. Barnum. Boston, MA, USA; Toronto, ON, CA: Little, Brown & Company, 1973.

HARVEY, David. **17 Contradições e o Fim do Capitalismo**. Tradução: Rogério Bettoni. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.

HAYNES, Todd. “Foreword”. In: HOSKYNS, Barney. **Glam!** Bowie, Bolan and the Glitter Rock Revolution. New York, NY, USA: Pocket Books, 1998. pp. x-xi.

HAYWARD, Keith. **Tin Pan Alley**: the rise of Elton John. London, LDN, UK: Sound-check Books, 2013.

HAYWARD, Keith. **Elton John**: from Tin Pan Alley to the Yellow Brick Road. Bedford, BED, UK: Wymer Publishing, 2015.

HEATLEY, Michael. **Elton John**: the life and music of a legendary performer. New York, NY, USA: CLB International, 1998.

HEATLEY, Michael & HOPKINSON, Frank. **Músicas & Musas**: a verdadeira história por trás de 50 clássicos pop. Tradução: Christina Bazan e Christiane de Brito Andrei. Belo Horizonte: Editora Gutenberg, 2011.

HEBDIGE, Dick. **Subculture**: the meaning of style. London, LDN, UK: Methuen & Company Ltd., 1979.

HEWITT, Paolo. **Bowie**: album by album. London, LDN, UK: Palazzo Editions, Ltd.; Carlton Books Ltd., 2016.

HIGGINS, Katherine. **Collecting The 1970's**. London, LDN, UK: Miller's, Octopus Publishing Group Ltd., 2001.

HOBBSAWM, Eric John Ernest. **Era dos Extremos**: o breve século XX [1914-1991]. Tradução: Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOBBSAWM, Eric John Ernest. **História Social do Jazz**. Tradução: Angela Noronha. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

HOBBSAWM, Eric John Ernest. **Bandidos**. Tradução: Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

HOGGARD, Stuart. **David Bowie**: an illustrated discography. London, LDN, UK: Book Sales Limited, Omnibus Press, 1980.

HONNEF, Klaus. **Andy Warhol, 1928-1987**: commerce into art. Translation: Carole Fahy & I. Burns. Alresford, HAM, UK: Bookdeals, 1991.

HOPKINS, Jerry. **Bowie**. New York, NY, USA: Macmillan Publishing Company, 1985.

HOSKYNS, Barney. **Glam!** Bowie, Bolan and the Glitter Rock Revolution. New York, NY, USA: Pocket Books, 1998.

JASPER, Tony & TATHAM, Dick. **Elton John**. London, LDN, UK: Octopus Book Ltd., Phoebus Publishing Company; Quarry Bay, HK, CHN: Mandarin Publishers Ltd., 1976.

JOHN, Elton Hercules. **Eu**, Elton John. Tradução: Jaime Biaggio. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019.

JONES, Lesley-Ann. **Ride A White Swan**: the lives and death of Marc Bolan. London, LDN, UK: Hodder & Stoughton, 2012.

KAHN-HARRIS, Keith. **Extreme Metal**: music and culture on the edge. New York, NY, USA; Oxford, OXF, UK: Berg Editorial, 2007.

KALLEN, Stuart A. **The Rolling Stones**. San Diego, CA, USA: Lucent Books, Inc., 1999 [*People In The News*].

KEARNS, Peter. **Elton John**: every album, every song (1969 to 1979). London, LDN, UK: Sonicbond Publishing, 2019.

KIELTY, Martin. **SAHB Story**: the tale of The Sensational Alex Harvey Band. Castle Douglas, DGY, UK: Neil Wilson Publishing, 2013 [*primeira edição de 2004*].

KINGSBURY, Paul *et al.* (orgs.). **The Encyclopedia Of Country Music**: the ultimate guide to the music. New York, NY, USA: Oxford University Press, Inc., 1998.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Tradução: Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira & César Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2006.

KOTHE, Flávio René. **A Alegoria**. São Paulo: Editora Ática, 1986 [*Série Princípios*].

KRAMER, Michael John. **The Republic Of Rock**: music and citizenship in the sixties counterculture. New York, NY, USA: Oxford University Press, 2013.

KUHN, Betsy. **The Race For Space**: the United States and the Soviet Union compete for the New Frontier. Minneapolis, MN, USA: Twenty-First Century Books, 2007.

KUHN, Heather & OLTEN, Carol. **La Jolla**. Charleston, SC; Chicago, IL, Portsmouth, NH & San Francisco, CA, USA: Arcadia Publishing, 2008 [*Images Of America*].

KUNZ, Cibele Saraiva. **Arte e Utopia em Herbert Marcuse**. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade de São Paulo (USP). Tese de Doutorado em Filosofia, 2019.

LE GOFF, Jacques. **As Raízes Medievais da Europa**. Tradução: Jaime A. Clasen. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

LEIGH, Michael. **The Velvet Underground**. New York, NY, USA: Elektron E-Books, s/d [*edição original de 1963*].

LEIGH, Wendy. **Bowie**: a biografia. Tradução: Joana Faro. Rio de Janeiro: Editora Best Seller, 2016.

LEWIS, Michael & SPIGNESI, Stephen. **Elton John**: fifty years on – the complete guide to the musical genius of Elton John and Bernie Taupin. New York, NY, USA; Nashville, TN, USA: Post Hill Press, 2019.

LILTI, Antoine. **A Invenção da Celebridade (1750-1850)**. Tradução: Raquel Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da Cultura de Massa**. Tradução: Júlia Elisabeth Levy. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

LOWE, Carl (org.). **Television And American Culture**. New York, NY, USA: The H. W. Wilson Company, 1981 [*The Reference Shelf, volume 53, number 02*].

LÖWENTHAL, Leo. **Literature And Mass Culture**. New York, NY, USA: Routledge, 1984 [*Volume 01, Communication in Society*].

LYNN, Loretta & VECSEY, George. **Loretta Lynn**: coal miner's daughter. New York, NY, USA: Warner Books, 1980 [*primeira edição de 1977*].

LUCA, Tânia Regina de. "História dos, nos e por meio dos periódicos". In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2005, pp. 111-153.

