



Elvis Presley

e a cultura popular do século XX

Jorge Carrega (organizador)

Jorge Carrega • Célia Carvalho • Ricardo Di Carlo • Mark Duffett
• Ingrid Farias Fechine • Ana Gavina • Caroline Govari • Mathias
Haeussler • Alexandre Martins • Joana Palminha • Thiago Pereira
Alberto • Thelma Ramalho Pordeus • Mirian Tavares

Edições CIAC

Direção

Mirian Estela Nogueira Tavares
Bruno Miguel dos Santos Mendes da
Silva

Coordenação

Susana Costa

Equipa Editorial

Ana Patrícia de Queiroz Carneiro
Dourado
Juan Manuel Escribano Loza

Conselho Editorial

Ana Filipa Cristiano Cerol Santos
Martins
António Pedro Cabral dos Santos
Armando Rodrigues do Nascimento
Correia Rosa
Inês Maria Veiga Guerra Santos
Jorge Manuel Neves Carrega
Manuel Célio Conceição
Maria da Costa Potes Franco Barroso
Santa-Clara Barbas
Sílvia Quinteiro

Conselho Científico

Adérito Fernandes Marcos
Ana Filipa Cristiano Cerol Santos
Martins
Ana Isabel Candeias Dias Soares
Ana Maria da Assunção Carvalho
António Manuel Bandeira Barata Alves
de Araújo
António Manuel Dias Costa Valente
António Pedro Cabral dos Santos
Armando Rodrigues do Nascimento
Correia Rosa
Bruno Miguel dos Santos Mendes da
Silva
Célia Vieira
Gabriela Borges Martins Caravela
Inês Maria Veiga Guerra Santos
Isabel Cristina Gonçalves de Carvalho
Jorge Manuel Neves Carrega
José Bogalheiro

José Manuel Emiliano Bidarra de
Almeida
Manuel Célio Conceição
Maria da Costa Potes Franco Barroso
Santa-Clara Barbas
Maria Eugénia Miranda Afonso Vasques
Maria Fátima Ferreira Nunes
Maria Jesús Botana Vilar
Maria José Conceição Rodrigues
Marques
Maria Teresa Torres Pereira de Eça
Maria Zulmira Bessa Amorim
Nascimento Cunha
Marta Mendes
Mirian Estela Nogueira Tavares
Neuza Carla do Sacramento Alves
Baptista e Costa
Olivia Novoa Fernández
Pedro Alfonso Ferré Ponte
Pedro Emanuel Quintino de Sousa
Pedro Jorge Agostinho Alves da Veiga
Sílvia Quinteiro
Tiago Filipe Neves Cruz

Revisão Científica

Denize Correa Araujo – Universidade
Tuiuti do Paraná (Brasil)
Gabriela Borges Martins Caravela
Ingrid Farias Fechine – Universidade
Estadual da Paraíba (Brasil)
Rosimária Sapucaia Rocha –
Universidade da Maia (Portugal)
Simone Pereira da Sá – Universidade
Federal Fluminense (Brasil)

Revisão Textual

Susana Costa
Ana Patrícia de Queiroz Carneiro
Dourado
Alexandre Catarino Oliveira Martins
Ana Patrícia Figueiredo Gavina
Rita de Cassia Marteloza Cassitas
Cavalcante de Lima

Elvis Presley e a cultura popular do século XX pretende contribuir para uma reflexão em torno da carreira do cantor norte-americano, cujo impacto cultural se estende desde a década de 1950 aos nossos dias. O livro reúne contributos de investigadores que, recorrendo a diferentes abordagens teóricas e metodológicas, investigam as diversas dimensões do “fenómeno Elvis”, oferecendo assim uma perspetiva europeia e luso-brasileira sobre esta figura incontornável do século XX.

Pode consultar uma versão mais atualizada deste livro neste [link](#).

Jorge Carrega • Célia Carvalho • Ricardo Di Carlo • Mark Duffett •
Ingrid Farias Fechine • Ana Gavina • Caroline Govari • Mathias
Haeussler • Alexandre Martins • Joana Palminha • Thiago
Pereira Alberto • Thelma Ramalho Pordeus • Mirian Tavares

Elvis Presley

e a cultura popular do século XX

Jorge Carrega (organizador)

CIAC. edições



Jorge Carrega
jmcarrega@ualg.pt
Centro de Investigação em Artes
e Comunicação, Universidade do
Algarve
Faro, Portugal
ORCID iD [0000-0002-0797-8891](https://orcid.org/0000-0002-0797-8891)

Ricardo Di Carlo
ricodicarlo@gmail.com
Universidade Federal do Paraná
Curitiba, Brasil
ORCID iD [0000-0002-4150-5238](https://orcid.org/0000-0002-4150-5238)

Mark Duffett
m.duffett@chester.ac.uk
University of Chester
Chester, Reino Unido
ORCID iD [0000-0001-9879-4707](https://orcid.org/0000-0001-9879-4707)

Ingrid Farias Fechine
ingridfechine@yahoo.com.br
Universidade Estadual da Paraíba
Campina Grande, Brasil
ORCID iD [0000-0001-6081-0177](https://orcid.org/0000-0001-6081-0177)

Ana Gavina
apgavina@ualg.pt
Centro de Investigação em Artes
e Comunicação, Universidade do
Algarve
Faro, Portugal
ORCID iD [0009-0000-1773-6637](https://orcid.org/0009-0000-1773-6637)

Caroline Govari
carolgovari@unisinovs.br
Universidade do Vale do Rio dos
Sinos
Porto Alegre, Brasil
ORCID iD [0000-0003-3204-1870](https://orcid.org/0000-0003-3204-1870)

Mathias Haeussler
mathias.haeussler@ur.de
Universität Regensburg
Munich, Alemanha
ORCID iD [0000-0002-9381-7065](https://orcid.org/0000-0002-9381-7065)

Alexandre Martins
acmartins@ualg.pt
Centro de Investigação em Artes
e Comunicação, Universidade do
Algarve
Faro, Portugal
ORCID iD [0000-0002-4451-8472](https://orcid.org/0000-0002-4451-8472)

Joana Palminha
jipalminha@ualg.pt
Centro de Investigação em Artes
e Comunicação, Universidade do
Algarve
Faro, Portugal
ORCID iD [0009-0006-0903-2537](https://orcid.org/0009-0006-0903-2537)