MALLAGOLI, Marco Antônio. **John Lennon**. São Paulo: Editora Martin Claret, 2000 [*Coleção Por Ele Mesmo*].

MARGOLIS, Susan. **Fame**. San Francisco, CA, USA: San Francisco Book Company, Inc., 1977.

MARSHALL, Peter David. **Celebrity And Power**: fame in contemporary culture. London, LDN, UK; Minneapolis, MN, USA: University Of Minnesota Press, 2006 [*primeira edição de 1997*].

MARTINI, Ana & TOLEDO, Raquel (orgs.). **David Bowie**. Tradução: Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

MARX, Karl. **O Capital**: crítica da Economia Política. Tradução: Regis Barbosa & Flávio R. Kothe. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda., 1996 [*Tomo 01*].

MASON, Peter. **Jamaica**: a guide to the people, politics and culture. New York, NY, USA: Interlink Books, 2000 [*In Focus Series*].

MATTHEWS, William. **Cockney Past And Present**: a short History of the Dialect of London. Detroit, MI, USA: Gale Research Company; Book Tower, 1970 [*primeira edição de 1938*].

MAZZOLENI, Florent. **As Raízes do Rock**. Tradução: Andrea Gottlieb Castro Neves. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2012.

MEDEIROS, Paulo Tarso Cabral de. **Mutações do Sensível**: rock, rebeldia e MPB pós-68. João Pessoa: Manufatura, 2004.

MERQUIOR, José Guilherme. **Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

MOLINA, Sergio. **Música de Montagem**: a composição de música popular no pós-1967. São Paulo: É Realizações Editora, 2017.

MORAES, José Geraldo Vinci de. "História e Música: canção popular e conhecimento histórico". **Revista Brasileira de História**. São Paulo: volume 20, número 39, 2000, pp. 203-221.

MORIN, Edgar. **The Stars**: an account of the star-system in motion pictures. Translation: Richard Howard. New York, NY, USA: Grove Press, Inc.; London, LDN, UK: Evergreen Books Ltd., 1961 [*primeira edição de 1957*].

MORIN, Edgar. **As Estrelas**: mito e sedução no cinema. Tradução: Luciano Trigo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

MORIN, Edgar. **Cultura de Massas no Século XX**: neurose. Tradução: Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

MUGGIATI, Roberto. **Rock**: os anos da utopia e os anos da incerteza. São Paulo: Brasiliense, 1985 [*Coleção Tudo é História, volume 02*].

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002 [*Coleção História &... Reflexões*].

NORMAN, Philip. **Elton John**: the biography. New York, NY, USA: Harmony Books, 1991.

NORMAN, Philip. **Sir Elton**: the definitive biography. New York, NY, USA: Carroll & Graf Publishers, Inc., 2000 [*primeira edição de 1991*].

NORMAN, Philip. **John Lennon**: a vida. Tradução: Roberto Muggiati. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NOVAES, Adauto. “Por Que Tanta Libertinagem?”. In: NOVAES, Adauto (org.). **Libertinos Libertários**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pp. 09-20.

NOVAES, Adauto (org.). **Libertinos Libertários**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

NUTTER, David & TAUPIN, Bernie. **Elton**: it’s a little bit funny. New York, NY, USA: The Viking Press, 1977.

O’LEARY, Chris. **Rebel Rebel**: all the songs of David Bowie from ’64 to ’76. Winchester, HAM, UK; Washington, D.C., USA: Zero Books, 2015.

O’NEILL, George & O’NEILL, Nena. **Open Marriage**: a new life style for couples. New York, NY, USA: Avon Books, 1972.

OLIVEIRA, Lázaro Sanches de. **Masculinidade Feminilidade Androginia**. Rio de Janeiro: Edições Achiambé, 1983.

PADRÓS, Enrique Serra. “Capitalismo, Prosperidade e Estado de Bem-Estar Social”. In: FERREIRA, Jorge; REIS FILHO, Daniel Aarão & ZENHA, Celeste. **O Século XX – o tempo das crises: revoluções, fascismos e guerras**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, pp. 227-266 [*Volume 02*].

PARAIRE, Philippe. “Os Mortos-Vivos da Globalização”. In: PERRAULT, Gilles (org.). **O Livro Negro do Capitalismo**. Tradução: Joana Caspurro, Ana Maria Duarte, Leonor Figueiredo e Egito Gonçalves. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1999, pp. 463-482.

PARKINSON, Judy. **Elton**: Made in England. London, LDN, UK: The Michael O’Mara Books Ltd., 2003.

PAULSEN, Joanne. **Children Of The Revolution**. Palmerston North, MWT, NZ: Massey University, Manawatu-Wanganui. Dissertação de Mestrado em Escrita Criativa, 2017.

PAYTRESS, Mark. **The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars: David Bowie**. New York, NY, USA: Schimer Books, 1998 [*Classic Rock Albums*].

PAYTRESS, Mark. **Marc Bolan: the rise and fall of a 20th century superstar**. London, LDN, UK: Omnibus Press, 2009.

PAYTRESS, Mark. **Estilo Bowie**. Tradução: Bianca Rocha. São Paulo: Madras, 2011.

PEGG, Nicholas. **The Complete David Bowie**. London, LDN, UK: Titan Books, 2011.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O Que é Contracultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992 [*Coleção Primeiros Passos*].

PERRAULT, Gilles (org.). **O Livro Negro do Capitalismo**. Tradução: Joana Caspurro, Ana Maria Duarte, Leonor Figueiredo e Egito Gonçalves. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1999.

PETRIDIS, Alexis. **Goodbye Yellow Brick Road: the 40th Anniversary Edition Book**. London, LDN, UK: Studio Fury, 2014.

PINSKEY, Raleigh. **You Can Hype Anything: creative tactics and advice for anyone with a product, business, or talent to promote**. New York, NY, USA: Carol Publishing Group Edition, 1995.

POLLAK, Michel. “Memória, Esquecimento, Silêncio”. Tradução: Dora Rocha Flaksman. **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro: volume 02, número 03, 1989, pp. 03-15.

PRADO JÚNIOR, Bento. “A Filosofia das Luzes e as Metamorfoses do Espírito Libertino”. In: NOVAES, Adauto (org.). **Libertinos Libertários**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pp. 43-57.

PROST, Antoine. “Social e Cultural, Indissociavelmente”. In: RIOUX, Jean-Pierre & SIRINELLI, Jean-François (orgs.). **Para Uma História Cultural**. Tradução: Ana Moura. Lisboa, LX, POR: Estampa, 1998, pp. 123-138.

PROST, Antoine. **Doze Lições Sobre a História**. Tradução: Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

RAMOS, Isabel Patrícia da Silva Fidalgo Batista. **O Eu e o Outro: Dr. Jekyll vs. Mr. Hyde; David Bowie vs. Ziggy Stardust**. Lisboa, LX, POR: Universidade Aberta de Lisboa. Dissertação de Mestrado em Estudos Ingleses, 2005.

REED, Paula. **50 Ícones Que Inspiraram A Moda: 1970**. Tradução: Laura Schichvarger. São Paulo: Publifolha, 2014 [*Coleção 50 Ícones que Inspiraram a Moda*].

REIS FILHO, Daniel Aarão. **As Revoluções Russas e o Socialismo Soviético**. São Paulo: Editora UNESP, 2003 [*Coleção Revoluções do Século XX*].

REIS FILHO, Lúcio. “Para Ser Lido no Volume Máximo: a década de *Bowie* e o glam rock em *Velvet Goldmine*”. **Rebeca**: revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual. Ano 06, volume 02, número 12, julho-dezembro de 2017, pp. 01-28.

RESTALL, Matthew. **Blue Moves**. New York, NY, USA; London, LDN, UK: Bloomsbury Academic, 2020 [*33 1/3 Series*].

REVEL, Jacques (org.). **Jogos de Escalas**: a experiência da microanálise. Tradução: Dora Rocha. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

RICOEUR, Jean Paul Gustave. **Tempo e Narrativa**. Tradução: Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papirus, 1997 [*Tomo III*].

RICOEUR, Jean Paul Gustave. **A Memória, A História, O Esquecimento**. Tradução: Alain François [*et al.*]. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

RIOUX, Jean-Pierre & SIRINELLI, Jean-François (orgs.). **Para Uma História Cultural**. Tradução: Ana Moura. Lisboa, LX, POR: Estampa, 1998.

RODGERS, Nile. **Le Freak**: autobiografia do maior hitmaker da música pop. Tradução: Cristiano Botafogo. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

ROJEK, Chris. **Celebridade**. Tradução: Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

ROSENTHAL, Elizabeth J. **His Song**: the musical journey of Elton John. New York, NY, USA: Billboard Books, 2004.

ROXON, Lilian. **Rock Encyclopedia**. New York, NY, USA: Grosset & Dunlap, 1969.

SALDICH, Anne Rawley. “Electronic Democracy: how TV governs”. In: LOWE, Carl (org.). **Television And American Culture**. New York, NY, USA: The H. W. Wilson Company, 1981, pp. 25-42 [*The Reference Shelf, volume 53, number 02*].

SANT’ANA, Valéria de Castro. **Children Of The Revolution**: o glitter rock de Elton John (a obra, os artistas, o público). Uberlândia, MG: Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Dissertação de Mestrado em História, 2002.

SANTOS, Theotônio dos. **Do Terror à Esperança**: auge e declínio do neoliberalismo. São Paulo: Editora Idéias e Letras, 2004.

SANTOS, Vitor Cei. “Aleister Crowley e a Contracultura”. **Revista Nures**. São Paulo: Núcleo de Estudos Religião e Sociedade, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, número 12, maio-agosto de 2009, pp. 01-07.

SCHICKEL, Richard Warren. **Intimate Strangers**: the culture of celebrity. Garden City, NY, USA: Doubleday & Company, 1985.

SCOTT, Joan Wallach. “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”. **Educação e Realidade**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, volume 20, número 02, julho-dezembro de 1995, pp. 71-99.

SEIGEL, Jerrold. **Paris Boêmia**: cultura, política e os limites da vida burguesa (1830-1930). Tradução: Magda Lopes. Porto Alegre: L&PM, 1992.

SENNETT, Richard. **O Declínio do Homem Público**: as tiranias da intimidade. Tradução: Lygia Araujo Watanabe. Rio de Janeiro: Record, 1998.

SHAW, Greg. **Elton John**: a biography in words & pictures. New York, NY, USA: Sire Books; Chappell Music Company, 1976 [*Words & Pictures Series*].

SHEFFIELD, Rob. **David Bowie**: uma vida em canções. Tradução: George Schlesinger. São Paulo: Globo Livros, 2017.

SHUKER, Roy. **Vocabulário de Música Pop**. Tradução: Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999.

SINCLAIR, David. **Rock On CD**: the essential guide. London, LDN, UK: Kyle Cathie Limited, 1993 [*primeira edição de 1992*].

SINGER, June. **Androginia**: rumo a uma nova teoria da sexualidade. Tradução: Carlos Afonso Malferrari. São Paulo: Editora Cultrix Ltda., 1990.

SOARES, Luiz Eduardo. “Prefácio”. In: COELHO, Maria Claudia. **A Experiência da Fama**: individualismo e comunicação de massa. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999, pp. 13-16.

SONTAG, Susan. **Contra A Interpretação**. Tradução: Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SPITZ, Bob. **The Beatles**: a biografia. Tradução: vários tradutores não especificados. São Paulo: Editora Lafonte, 2007.

SPITZ, Marc. **Bowie**: a biografia. Tradução: Santiago Nazarian. São Paulo: Saraiva S.A.; Editora Benvirá, 2014.

STASZAK, Jean-François. “Exotic Dance, Erotic Dance: displaying the other’s body from the 18th to the 20th century”. **Annales de Géographie**, volume 660-661, número 02-03, 2008, pp. 129-158.

STEIN, Cathi. **Elton John**. Aylesbury, BU, UK: Futura Publications Limited, 1975.

STRATTON, Jon. “Why Doesn’t Anybody Write Anything About Glam Rock?”. **Australian Journal Of Cultural Studies**. Perth, WA, AUS: Murdoch University, volume 04, número 01, 1986, pp. 01-13.