Thiago Pereira Alberto
thiagopereiraalberto@gmail.com
Universidade Federal Fluminense
Rio de Janeiro, Brasil
ORCID iD [0000-0002-9632-5234](https://orcid.org/0000-0002-9632-5234)

Mirian Tavares
mtavares@ualg.pt
Centro de Investigação em Artes
e Comunicação, Universidade do
Algarve
Faro, Portugal
ORCID iD [0000-0002-9622-6527](https://orcid.org/0000-0002-9622-6527)

© da edição: CIAC – Centro de Investigação em Artes e Comunicação

© dos textos: Jorge Carrega, Célia Carvalho, Ricardo Di Carlo, Mark Duffett, Ingrid Farias Fachine, Ana Gavina, Caroline Govari, Mathias Haeussler, Alexandre Martins, Joana Palminha, Thiago Pereira Alberto, Mirian Tavares

Design da capa: Bloco D

Imagem da capa: Elvis em *Jailhouse Rock* (Thorpe, 1957). Fonte: IMDB | MGM/Avon Productions

Imagem da contracapa: Elvis em *Fun in Acapulco* (Thorpe, 1963). Fonte: IMDB | Paramount Pictures/Hal Wallis Productions

Todos os direitos e créditos das imagens utilizadas neste trabalho vão diretamente para os seus legítimos proprietários.

Copyright Disclaimer Under Section 107 of the Copyright Act in 1976; Allowance is made for “Fair Use” for purposes such as criticism, comment, news reporting, teaching, scholarship, and research. Fair use is a use permitted by copyright statute that might otherwise be infringing. Nonprofit, educational or personal use tips the balance in favor of fair use. All rights and credit go directly to its rightful owners. No copyright infringement intended.

Design gráfico e paginação: Juan Manuel Escribano Loza

eISBN: 978-989-9127-32-6

DOI: [10.34623/j01b-ge04](https://doi.org/10.34623/j01b-ge04)

Esta publicação é financiada por fundos nacionais através do projeto “UID/04019/2020” da Fundação para a Ciência e Tecnologia.

Jorge Carrega é Mestre em Literatura (Universidade do Algarve, 2009) e Doutor em Comunicação, Cultura e Artes (Universidade do Algarve, 2014). Realizou na mesma instituição Pós-Doutoramento sobre “Gêneros populares e coprodução cinematográfica na Europa mediterrânea” (2018). Foi bolseiro de doutoramento da FCT e, desde 2011, vem lecionando, na Universidade do Algarve, unidades curriculares relacionadas com a História do Cinema. É autor de sete livros, entre os quais *Elvis Presley e o Cinema Musical de Hollywood* (2009), *Breve História da Cultura em Faro* (2018) e *Géneros Populares e Cinema Transnacional na Europa Mediterrânea* (2023). Coeditou quatro obras coletivas, e publicou dezenas de artigos e capítulos de livros em publicações culturais e científicas. Presentemente, integra o Conselho Científico do CIAC, onde coordena o Grupo de Trabalho em Estudos Fílmicos. O seu trabalho tem incidido sobre as correntes maneiristas que surgiram no chamado cinema clássico de Hollywood, assim como na coprodução de géneros populares na Europa mediterrânea. Presentemente investiga a história da exibição cinematográfica no Algarve, e as relações do cinema com a música popular.

Ricardo Di Carlo é Doutorando em História, linha de pesquisa Arte, Memória e Narrativa, na Universidade Federal do Paraná. Mestre em Cinema e Artes do Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná. Especialista em Cinema e Linguagem Audiovisual pela Universidade Municipal de São Caetano do Sul. Especialista em Metodologia do Ensino de Artes pela UNINTER. Graduado em Teatro pela Universidade Estadual do Paraná. Técnico em Arte Dramática – Ator

Cênico pelo CEP. Membro do Grupo de Estudos Sobre o Ator no Audiovisual – GEAs. Membro do Grupo de Pesquisa Eikos: Imagem e experiência estética. Ator, cineasta, diretor, professor e pesquisador, sobretudo a respeito do ator, dos stars e da atuação no contexto do teatro e do audiovisual.

Mark Duffett é Professor Associado em Estudos Culturais e de Media na Universidade de Chester, onde integra o Departamento de Música, Media e Performance. Os seus interesses de investigação centram-se na música popular, cultura de fãs musicais e Elvis Presley. O Professor Duffett é autor das monografias *Understanding Fandom* (Bloomsbury, 2013), *Counting Down Elvis* (Rowman & Littlefield, 2018) e *Elvis: Roots, Image, Comeback Phenomenon* (Equinox Press, 2020). Recentemente, coescreveu um livro sobre música, masculinidade e monstrosidade com o Dr. Jon Hackett intitulado *Scary Monsters* (Bloomsbury, 2021). Mark Duffett editou também vários livros e edições especiais de revistas, e escreveu inúmeros capítulos e artigos académicos, mais recentemente para o *The Journal of Beatles Studies*. Escreveu para o *The Guardian* e proferiu discursos em conferências na Finlândia, em Portugal e na Sorbonne Nouvelle em Paris. As suas ideias ou comentários foram amplamente citados em publicações da *Rolling Stone* ao *New York Times*, *Washington Post* e *New Yorker*.

Ingrid Farias Fchine é Professora Associada da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB); Jornalista; Pós-Doutora

pela Sorbonne Université; Pós-Doutora pela Université Paris Ouest Nanterre La Défense (bolsa CAPES – Brasil); Doutora em Linguística pela Universidade Federal da Paraíba e Université Paris Ouest Nanterre La Défense (Doutorado em Co-Tutela – bolsa CAPES); Líder do Grupo de Pesquisa *Comunicação, Memória e Cultura Popular*, certificado pela UEPB, cadastrado no CNPq; Pesquisadora colaboradora do Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC), coordenado pela professora Mirian Nogueira Tavares. Desenvolve pesquisas científicas e projetos de extensão na UEPB com ênfase em comunicação e cultura.

Ana Gavina é licenciada em Línguas e Culturas Estrangeiras (ESE/Instituto Politécnico do Porto) e em Cinema (Universidade da Beira Interior) e mestre em Gestão e Planeamento em Turismo (Turismo e Cultura), pela Universidade de Aveiro. É colaboradora do Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC – Universidade do Algarve). Com experiência na produção de filmes independentes, as suas principais áreas de criação e de investigação são o cinema, o pós-cinema e as subculturas cinemáticas.

Caroline Govari é Professora assistente na Escola da Indústria Criativa da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), em Porto Alegre/RS – Brasil, onde coordena o curso de graduação em Produção Fonográfica. Possui mestrado e doutorado em Ciências da Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunica-

ção da Unisinos, com estágio de doutoramento na McGill University (Canadá) e bacharelado em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). É integrante do Laboratório de Pesquisa em Cultura *Pop*, Comunicação e Tecnologias – CULTPOP, vinculado à Universidade Paulista (UNIP), e colaboradora do Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC) da Universidade do Algarve (UAlg). Tem interesse em pesquisas que interseccionam cenas e gêneros musicais, estudos de performance, formações identitárias, territorialidades, pesquisa biográfica e memória.

Mathias Haeussler é Professor Assistente de História Moderna da Europa (séc. XIX e XX) na Universidade alemã de Regensburg. Antes disso, foi investigador junior no Magdalene Collegue da Universidade de Cambridge, onde também completou o seu doutoramento, e obteve uma bolsa de estágio de investigação no Kluge Center na Biblioteca do Congresso em Washington D.C. É autor de dois livros: *Inventig Elvis: An American Icon in a Cold War World* (Londres: Bloomsbury, 2021) e *Helmut Schmidt and British-German Relations: A European Misunderstanding* (Cambridge University Press, 2019).

Alexandre Martins é Doutorando em Média-Arte Digital (UAlg/UAb), Mestre em Património, Artes e Turismo Cultural (ESE-IPP 2020) e Licenciado em Línguas e Culturas Estrangeiras (ESE-IPP 2018). Colaborou com a Direção

Regional de Cultura do Norte (DRCN), dando apoio na revisão e edição da coleção monográfica “Património a Norte” e com o Cine-Clube de Avanca na organização do seu arquivo documental. É investigador no Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC), onde desenvolve estudos nas Artes Digitais, Cinema e Comunicação Audiovisual. Em paralelo tem vindo a publicar diversos artigos e a realizar múltiplos artefactos audiovisuais e digitais que exploram a tipografia e a palavra escrita.

Joana Palminha é professora adjunta convidada da Escola Superior de Educação e Comunicação (UAlg), com título de especialista em Jornalismo e Reportagem. É jornalista freelance e argumentista, com 15 anos de experiência profissional. Coordenadora de conteúdos e responsável de pesquisa de programas e documentários para vários canais em Portugal e nos países africanos de língua oficial portuguesa (PALOP).

Thiago Pereira Alberto é Doutor em Comunicação Social pela Universidade Federal Fluminense, em atual estágio de pós-doutorado na mesma instituição, como bolsista PDJ-CNPQ. Além de professor e pesquisador também atua como jornalista e músico. É autor de *Vida Pop: representações e reconhecimentos da cultura pop em ficções de Nick Hornby* (Ed. Appris, 2021) e possui artigos e capítulos publicados em revistas e livros no Brasil, EUA, Portugal, Inglaterra entre outros.

Mirian Tavares é Doutorada em Comunicação e Cultura Contemporâneas, pela Universidade Federal da Bahia. É coordenadora do CIAC – Centro de Investigação em Arte e Comunicação e Professora Associada da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, da Universidade do Algarve (UAlg). Assume ainda o cargo de Diretora do Doutorado em Média-Arte Digital, lecionado em parceria entre a Universidade do Algarve e a Universidade Aberta. No plano internacional assume a vice-presidência da Associação Internacional de Arte Computacional – ARTECH. As suas áreas mais recentes de investigação são: Comunicação, Média-Arte Digital, Cinema, Artes Visuais e Cultura e Artes.

Índice

Elvis Presley e a Cultura *Pop* – um mito não morre
jamais. xv
Mirian Tavares

Apresentação xix
Jorge Carrega

Artigos

Um novo tipo de rei? Elvis Presley e o aparecimento de
uma cultura juvenil transatlântica na década de 1950
. 25
Mathias Haeussler

'68 *Comeback Special*: Música, Arte, Raça, Religião. . . 55
Mark Duffett

Elvis em Hollywood: o filme musical e a cultura de
massas do século XX 83
Jorge Carrega

Harum Scarum: vale a pena ver o pior filme de Elvis
Presley? 125
Alexandre Martins e Ana Gavina

Elvis Presley: uma estrela do cinema musical, nas
páginas d'*O Século Ilustrado*. 165
Joana Palminha

O Elvis Presley *ator* ante os estudos atuacionais 187
Ricardo Di Carlo

A influência de Elvis Presley na música e na cultura *pop*
brasileira 217
Caroline Govari

“...*saw the ghost of Elvis*”: notas sobre nostalgia,
fantasmagoria e peregrinação em Graceland..... 247
Thiago Pereira Alberto

Entrevistas e testemunhos

Mark Duffett reflete sobre a questão da apropriação
cultural. 279
Uma entrevista com Jorge Carrega

“Elvis está sempre presente nas minhas sessões
musicais” – Entrevista com Thelma Ramalho
Pordeus 317
Ingrid Farias Fechine

Portugal, visto pelos olhos de Elvis Presley –
Testemunho 325
Célia Carvalho

Elvis Presley e a Cultura Pop – um mito não morre jamais

Mirian Tavares

When they said you was high classed
Well, that was just a lie [...]
You ain't nothin' but a hound dog
Cryin' all the time

No século XIX assistimos à emergência de uma nova forma de cultura, a Cultura de Massa – um termo que nasce do reconhecimento, feito por sociólogos, filósofos e historiadores de que uma realidade mais tecnológica, mais voraz e mais democrática estava surgindo num século que viu nascer a Arte Moderna, que acompanhou a invenção da fotografia e do cinema e que experienciou a literatura folhetinesca. Desde o seu reconhecimento enquanto forma cultural, a dita cultura de massa foi alvo de grande preconceito: como respeitar a criação que era baseada no consumo? Ou como, de acordo com o brilhante ensaio de José Ortega y Gasset, ovacionar a vitória da mediocridade sobre a insurreição? Num texto precoce, do final dos anos

30, Clement Greenberg usava, para nomear os produtos da cultura de massa, o termo alemão *Kitsch*. Palavra que surge no tardo romantismo e que servia para designar os poemas considerados excessivos para um gosto ainda clássico. O *Kitsch* é sinónimo de mau-gosto, de reprodutibilidade, de comunicabilidade e de entretenimento. Para o filósofo e ensaísta estadunidense, a única forma de resistir aos produtos da Cultura de Massa era reconhecer o valor intrínseco das Vanguardas Artísticas, capazes de instaurar desvios, criar significações e novas formas. Capazes de, ao mesmo tempo, insurgirem-se contra o legado da Arte do passado e contra a estupidação das criações do presente.