SUTCLIFFE, Phil *et al.* **Queen**: história ilustrada da maior banda de rock de todos os tempos. Tradução: Clim Editorial. São Paulo: Globo, 2011.

TAUPIN, Bernie. **A Cradle Of Haloes**: sketches from a childhood. London, LDN, UK: Aurum Press, 1988.

THOMAS, Brook (org.). **Plessy v. Ferguson**: a brief History with documents. Irvine, CA, USA: University Of California, 1997.

THOMPSON, Dave. **Wall Of Pain**: the biography of Phil Spector. London, LDN, UK: Sanctuary, 2003.

THOMPSON, Dave. **Alice Cooper**: bem-vindo ao meu pesadelo. Tradução: Fabíola Cardoso. São Paulo: Madras, 2013A.

THOMPSON, Dave. **Dangerous Glitter**: como David Bowie, Lou Reed e Iggy Pop foram ao inferno e salvaram o rock 'n' roll. Tradução: Alyne Azuma. São Paulo: Editora Veneta; Editora Campos, 2013B.

TIME-LIFE Books. **Time Of Transition**: the 70s. Alexandria, VA, USA: Allston Branch Library, 1998.

TREMLETT, George. **David Bowie**: living on the brink. New York, NY, USA: Carrol & Graf Publishers Inc., 1997.

TRYNKA, Paul. **Open Up And Bleed**: a vida e a música de Iggy Pop. Tradução: Caco Ishak. São Paulo: Aleph, 2015.

TUCKER, Ken. "The Seventies And Beyond". In: STOKES, Geoffrey; TUCKER, Ken & WARD, Ed (orgs.). **Rock Of Ages**: the Rolling Stone history of rock & roll. New York, NY, USA: Rolling Stone Press, 1986, pp. 467-624.

TURNER, Alwyn W. **Glam Rock**: dandies in the underworld. South Kensington, LDN, UK: V&A Publishing, 2015.

VÁRIOS Autores. **David Bowie**. Tradução: Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Cosac Naify, 2014 [*Exposição "David Bowie" do Museu da Imagem e do Som*].

WALL, Mick. **Lou Reed**: the life. London, LDN, UK: Orion Books, 2013.

WALL, Mick. **AC/DC**: a biografia. Tradução: Marcelo Barbão. São Paulo: Globo Livros, 2014.

WALLACE, Irving. **The Fabulous Showman**: the life and times of P. T. Barnum. New York, NY, USA: Alfred A. Knopf Inc., 1959.

WHITEHEAD, Philip. **The Writing On The Wall**: Britain in the Seventies. London, LDN, UK: Michael Joseph Limited, 1985.

WICKE, Peter. **Rock Music**: culture, aesthetics and sociology. Cambridge, CAM, UK: Cambridge University Press, 1993 [*primeira edição de 1987*].

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Tradução: Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

WILLIAMS, Raymond. **O Campo e a Cidade**: na História e na Literatura. Tradução:

WOLFE, Tom. **Mauve Gloves & Madmen, Clutter & Vine**: and other stories, sketches, and essays. New York, NY, USA: Farrar, Strauss And Giroux, 1976.

WOLTON, Dominique. **Elogio do Grande Público**: uma teoria crítica da televisão. Tradução: José Rubens Siqueira. São Paulo: Editora Ática, 1996.

ANEXO I

Lista com as composições em língua inglesa, entre 1958 e 1976, que mencionam os termos “fama” e/ou “celebridade” em suas letras ou que, mesmo sem mencioná-los, tratam de modo implícito o fenômeno e suas implicações sociais e culturais. Incluem-se aqui, igualmente, versões *cover* de faixas originais que tratam direta ou indiretamente do assunto:

1958

ARTISTA	FAIXA	COMPOSITORES
Johnny Cash	“Fool’s Hall Of Fame” ¹	Jerry Freeman & Danny Wolfe
Johnny Cash	“Ballad Of A Teenage Queen”	Jack Clement
Johnny Hodges	“Nice Work If You Can Get It”	George & Ira Gershwin
Mahalia Jackson	“I’m Goin’ To Live The Life I Sing About In My Song”	Thomas A. Dorsey

1959

ARTISTA	FAIXA	COMPOSITORES
Jean Shepard	“A Satisfied Mind”	Jack Rhodes & Red Hayes
Frank Sinatra	“This Was My Love”	James Harbert
Annie Ross	“How About You?”	Burton Lane & Ralph Freed
Lee Konitz	“How About You?”	Burton Lane & Ralph Freed
Billy Taylor	“How About You?”	Burton Lane & Ralph Freed
Warne Marsh	“How About You?”	Burton Lane & Ralph Freed
Johnny Cash	“Great Speckled Bird”	Traditional & Charlie Swain
Kitty Wells	“Great Speckled Bird”	Traditional & Charlie Swain
Helen Merrill	“(Ah, The Apple Trees) When The World Was Young”	Philippe-Gérard & Johnny Mercer

1960

ARTISTA	FAIXA	COMPOSITORES
Charlie Byrd	“Nice Work If You Can Get It”	George & Ira Gershwin
Elvis Presley	“Big Boots”	Sid Wayne & Sherman Edwards
June Christy	“Make Someone Happy”	Jule Styne, Betty Comden & Adolf Green

1961

ARTISTA	FAIXA	COMPOSITORES
B.B. King	“I’ll Survive”	B.B. King & Joe Josea
Bobby Darin	“Somebody To Love”	Bobby Darin

¹ Apesar de ter sido composto e gravado em 1958, o fonograma em questão apenas foi lançado em 1978 na coletânea de raridades *The Unissued Johnny Cash*. Mesmo que trate diretamente do fenômeno abordado por esta Tese, seu lançamento tardio demonstra o diminuto interesse de Cash sobre a questão em 1958 e, por isto, não foi analisado ou mencionado diretamente no corpo do texto sobre o momento 1958-1960.