Também na década de 30 surge a Teoria Crítica – Adorno e Horkheimer, dentre outros, punham em causa os princípios do Iluminismo, declarando o seu falhanço, enquanto analisavam os produtos que surgiam daquilo a que chamaram de Indústria Cultural. A Cultura rendia-se ao processo civilizacional que promovia os bens materiais e o avanço tecnológico, que não levava consigo as bases da verdadeira cultura, nem o seu espírito revolucionário e crítico.

Passadas muitas décadas, as Teorias da Comunicação, da Arte e da Cultura aprenderam a conviver e a dialogar com a produção da Indústria Cultural, a reconhecer, inclusive nalguns casos, o papel transgressor que esta podia ter, pelo menos em potência. No entanto, a universidade, de um modo geral, tende ainda a ignorar as criações, e as criaturas, da Cultura de Massa que ficou também conhecida como Cultura *Pop*. São raros os investigadores, pelo menos nas universidades portuguesas e brasileiras, que se dedicam a estudar, a partir da visão académica, mas sem pré-conceitos, fenómenos da cultura que se tornou dominante, que se espalha e que se espelha em milhares de ecrãs. Que,

pelo facto de ser intrinsecamente reprodutível, encontra, na Era Digital, terreno fértil para multiplicar-se de forma desenfreada e sem controle.

Elvis Presley é, indubitavelmente, um dos maiores fenómenos da Cultura *Pop* – além de dominar o território da música, a sua imagem foi sendo construída e consumida no grande ecrã. O cinema pareceu um caminho natural para um artista que não era só voz: a sua imagem, o seu corpo, os seus movimentos compunham um todo dificilmente divisível. E, estranhamente, este fenómeno tem poucos estudos em língua portuguesa.

O livro *Elvis Presley e a Cultura Popular no século XX*, ao reunir um conjunto de textos escritos por especialistas e também testemunhos de personalidades influenciadas pelo artista, traz-nos um grande contributo para compreendermos mais e melhor o mito – um mito do século XX que, como escreveu Edgar Morin, substituiu os mitos da cultura clássica ocidental pelas estrelas que se tornavam míticas através dos ecrãs. O organizador da obra, e também autor de um dos textos, Jorge Carrega, conhece muito bem a matéria sobre a qual se debruça pois na sua dissertação de mestrado, contrariando a presença dominante do cinema de autor no campo dos Estudos Fílmicos, dedicou-se a analisar a filmografia de Elvis Presley. Através de uma análise historiográfica e crítica, ajudou-nos a compreender não apenas o mito, mas o artista que deixou uma marca profunda na cultura do século XX e, que continua, ainda hoje, a reverberar e a ser reconduzido ao seu lugar no olimpo contemporâneo – as redes sociais.

Compreender o fenómeno Elvis Presley é compreender também a nossa própria cultura, o contexto da sua criação e disseminação. É perceber porque elegemos novos mitos e porque temos muita dificuldade em deixá-los cair.

Apresentação

Jorge Carrega

A ascensão de Elvis Presley, em meados da década de 1950, assinalou uma profunda transformação na cultura popular do século XX. Presley fundiu os *Rythm and blues* negros com a música *Country* branca, através de um estilo interpretativo pessoal e inconfundível, dando origem ao *Rock and roll* e a toda uma cultura juvenil que ajudou a quebrar barreiras raciais e estereótipos socioculturais.

Em 24 de fevereiro de 2023, o Grupo de Trabalho em Estudos Fílmicos do CIAC, organizou o painel temático *Elvis Presley e a cultura popular do século XX* para as XVII Jornadas de Investigação do CIAC, realizadas no auditório 1.4 do Complexo Pedagógico do Campus da Penha, em Faro, que contou com a participação de Mark Duffett, Mathias Haussler, Douglas Brode, Caroline Govari, Joana Palminha e Marta Mendes.

No seguimento das Jornadas, considerámos que esta temática justificava a organização e edição de um e-book. *Elvis Presley e a cultura popular do século XX* pretende deste modo contribuir para uma reflexão em torno da

carreira do cantor norte-americano, cujo impacto cultural se estende já por sete décadas. O livro reúne contributos de investigadores de Portugal, Brasil, Reino Unido e Alemanha, os quais, recorrendo a diferentes abordagens teóricas e metodológicas, investigam as diversas dimensões do “fenómeno Elvis”, oferecendo assim uma perspetiva europeia e luso-brasileira sobre esta figura incontornável do século XX.

Abrimos com Mathias Haeussler (Universidade de Regensburg/Alemanha) que, adotando uma perspetiva histórica, analisa a controvérsia gerada em torno de Elvis Presley na América da década de 1950 e a sua receção inicial na Europa, onde em plena Guerra Fria, o cantor foi associado a debates sobre a chamada “americanização” da sociedade ocidental.

Seguidamente, Mark Duffett (Universidade de Chester/UK), aborda o ’68 *Comeback Special*, célebre show televisivo que representou um rito de passagem para Presley, deslocando o cantor dos estúdios de Hollywood para a música ao vivo, que o autor analisa considerando aspetos relacionados com a música, arte, raça e religião.

A carreira cinematográfica de Elvis Presley merece destaque em quatro capítulos: Jorge Carrega (UAlg/CIAC) investiga os filmes musicais de Presley, considerando a sua importância na difusão da música e imagem do cantor, e a sua relação com a cultura de massas do século XX. Alexandre Martins e Ana Gavina (CIAC), analisam o filme *Harum Scarum*, através de conceitos como *Kitsch* e filme *exploitation*, Joana Palminha (UAlg/CIAC) investiga a receção aos filmes do cantor na imprensa portuguesa, nomeadamente em *O Século Ilustrado*, e Ricardo Di Carlo (Universidade Federal do Paraná), estuda o ator Elvis Presley de acordo

com os estudos atuacionais, concluindo que este transpôs a sua *persona* carismática da música para o cinema, através da modalidade de atuação da representação de si.

Caroline Govari (Unisinos/Brasil) investiga o impacto de Elvis na música e cultura pop brasileira, analisando em particular a influência que exerceu na carreira de diferentes artistas que se tornaram ícones da Jovem Guarda e do Rock nacional. Seguidamente, Thiago Pereira Alberto (Universidade Federal Fluminense/Brasil), utiliza as suas próprias recordações de uma visita realizada a Memphis, para analisar temas como memória, consumo, nostalgia e cultura pop, e o seu papel na construção e continuidade da figura mítica de Elvis Presley, até aos nossos dias.

Encerramos este livro com duas entrevistas e um testemunho. Mark Duffett (Universidade Chester/UK), comenta as acusações de apropriação cultural dirigidas a Presley, e a produtora musical Thelma Ramalho Pordeus (Brasil), revive memórias em torno de Elvis Presley. Por fim, Célia Carvalho, do Clube de Fãs Elvis 100%, deixa-nos um curioso testemunho: “Portugal, visto pelos olhos de Elvis Presley”.

Estamos certos de que esta publicação do CIAC contribuirá para os estudos sobre a cultura popular do século XX, em particular na sua relação com a cultura de massas, e a valorização do papel desempenhado por personalidades marcantes como Elvis Presley.

UNIVERSIDADE DO ALGARVE | FARO | WWW.CIAC.PT
AUDITÓRIO 1.4 DO COMPLEXO PEDAGÓGICO, CAMPUS DA PENHA
>> TRANSMISSÃO STREAMING NO CANAL DE YOUTUBE DA UALG

KEYNOTE SPEAKERS:
MATHIAS HAEUSSLER
MARK DUFFETT
DOUGLAS BRODE

2023

XVII 24.FEV.2023
JORNADAS
CIAC ELVIS PRESLEY E
A CULTURA POPULAR
DO SÉCULO XX

ORGANIZAÇÃO: **CIAC.**
CENTRO DE INVESTIGACÃO E INOVAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

APOIO: **UAlg**
UNIVERSIDADE DO ALGARVE

FCT
FUNDAÇÃO DE CIÊNCIAS E TECNOLOGIA

© 2023 Universidade do Algarve. Todos os direitos reservados.

Figura 1. Cartaz das XVII do CIAC (Bloco D – Design e Comunicação, Lda.)

Artigos

Um novo tipo de rei? Elvis Presley e o aparecimento de uma cultura juvenil transatlântica na década de 1950

Mathias Haeussler

Resumo. A ascensão de Elvis Presley significou o surgimento de um novo tipo de cultura popular, formada de baixo para cima, nos anos do pós-guerra. Adotando uma perspectiva histórica, este capítulo analisa primeiramente o surgimento controverso de Elvis Presley na América da década de 1950, demonstrando como estava profundamente entrelaçado com questões de classe, género e raça. Em seguida, exploramos como o artista atravessou o Atlântico até à Europa dos anos cinquenta, onde a sua receção inicial foi associada a debates sobre a chamada “americanização” da Europa Ocidental e à Guerra Fria. Finalmente, concluímos que a eventual aceitação de Elvis pela cultura *mainstream* se deveu, em grande parte, ao seu sucesso comercial – mas que essa associação do cantor com o consumismo americano acabou por se revelar uma faca de dois gumes.

Palavras-chave: Elvis Presley · *Rock and roll* · Cultura Popular · Guerra Fria · Consumismo

Abstract. The rise of Elvis Presley meant the emergence of a new kind of popular culture, formed from the bottom up, in the postwar years. Adopting a historical perspective, this chapter first examines Elvis Presley’s controversial emergence in 1950s America, demonstrating how deeply intertwined it was with issues of class, gender, and race. We then explore how the artist crossed the Atlantic to Europe in the fifties, where his initial reception was associated with debates about the so-called “Americanization” of Western Europe, and the Cold War. Finally, we conclude that Elvis’ eventual acceptance into mainstream culture was due in large part to his commercial success—but that the singer’s association with American consumerism turned out to be a double-edged sword.

Keywords: Elvis Presley · *Rock and roll* · Popular Culture · Cold War · Consumerism

“Antes de Elvis, não havia nada.”

John Lennon

Embora flagrantemente falsa, quando interpretada literalmente, a observação de John Lennon sobre a influência cultural de Elvis Presley foi repetida inúmeras vezes e ainda ressoa vigorosamente nos dias de hoje. São duas as razões pelas quais o comentário de Lennon se tornou tão

famoso. Em primeiro lugar, consegue transmitir a ideia do impacto enorme e sem precedentes que Elvis teve durante a década de 1950, particularmente por inspirar futuras estrelas do rock, como Lennon. Em segundo lugar, mostra igualmente que, desde o início, o impacto de Presley se estendeu muito para além dos Estados Unidos – para Liverpool, onde os jovens John Lennon e Paul McCartney, se tornaram fãs de *Rock and roll*, quase imediatamente após ouvir Elvis pela primeira vez, e para muito além do Reino Unido e da Europa.

Na tentativa de avaliar o significado histórico de Elvis Presley na década de 1950, o presente capítulo aborda estes dois aspetos da observação de Lennon. Primeiro, argumenta que o aparecimento de Elvis marcou, de facto, o início de um novo tipo de cultura popular nos anos que se seguiram imediatamente ao pós-guerra; uma cultura juvenil, que emergiu à margem da sociedade americana, mas que rapidamente se mudou para o centro do entretenimento dominante e, desde então, se tornou parte integrante das nossas vidas diárias. Em segundo lugar, o capítulo também analisa a influência de Elvis fora dos Estados Unidos, debruçando-se, em particular, sobre a Europa Ocidental. Aqui, mostra como Elvis catalisou o surgimento de uma cultura juvenil transatlântica que era, por um lado, de carácter transnacional e transcendia as fronteiras nacionais, mas que, por outro lado, ainda era entendida e enquadrada por lentes nacionais, especialmente como parte dos debates sobre a chamada “americanização” da Europa durante a Guerra Fria. Ao fazê-lo, o capítulo também pondera o que a “história de Elvis” nos pode revelar sobre a expansão mais generalizada da cultura popular dos Estados Unidos na Europa e no resto do mundo após 1945.