Chris Connor
Leroy Van Dyke
Pearly Brown
Tex Ritter

“Nice Work If You Can Get It”
“The Auctioneer”
“Great Speckled Bird”
“I Dreamed Of A Hillbilly Heaven”

George & Ira Gershwin
Leroy Van Dyke & Bobby Hank
Traditional & Charlie Swain
Eddie Dean & Hal Sothern

1962

ARTISTA

Dickey Lee
George Jones
Judy Collins
Henry Allen
Hank Locklin
Mel Tormé

FAIXA

“Ballad Of A Teenage Queen”
“Best Guitar Picker”
“Christ Child Lullaby”
“Nice Work If You Can Get It”
“Great Speckled Bird”
“(Ah, The Apple Trees) When The
World Was Young”

COMPOSITORES

Jack Clement
Jack Clement
Traditional & Judy Collins
George & Ira Gershwin
Traditional & Charlie Swain
Philippe-Gérard &
Johnny Mercer

1963

ARTISTA

Cisco Houston
Wolfe Tones
Stevie Wonder

Bing Crosby

Freddie Hubbard

John Coltrane & Johnny
Hartman
Nat King Cole

FAIXA

“Sinking Of The Reuben James”
“Sean South Of Garryowen”
“Make Someone Happy”

“The Cockeyed Mayor Of Kaunakakai”

“Dedicated To You”

“Dedicated To You”

“(Ah, The Apple Trees) When The
World Was Young”

COMPOSITORES

Woody Guthrie
Saul Costello
Jule Styne, Betty Comden
& Adolf Green
All Stillman &
Richard Alexander Anderson
Hy Zaret, Sammy Chan
& Saul Chaplin
Hy Zaret, Sammy Chan
& Saul Chaplin
Philippe-Gérard &
Johnny Mercer

1964

ARTISTA

Lorne Greene
Bob Dylan
Hank Snow
Allan Sherman
Buck Owens
Don Gibson
Jimmy Raney
Chuck Berry
The Shadows
George Morgan
Brook Benton

The Temptations

Nancy Wilson

The Reflections

FAIXA

“Ringo”
“Only A Pawn In Their Game”
“The Gal Who Invented Kissin”
“J. C. Cohen”
“Ain’t It Amazin’ Grace”
“I’d Rather Have Jesus”
“How About You?”
“Little Girl From Central”
“Shindig”
“You’re Not Home Yet”
“So Little Time”

“My Girl”

“Make Someone Happy”

“(Just Like) Romeo And Juliet”

COMPOSITORES

Don Robertson & Hal Blair
Bob Dylan
Charles Orr & Earl Grisworld
Lou Busch & Allan Sherman
Buck Owens & Glen Garrison
Don Gibson
Burton Lane & Ralph Freed
Chuck Berry
Hank Marvin & Bruce Welch
Hank Cochran
Lonnie Wilson &
Susan Longacre
Smokey Robinson &
Ronald White
Jule Styne, Betty Comden &
Adolf Green
John Adair, Stephen Hampton

1965

ARTISTA	FAIXA	COMPOSITORES
Adam Faith	“Message To Martha”	Burt Bacharach & Hal David
Loretta Lynn	“Old Camp Meetin’ Time”	Traditional & Don Watson
Joan Baez	“A Satisfied Mind”	Jack Rhodes & Red Hayes
Jimmy Roselli	“How About You?”	Burton Lane & Ralph Freed
Otis Redding	“Mr. Pitiful”	Otis Redding & Steve Cropper
Otis Redding	“My Girl”	Smokey Robinson & Ronald White
Dickey Lee	“My Girl”	Smokey Robinson & Ronald White
Earl Van Dyke	“My Girl”	Smokey Robinson & Ronald White
Tom Jones	“It’s Just A Matter Of Time”	Belford Hendricks, Brook Benton & Clyde Otis
Eddy Arnold	“Casey Jones (The Brave Engineer)”	Eddie Newton & T. Lawrence Seibert
The Supremes	“Make Someone Happy”	Jule Styne, Betty Comden & Adolf Green
The Supremes	“Honey Boy”	Brian Holland, Edward Holland & Lamont Herbert Dozier

1966

ARTISTA	FAIXA	COMPOSITORES
Dionne Warwick	“Message To Michael”	Burt Bacharach & Hal David
Gordon Lightfoot	“Pride Of Man”	Hamilton Camp
Ray Price	“(I’d Be) A Legend In My Time”	Don Gibson
Chris Farlowe	“Mr. Pitiful”	Otis Redding & Steve Cropper
Nancy Sinatra	“Time”	Michael Merchant
Buddy Greco	“How About You?”	Burton Lane & Ralph Freed
Hank Snow	“Shopworn”	Ted Harris
Georgie Fame & The Blue Flames	“My Girl”	Smokey Robinson & Ronald White

1967

ARTISTA	FAIXA	COMPOSITORES
William Bell	“Everybody Loves A Winner”	William Bell & Booker T. Jones
Burt Bacharach	“Message To Michael”	Burt Bacharach & Hal David
Burt Bacharach	“Lisa”	Burt Bacharach & Hal David
Johnny Rivers	“Tunesmith”	Jimmy Webb
Peter, Paul & Mary	“Rolling Home”	Matthew Frederick Andersen
The Yardbirds	“Tinker, Tailor, Soldier, Sailor”	Jim McCarty & Jimmy Page
Porter Wagoner	“Shopworn”	Ted Harris
Roy Acuff	“A Satisfied Mind”	Jack Rhodes & Red Hayes
Bill Anderson	“A Satisfied Mind”	Jack Rhodes & Red Hayes
Wynn Stewart	“The Tourist”	Wynn Stewart & Curtis Leach
Nico	“Winter Song”	John Cale
The Velvet Underground	“The Black Angel’s Death Song”	Lou Reed & John Cale

& Nico	“My Girl”	Smokey Robinson & Ronald White
The Mamas & The Papas	“My Girl”	Smokey Robinson & Ronald White
Stevie Wonder	“My Girl”	Smokey Robinson & Ronald White
The Rolling Stones	“My Girl”	Smokey Robinson & Ronald White
The Righteous Brothers	“My Girl”	Smokey Robinson & Ronald White
The Bonne Villes	“My Girl”	Smokey Robinson & Ronald White
The Five Americans	“Reality”	John Durrill, Mike Rabon & Norman Ezell