A ascensão de Elvis na América da década de 1950: A gênese de um herói improvável

A 5 de junho de 1956, Elvis Presley subiu ao palco do famoso programa de televisão da NBC, *Milton Berle*. Milhões de americanos assistiram incrédulos, do conforto dos seus próprios sofás e salas de estar, enquanto o cantor apresentava o seu novo *single Hound Dog* (1956), com uma voz atrevida, a balançar lascivamente os quadris e a olhar sedutoramente para as câmaras de televisão e para as raparigas que gritavam na plateia. Apesar de o videoclipe – que ainda é popular no YouTube – mal levantar uma sobrancelha na perspetiva dos dias de hoje, em meados da década de 1950, causou um grande escândalo na América. Jornais de todo o país condenaram o cantor, recorrendo a linguagem vil e abusiva: a revista *Life* (“Elvis – a Different Kind”, 1956) alertou os seus leitores para “um tipo diferente de ídolo” (p. 101), que acumulou não apenas “fãs” e “modismos”, mas também desencadeou “medos”; Jack Gould (1956), colunista do *New York Times*, descreveu Elvis como um “vocalista que é virtuoso em Hootchy-kootchy¹” (p. 67) e, no *Cosmopolitan*, o cantor de jazz Eddie Condon (1956) perguntou depreciativamente “O que é um Elvis Presley?” (p. 55), expondo as supostas “implicações morais da mania adolescente mais louca da história do mundo do espetáculo” (p. 55) e alertando que “todos os pais deveriam ler” (p. 55) o seu artigo. Embora algumas destas declarações devam ser vistas como parte integrante dos debates sobre um alegado aumento da delinquência juvenil, que já se arrastava há

1. *Hootchy-kootchy* é um tipo de dança do ventre.

algum tempo, a intensidade e a virilidade do ódio dirigido contra Elvis não se conseguem explicar apenas por esse contexto. Antes pelo contrário, a intensidade deveu-se ao facto de que a aparência, a música e as atuações do cantor tocavam em três questões muito maiores e amplamente contestadas da identidade americana na década de 1950 – a classe, o género e a raça.

O fator mais imediato e óbvio que moldou as reações hostis contra Elvis foram as questões de classe, porque Presley não tinha a origem típica de um artista de música popular ou de uma personalidade de televisão da América dos anos 1950. De facto, a origem de Elvis, enquanto sulista pobre de Tupelo, no Mississippi, é crucial para entender parte do ressentimento dirigido contra o cantor (Doll, 1998)². Nascido numa chamada “*shotgun*”, uma casa sem eletricidade nem água canalizada, os primeiros anos de vida do cantor foram marcados pela pobreza e por privações; após a mudança da família para a cidade de Memphis, no Tennessee, Elvis concluiu o ensino secundário e, de seguida, trabalhou como motorista de pesados numa empresa de eletricidade. Assim, ele não fora “criado” pela indústria do entretenimento em nenhum sentido: ele era um estranho; e o seu primeiro disco foi uma gravação privada, que Presley teve de pagar do seu bolso, num pequeno estúdio de gravação em Memphis, Sun Studios (Elvis fê-lo com a esperança secreta – e inicialmente não concretizada – de ser descoberto pelo dono do estúdio de gravação, Sam Phillips). Mesmo após o lançamento do seu

2. Para informações biográficas sobre os primeiros anos de Elvis, ver Dundy, E. (1985). *Elvis and Gladys: The Genesis of the King*. Macmillan.

primeiro disco, *That's All Right, Mama* (Presley, 1954), Elvis teve de trabalhar árdua e lentamente para a sua ascensão, fazendo centenas de atuações em escolas, salões municipais e campos de futebol, que lhe permitiram ir ganhando popularidade. Eventualmente, ele acabou por chamar a atenção do Coronel Tom Parker, um imigrante holandês um tanto obscuro, ex-operador de um parque de diversões, que gerenciava cantores country como Hank Snow. Percebendo o enorme potencial de Elvis, ele contratou o cantor e arranjou contratos lucrativos com a RCA, uma editora discográfica aclamada internacionalmente, e várias estações de televisão; foram esses passos que eventualmente colocaram Elvis sob os holofotes nacionais (Nash, 2003).

As origens difíceis de Elvis e o caminho árduo que teve de percorrer para chegar aos holofotes nacionais fizeram com que não se assemelhasse a uma personalidade de televisão “típica” em meados da década de 1950, na América, e também não se assemelhava ao meio social e cultural dos seus múltiplos críticos nos jornais. Efetivamente, é impressionante o quanto os primeiros artigos sobre Elvis nos jornais estavam impregnados de snobismo cultural e desprezo de classe. Uma característica particularmente recorrente eram as referências, tenuemente disfarçadas, à origem sulista e à classe trabalhadora de Elvis, frequentemente perceptíveis na forma como os artigos imitavam o sotaque do cantor: a revista *Life* (“A Howling Hillbilly”, 1956), por exemplo, descreveu-o como um “provinciano de 21 anos que uiva, resmungo, arrulha e chora” (p. 64). Para os primeiros fãs de Elvis, por outro lado, a origem sulista e de classe trabalhadora do cantor não eram um obstáculo, mas constituíam, sim, uma parte fundamental do seu apelo: serviam como um sinal de autenticidade,

mostrando que Elvis era “um deles”. “Ele parece-se e age exatamente como um de nós, jovens malucos e confusos”, disse um adolescente ao *Texian Lubbock Evening Avalanche Journal* (“Rock N’Roller Elvis”, 1956); enquanto um fã um pouco mais velho confessou ao *Charlotte Observer* que “não gostava do Sinatra na sua época, mas adoro o Elvis [...] Ele é *country* e eu também” (“The Critics Stayed”, 1956).