1968

ARTISTA	FAIXA	COMPOSITORES
Dolly Parton	“False Eyelashes”	Demetriss Tapp & Bob Tubert
Dolly Parton	“I’ll Oil Wells Love You”	Dolly Parton & Bill Owens
Quicksilver	“Pride Of Man”	Hamilton Camp
Ferlin Husky	“There’s A Big Wheel”	Don Gibson
The Kinks	“The Village Green”	Ray Davies
The Kinks	“Sitting By The Riverside”	Ray Davies
Jack Greene	“You Are My Treasure”	Cindy Walker
Glen Campbell	“Fate Of Man”	Glen Campbell
The Beach Boys	“Anna Lee, The Healer”	Brian Wilson & Michael Love
The Association	“We Love Us”	Theodore John Bluechel
Bobby Goldsboro	“Danny”	Bobby Goldsboro
Buffalo Springfield	“I Am A Child”	Neil Young
The Move	“So You Want To Be A Rock ‘n’ Roll Star”	Chris Hillman & Roger McGuinn

1969

ARTISTA	FAIXA	COMPOSITORES
Delaney & Bonnie	“Everybody Loves A Winner”	William Bell & Booker T. Jones
Mott The Hoople	“Rock And Roll Queen”	Mick Ralphs
Bill Anderson	“Golden Guitar”	Gray Leach
Al Stewart	“Love Chronicles”	Al Stewart
Marty Robbins	“Great Speckled Bird”	Traditional & Charlie Swain
The Jordanaires	“Great Speckled Bird”	Traditional & Charlie Swain
Ralph Stanley	“Medicine Springs”	Ralph Stanley & Bill Grant
The Byrds	“Mae Jean Goes To Hollywood”	Jackson Browne
Lynn Anderson	“The Auctioneer”	Leroy Van Dyke & Bobby Hank
Country Joe McDonald	“Tonight, I’m Singing Just For You”	Billy Wheeler & Jerry Leiber
The Kinks	“King Kong”	Ray Davies
Arlo Guthrie	“Wheel Of Fortune”	Arlo Guthrie
The Guess Who	“Fair Warning”	Burton Cummings & Randy Bachman
Bonnie Owens	“That Little Boy Of Mine”	Benny Meroff, Walter Hirsch & Wayne King
Jackie Wilson	“To Be Loved”	Carlo Tyran, Gwendolyn Fuqua & Berry Gordy Jr.
Keith Jarrett	“Dedicated To You”	Hy Zaret, Sammy Chan & Saul Chaplin

1970

ARTISTA	FAIXA	COMPOSITORES
Tommy Roe	“Folk Singer”	Merle Kilgore
Jim Ed Brown	“Folk Singer”	Merle Kilgore
Slade	“Dapple Rose”	Jim Lea & Don Powell
Charlie Daniels	“Georgia”	Charlie Daniels
Stephen Stills	“Cherokee”	Stephen Stills
Jimmy Buffett	“Ain’t He A Genius”	Jimmy Buffett
Three Dog Night	“Rock & Roll Widow”	Three Dog Night
Lynn Anderson	“True Love’s A Blessing”	Carole Smith & Sonny James
Gilbert O’Sullivan	“Underneath The Blanket Go”	Gilbert O’Sullivan
Van der Graaf Generator	“The Emperor In His War Room”	Peter Hammill
Elton John	“From Denver To L.A.”	Francis Lai, Hal Sharper
Hank Snow	“Down The Old Road To Home”	Carey Harvey & Jimmie Rodgers
Silver Metre	“Superstar”	Andrew Lloyd Webber & Tim Rice
Buddy Rich	“Body And Soul”	Edward Heyman, Frank Eyton & Robert Sour
The Letterman	“My Girl”	Smokey Robinson & Ronald White
Bee Gees	“If I Only Had My Mind On Something Else”	Barry Gibb & Maurice Gibb
Dionne Warwick	“My Way”	Claude François, Gilles Thibaut, Jacques Revaux & Paul Anka

1971

ARTISTA	FAIXA	COMPOSITORES
Johnny Cash	“Ned Kelly”	Johnny Cash
Leonard Cohen	“Love Calls By Your Name”	Leonard Cohen
Waylon Jennings	“Georgia”	Charlie Daniels
Kevin Coyne	“My Message To The People”	Kevin Coyne
Dottie West	“Six Weeks Every Summer”	Fran Powers
Charley Pride	“On The Southbound”	Allen Reynolds & Dickey Lee
Hank Snow	“Casey Jones Was His Name”	Don Gibson
Baby Huey	“Hard Times”	Curtis Mayfield
Roy Budd	“How About You?”	Caroline Kawa
Colin Blunstone	“She Loves The Way They Love Her”	Rod Argent & Chris White
Susan Raye	“When You Get Back From Nashville”	Buck Owens & Bob Morris
War	“Slippin’ Into Darkness”	War
Jefferson Airplane	“Third Week In The Chelsea”	Jorma Kaukonen
Loudon Wainwright III	“Motel Blues”	Loudon Wainwright III
The Flying Burrito Brothers	“Hand To Mouth”	Christopher Hillman & Rick Roberts
Sha Na Na	“(Just Like) Romeo And Juliet”	John Adair, Stephen Hampton & Bradley Jay Hamilton

1972

ARTISTA	FAIXA	COMPOSITORES
Steely Dan	“Midnight Cruiser”	Donald Fagen & Walter Becker
Steely Dan	“Kings”	Donald Fagen & Walter Becker