Numa perspectiva mais ampla, os debates sobre a origem social de Elvis revelam uma verdadeira novidade da cultura juvenil dos anos 1950: em contraste com as estrelas e os artistas anteriores, Elvis emergiu de “baixo para cima”, como uma figura de fora; tornou-se uma celebridade não *porque*, mas *apesar* dos gostos e redes da indústria do entretenimento dominante. O “frenesim Elvis” sinalizava, assim, a chegada de um novo tipo de fenómeno histórico: uma estrela adolescente que fora escolhida pelos *próprios* adolescentes, contra os gostos e preferências tanto do *establishment* dos média, quanto dos seus pais. Isso teria sido impensável apenas alguns anos antes: aquando das guerras mundiais ou da Grande Depressão, os jovens adolescentes não tinham tempo nem dinheiro para gastar em discos ou concertos. No entanto, à medida que as sombras da guerra se dissipavam e a era da prosperidade do pós-guerra começava, os adolescentes adquiriram subitamente um nível de poder de mercado sem precedentes e, juntamente com as inovações tecnológicas simultâneas, como rádios de transístores ou discos de vinil de 45 rotações por minuto, eles usaram esse poder de mercado para impulsionar os seus próprios ídolos para o centro da atenção mediática (Peterson, 1990). Neste sentido, os debates em torno da origem social de Elvis também refletem uma mudança mais geral nas relações de poder geracionais inerentes à

cultura juvenil do pós-guerra: as hegemonias tradicionais que temiam perder a sua influência e autoridade sobre a juventude americana (Gilbert, 1986).

A cultura juvenil que surgiu não se resumiu apenas a gostos musicais diferentes; também ofereceu novas oportunidades para negociar questões de normas sociais e políticas entre diferentes gerações. No caso de Elvis, por exemplo, é impressionante como a sua receção – tanto positiva quanto negativa – estava estreitamente ligada a questões de género e sexualidade. É ainda mais impressionante quando inserida no contexto geral da América dos anos 1950, uma época que ainda é vista como dominada pela conformidade, castidade e convenções sociais rígidas – mesmo que os primeiros sinais da revolução sexual já se vislumbrassem no horizonte. No entanto, o estilo de atuação aberto e desinibido de Elvis empurrou de repente as já persistentes tensões sexuais para o centro das atenções, tornando-as impossíveis de ignorar por qualquer telespetador. Como mencionou o jornalista de *rock* Lester Bangs, aludindo a uma música popular de Patti Page na época: “Elvis chutou ‘*How Much Is That Doggie in the Window*’ pela janela fora e substituiu por ‘Vamos foder’.” (Bangs, 1977, *online*). E não foi apenas a sua exibição desinibida de sexualidade que fez de Elvis uma figura tão controversa: foi também o facto de tal ter sido expresso por um homem e não por uma mulher; e o facto de Elvis exibir alguns visuais pessoais excêntricos, que desafiavam as normas estabelecidas de masculinidade: ele gostava de usar roupas cor-de-rosa e chamativas, por exemplo, e, ocasionalmente, chegou mesmo a usar rímel para as suas atuações em palco. O que mais chamou a atenção, porém, foram as fortes reações das fãs de Elvis aos seus movimentos pélvicos giratórios em palco

e a maneira como estas expressavam o seu desejo sexual desinibidamente em público. Mesmo que essas dinâmicas sexuais tivessem permanecido confinadas a espaços sociais como concertos ou salões de dança na altura, é evidente que Elvis marcou o início do que viria a ser chamado de “revolução sexual” dos anos 1960 (Cahn, 2012).

Mais uma vez, os debates na imprensa que se seguiram às atuações de Elvis na televisão mostram a extensão da indignação. Um aspeto particularmente comum foi a retratação de Elvis como um dançarino de *striptease* pouco masculino e um tanto andrógino: O *New York Times*, por exemplo, descreveu a sua atuação no *Milton Berle Show* como parte do “repertório de loiras bombásticas da passarela burlesca” (Gould, 1956, p.67); de forma semelhante, a revista *Life* (1956b) chamou de “rotina de colisão e trituração geralmente apenas vista no burlesco” (p. 101). Ainda mais frequente, no entanto, foi o foco dos jornais nas fãs excitáveis de Elvis, cuja exibição aberta de sexualidade e excitação ia claramente contra as normas sociais da época – e é por isso que muitas vezes os artigos de cobertura dos diferentes eventos as retratavam com termos carregados de *clichés* como loucas, histéricas ou desinibidas. Tais artigos eram geralmente acompanhados por inúmeras imagens de adolescentes a gritar intensamente, um tema que também chegou aos artigos escritos: O *Florence Times*, por exemplo, afirmou, sobre um concerto local de Elvis, que “o pandemónio rebentou quando o cantor entrou em palco” (“Big Country-Western”, 1955), e o *Breckenridge American* relatou, de maneira semelhante, sobre um concerto recente, que o público “sobretudo de raparigas adolescentes” tinha “quase desmaiado cada vez que Elvis entrava em palco” (“Singer Causes Girls”,

1955). Um comentador do jornal canadiano *Vancouver Sun* apresentou um exemplo particularmente drástico da maneira machista e sexista com que os jornalistas (normalmente homens) reagiram ao cantor: “A sua filha quer ver o Elvis? Dê-lhe um pontapé nos dentes!” (Reynolds, 1957, p. 1).

Se Elvis ajudou os fãs a expressarem de forma não-verbal desejos sexuais reprimidos, as questões raciais associadas à sua música foram debatidas de forma ainda mais indireta, embora estivessem no cerne da música e do apelo inicial de Elvis³. Efetivamente, o que tornou Elvis Presley tão sensacional na América, em meados da década de 1950, foi o facto de ele ser, simplesmente, um “homem branco que cantava música afro-americana”: as primeiras gravações de Elvis fundiram elementos tradicionais da música country “branca” com o *Rhythm & Blues* afro-americano, criando, assim, um som novo e único que transcendeu as barreiras musicais anteriores. Isso era incomum, especialmente porque o mercado musical dos Estados Unidos ainda era amplamente segregado na década de 1950, principalmente no sul dos Estados Unidos. Na revista de música *Billboard*, por exemplo, ainda existiam categorias separadas para música “*Popular*”, “*Country & Western*” e “*Rhythm & Blues*”; esta última chegou a ser chamada de “*race records*” até 1949. Embora já existissem sinais de que algumas barreiras raciais começavam lentamente a cair, – um desses sinais eram os adolescentes brancos a ouvir estações de rádio *Rhythm & Blues* afro-americanas

3. Para um estudo notável sobre “Elvis e raça”, ver Bertrand, M. (2004). *Race, Rock, and Elvis*. University of Illinois Press.