Billy Craddock	“Jeannie Norman”	Dale Cecil Morris
Joan Baez	“Prison Trilogy”	Joan Baez
Joni Mitchell	“See You Sometime”	Joni Mitchell
Thin Lizzy	“Buffalo Gal”	Billy Lynott
Freddie King	“Lowdown In Lodi” ²	John Forgety
Steve Goodman	“Would You Like To Dance?”	Steve Goodman
Don McLean	“Falling Through Time”	Don McLean
Arlo Guthrie	“Lightning Bar Blues”	Wayne Axton
Ben Vereen & Irene Ryan	“No Time At All”	Stephen Schwartz
Dickey Lee	“On The Southbound”	Allen Reynolds & Dickey Lee
Teddy Wilson	“Nice Work If You Can Get It”	George & Ira Gershwin
Vários Artistas	“Painted Ladies”	Richard Thompson
Susan Raye	“Would You Settle For Roses”	Bob Morris & Larry Farmer
The Zombies	“She Loves The Way They Love Her”	Rod Argent & Chris White
Shel Silverstein & Johnny Cash	“A Front Row Seat To Hear Ole Johnny Sing” ³	Shel Silverstein
The Guess Who	“Smoke Big Factory”	Burton Cummings, Jim Kale & Kurt Winter
Michael & The Messengers	“(Just Like) Romeo And Juliet”	John Adair, Stephen Hampton & Bradley Jay Hamilton
The Supremes	“Floy Joy”	Smokey Robinson & Ronald White
The Upsetters	“My Girl”	Smokey Robinson & Ronald White
Michael Jackson	“My Girl”	Smokey Robinson & Ronald White
Jimmy Osmond	“My Girl”	Smokey Robinson & Ronald White

1973

ARTISTA	FAIXA	COMPOSITORES
Charley Pride	“Jeannie Norman”	Dale Cecil Morris
Linda Ronstadt	“Everybody Loves A Winner”	William Bell & Booker T. Jones
Kenny Price	“(I’d Be) A Legend In My Time”	Don Gibson
Genesis	“The Battle Of Epping Forest”	Genesis
Bruce Springsteen	“The Angel”	Bruce Springsteen
Johnny Mathis	“I’m Coming Home”	Thom Bell & Linda Creed
Buck Owens	“When You Get Back From Nashville”	Buck Owens & Bob Morris
Sonny James	“True Love’s A Blessing”	Carole Smith & Sonny James
Sandy Denny	“Solo”	Sandy Denny
Thin Lizzy	“Vagabond Of The Western World”	Billy Lynott
Glen Campbell	“Sold American”	Glenn Miller
Dottie West	“I’m Your Country Girl”	Billy Davis & Dottie West
Peter Hammill	“German Overalls”	Peter Hammill
Johnny Long	“How About You?”	Caroline Kawa
Uriah Heep	“Pilgrim”	David Byron & Ken Hensley
Queen	“Modern Times Rock ‘n’ Roll”	Roger Taylor
King Crimson	“Exiles”	David Cross, Robert Fripp & Richard Palmer-James
Mott The Hoople	“Ballad Of Mott The Hoople (26th March 1972, Zürich)”	Mott The Hoople & Verden Allen

² Apesar de apresentar um título diferente, esta faixa é uma versão *cover* de “Lodi”, da banda Creedence Clearwater Revival, lançada originalmente em 1969.

³ Este dueto entre Shel Silverstein e Johnny Cash foi gravado em 1972, mas só veio a público na versão em CD do álbum daquele ano, *Freakin’ At The Freakers Ball*; tal versão foi lançada apenas em 1999.

Paul McCartney & Wings
Emerson, Lake & Palmer
Kenny
Kayak

“Hellen Wheels”
“Still... You Turn Me On”
“Be My Girl”⁴
“Forever Is A Lonely Thought”

Paul MacCartney &
Linda MacCartney
Greg Lake & Keith Emerson
Smokey Robinson &
Ronald White
Pim Koopman &
Ton Scherpenzeel

1974

ARTISTA	FAIXA	COMPOSITORES
Tim Buckley	“Freeway Blues”	Tim Buckley & Larry Beckett
Lou Christie	“Wheel Of Fortune” ⁵	Arlo Guthrie
Bad Company	“Bad Company”	Paul Rodgers & Simon Kirke
Sweet	“No You Don’t”	Mike Chapman & Nicky Chinn
Sweet	“Solid Gold Brass”	Sweet
The Rarest	“The Battle Of Epping Forest”	Genesis
Brian Eno	“The Fat Lady Of Limbourg”	Brian Eno
Waylon Jennings	“Memories Of You And I”	Lee Clayton
The Eric Burdon Band	“The Real Me”	Aalon William Butler
Shawn Elliot	“Alone (Seul)”	Eric Blau & Jacques Brel
Barbra Streisand	“Life On Mars?”	David Bowie
Carole King	“Sweet Adonis”	Carole King & David Palmer
Pete Seeger	“Sinking Of The Reuben James”	Woody Guthrie
Erroll Garner	“Nice Work If You Can Get It”	George & Ira Gershwin
Bob Dylan	“Stage Fright”	Robbie Robertson
The Rolling Stones	“Time Waits For No One”	Mick Jagger & Keith Richards
Jim Ed Brown	“Life Is Made Of This”	Liz Anderson
Sparks	“Who Don’t Like Kids”	Ronald Mael
Renaissance	“Mother Russia”	Michael Dunford & Betty Mary Thatcher
Hank Williams Jr.	“My Girl” ⁶	Smokey Robinson & Ronald White
Humble Pie	“Thunderbox”	David Clempson & Steve Marriot

1975

ARTISTA	FAIXA	COMPOSITORES
Ronnie Milsap	“(I’d Be) A Legend In My Time”	Don Gibson
Keith Moon	“Teenage Idol”	Jack Lewis
Keith Moon	“Solid Gold”	Nickey Barclay
Kevin Ayers	“Guru Banana”	Kevin Ayers
Elton John	“House Of Cards”	Elton John & Bernie Taupin
Mick Ronson	“Woman”	Adam Taylor
Johnny Cash	“Casey Jones”	Johnny Cash
Tom Waits	“Putnam County”	Tom Waits
Seals & Crofts	“Ugly City”	Danny Seals & Jimmy Seals
Chris LeDoux	“Rodeo Rose”	Chris LeDoux
The Who	“They Are All In Love”	Pete Townshend

⁴ Apesar de apresentar um título diferente, a faixa é uma versão *cover* de “My Girl”, lançada inicialmente pela banda The Temptations em 1964 e regravada por vários/as artistas ao longo dos anos.

⁵ Versão *cover* do original de Arlo Guthrie, de 1969, gravada em 1974 e lançada apenas em 1998 na edição em CD do álbum *Lou Christie* (este realizado em LP no ano de 1974).

⁶ Versão *cover* da faixa original do grupo The Temptations, de 1964, gravada em 1974 e disponibilizada ao público apenas em 1992 na coletânea de raridades *Living Proof: the MGM Recordings – 1963-1975*.

Stéphane Grappelli
The Allman Brothers
Band
Earth, Wind & Fire

Elvin Bishop

Glen Campbell

“Nice Work If You Can Get It”
“Louisiana Lou And Three Card Monty
John”
“Yearnin’, Learnin’”

“My Girl”

“My Girl”

George & Ira Gershwin
Dickey Betts

Philip Bailey, Charles Stepney
& Maurice White
Smokey Robinson &
Ronald White
Smokey Robinson &
Ronald White

1976

ARTISTA

Curved Air
Dionne Warwick
Thin Lizzy
Aerosmith
Phil Manzanera
Gordon Lightfoot
Graham Parker
Bad Company
T. Rex
John Mellencamp
John Mellencamp
Kenny Rogers
Shyhooks
Joe Stampley
Bert Kaempfert
Bob Luman
Dale Miller
Tom Hall
Paul Davis

Tonny Bennett
& Bill Evans
David Matthews

John Davidson

FAIXA

“Dazed”
“Do You Know The Way To San Jose?”
“Running Back”
“Lick And A Promise”
“Miss Shapiro”
“The House You Live In”
“That’s What They All Say”
“Fade Away”
“London Boys”
“Chestnut Street”
“Chestnut Street Revisited”
“Runaway Girl”
“The Girl Says She’s Bored”
“My Eyes Adored You”
“My Eyes Adored You”
“A Satisfied Mind”
“Nice Work If You Can Get It”
“Monkey That Became President”
“Thinking Of You”

“Make Someone Happy”

“My Girl”

“My Girl”

COMPOSITORES

Darryl Richard Way
Burt Bacharach & Hal David
Billy Lynott
Steven Tyler & Joe Perry
Phil Manzanera & Brian Eno
Gordon Lightfoot
Graham Parker
Paul Rodgers
Marc Bolan
John Mellencamp
John Mellencamp
George Richey & Larry Butler
Gregory Macainsh
Kenny Nolan & Robert Crewe
Kenny Nolan & Robert Crewe
Jack Rhodes & Red Hayes
George & Ira Gershwin
Tom Hall
Jimmy Beasley, Maxwell Davis
& Joe Bihari
Jule Styne, Betty Comden
& Adolf Green
Smokey Robinson &
Ronald White
Smokey Robinson &
Ronald White

TERMO DE CIÊNCIA E CONCORDÂNCIA

DECLARO, pelo presente termo, estar **ciente** da Resolução CoPGr-7569, de 03/10/2018, abaixo descrita:

Resolução CoPGr-7569, de 03/10/2018 - Regulamenta a manutenção de Dissertações e Teses em acervo reservado na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP prevista no 3º do artigo 83 do Regimento de Pós-Graduação (Resolução 7493, de 27/03/2018).

O Pró-Reitor de Pós-Graduação da Universidade de São Paulo, usando de suas atribuições legais e de acordo com a aprovação do Conselho de Pós-Graduação, em Sessão de 26/09/2018, baixa a seguinte

RESOLUÇÃO:

Artigo 1º - A Dissertação ou Tese será incorporada, tanto à Biblioteca da Unidade quanto à Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP, pela Secretaria de Pós-Graduação da Unidade, ressalvada a manutenção em acervo reservado prevista nesta Resolução.

Artigo 2º - O aluno que tiver interesse em resguardar patentes, direitos autorais e outros direitos, próprios ou alheios, relativos ao seu trabalho, poderá solicitar à Comissão de Pós-Graduação (CPG) de sua Unidade, mediante requerimento devidamente justificado e anuência de seu orientador, a manutenção, em acervo reservado, da versão integral de sua Dissertação ou Tese na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP

1º - O pedido previsto no caput - deverá ser entregue com a anuência do orientador do aluno no momento do depósito da Dissertação e Tese.

§ 2º - Colhido o parecer de um de seus membros, a CPG analisará o pedido, deferindo-o, se julgar conveniente.

Artigo 3º - Em caso de deferimento do pedido pela CPG, o aluno deverá entregar a versão eletrônica completa de sua Dissertação ou Tese, acompanhada de uma versão simplificada que contenha apenas o título e o resumo do trabalho.

Artigo 4º - Deferido o pedido, a versão completa da Dissertação ou Tese permanecerá em acervo reservado pelo prazo de 02 (dois) anos, durante o qual a versão simplificada ficará disponibilizada na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP.

Parágrafo Único - Transcorrido o prazo previsto no caput, e se ainda presentes as circunstâncias previstas no artigo 2º, o aluno poderá solicitar novamente a manutenção da versão completa do trabalho em acervo reservado, por novo período de 02 (dois) anos, findo o qual a sua Dissertação ou Tese passará a ser disponibilizada integralmente na Biblioteca da Unidade e na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP.

Artigo 5º - Ultrapassado o prazo previsto no parágrafo único do artigo 4º, em casos excepcionais, devidamente justificados, a fim de resguardar direitos de terceiros ou propriedade intelectual de interesse da Universidade, a CPG poderá deferir a prorrogação da retenção da Dissertação ou Tese em acervo reservado por novos períodos de 02 (dois) anos desde que haja parecer prévio favorável da Agência USP de Inovação quando houver questão afeta à inovação tecnológica.

Parágrafo Único - Para fins de aplicação do previsto no caput, não se consideram casos excepcionais os relacionados a direitos próprios do aluno ou de terceiros oriundos de interesses comerciais relacionados à eventual publicação da Dissertação ou Tese.

Artigo 6º - Os casos omissos nesta Resolução serão resolvidos pelo Conselho de Pós-Graduação.

Artigo 7º - Esta Resolução entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade de São Paulo, 03 de outubro de 2018.

São Paulo, 7 /8/2022



Nome: Marcos Napolitano De Eugenio Assinatura _____

Protocolo

DECLARO, pelo presente **TERMO DE CIÊNCIA E CONCORDÂNCIA**, assinado por mim nesta data, que estou ciente dos termos da **Resolução 7569, de 03/10/2018**.