nos seus rádios de transístores – estes movimentos sociais ainda não se refletiam na indústria musical dominante. Elvis, no entanto, foi o primeiro cantor a atrair todos os segmentos, como o revelou a sensação local que o seu primeiro disco despertou na sua cidade natal, Memphis: quando Dewey Phillips, o *disc jockey* da rádio local, tocou o disco no seu programa pela primeira vez, muitos ouvintes pensaram que Elvis era um cantor afro-americano; Phillips convidou então Elvis para uma entrevista espontânea no estúdio e perguntou-lhe inocentemente que escola ele tinha frequentado no sistema educativo amplamente segregado do Sul – o facto de Elvis ter frequentado a Humes High School deu a entender aos ouvintes que ele era na verdade um cantor branco. “Eu queria divulgar isso”, recordou Phillips mais tarde, “porque muitas pessoas que estavam a ouvir pensavam que ele era de cor” (Phillips, as cited in Guralnick, 2015, p. 214). Apenas alguns dias depois, o *Memphis Press Scimitar* relatou, de forma semelhante, como o *single* de Elvis era “igualmente popular em programas de música popular, *folk* e racial” e que Elvis oferecia “algo que parece apelar a todos” (“In a Spin”, 1954).

A maneira como Elvis feriu suscetibilidades em relação às questões raciais também é evidente na forma agressiva como o chamado *establishment* reagiu contra ele, muitas vezes recorrendo a conotações racistas bastante explícitas. O *Dallas Morning Star*, por exemplo, descreveu os movimentos do cantor no palco como “uma dança de guerra índia realmente clássica [...] com pura acrobacia vodu” (Tolbert, 1956) e o *Oakland Tribune* retratou Elvis e a sua banda como “três jovens a tocar um ritmo selvagem estrondosamente” (“Excitement on 10th St.”, 1956). Houve

também uma resistência significativa contra a música de Elvis na área comercial, particularmente nos seus primeiros anos: algumas estações de rádio recusaram-se a tocar a música de Elvis nos seus programas, as lojas de discos recusaram-se a vender os seus discos nos seus espaços comerciais e um operador de *jukebox* na Flórida chegou a afirmar categoricamente ao produtor de Elvis que não adicionaria o disco de Elvis porque o achava “muito racial” (Guralnick, 2015, p. 221). Elvis, no entanto, foi produto e catalisador de uma nova geração que ouvia música indiscriminadamente, independentemente da origem racial dos artistas; a sua ascensão ajudou, assim, a tornar a música *Rhythm and Blues* eventualmente “aceitável” também entre o público branco. Efetivamente, na sombra de Elvis, vários foram os artistas afro-americanos – como Little Richard ou Chuck Berry – a também encontrar aceitação no mercado musical dominante da época. “Quando eu me lancei, eles não estavam a passar nenhum artista afro-americano em nenhuma das 40 principais estações”, refletiu Little Richard mais tarde; “Foram necessárias pessoas como o Elvis [...] para abrir a porta. E agradeço a Deus por Elvis Presley, agradeço ao Senhor por enviar Elvis para abrir a porta para que eu pudesse caminhar pela estrada fora” (Simpson, 2002, p. 188).

No entanto, existem limitações importantes para a consideração de Elvis como um “abridor de portas” raciais, tanto no que diz respeito ao próprio cantor quanto aos seus fãs. Em primeiro lugar, é evidente que o sucesso pessoal de Elvis se deveu, pelo menos em parte, ao facto de ele ainda operar dentro de um sistema musical construído sobre o racismo sistémico – afinal, Elvis tornou-se popular, em primeiro lugar e acima de tudo, porque *não era*

afro-americano. Havia também questões de exploração económica: os artistas afro-americanos viam frequentemente negado o seu acesso às principais transmissoras de televisão ou rádio e também eram afetados por escalas salariais discriminatórias ou pela falta de pagamentos de *royalties* justos. De facto, nos primeiros anos de Elvis, vários compositores afro-americanos foram forçados pelo Coronel Parker a partilhar os seus créditos de composição com Elvis, embora essa prática tenha terminado em 1957, por receio da crítica pública (Duffett, 2020). E, finalmente, é evidente que o entusiasmo pelo *Rock and roll* entre os fãs de Elvis não se traduziu automática ou necessariamente numa maior tolerância racial noutras áreas da vida: como argumentou o historiador Brian Ward (1998), a maioria dos jovens considerava o *Rock and roll* como uma banda sonora excitante, “ligeiramente atrevida, eminentemente dançável, para festas ou para as idas ao restaurante local”, mas depois “regressavam para casa, para os seus pais e para os livros escolares e tudo o que fazia parte da ortodoxia racial do seu próprio mundo social” (p. 38).

Apesar de tais limitações, é evidente que Elvis Presley representou um fenómeno histórico novo e original na década de 1950; um fenómeno que também teve um maior peso político e social. Elvis incorporou – na verdade, personificou – uma cultura juvenil “de baixo para cima”, que empurrou os gostos musicais e culturais da sua geração para a esfera dominante da sociedade americana e, ao fazê-lo, também usou a cultura *pop* como um meio para expressar temas maiores de classe, sexo e raça, mesmo que o fizesse recorrendo a estratégias amplamente não-verbais. Tratou-se igualmente de um fenómeno que não se restringiu aos Estados Unidos, como mostra a segunda parte deste capítulo.

1956: A onda “Elvis” atravessa o Atlântico

Elvis tornou-se conhecido em todo o mundo praticamente no minuto em que alcançou a fama nos Estados Unidos. Os jornais internacionais noticiaram extensivamente sobre o novo cantor americano; RCA Victor, a sua editora discográfica, distribuiu avidamente os seus discos através da sua rede de distribuição global emergente; e, oportunamente, os seus filmes de Hollywood também obtiveram sucesso em muitas partes do globo. No entanto, não obstante as dinâmicas geracionais subjacentes à receção inicial de Elvis na maioria dos países terem sido semelhantes à dinâmica nos Estados Unidos, houve algumas diferenças importantes na forma como Elvis foi interpretado noutros contextos nacionais. Isto aplica-se, em particular, à Europa Ocidental e Oriental. Tal como nos Estados Unidos, Elvis tornou-se popular como parte de um conflito geracional em que os jovens usaram Elvis para se rebelar contra os gostos estabelecidos e as convenções sociais dos seus pais⁴; no entanto, em contraste com os Estados Unidos, esses conflitos geracionais cedo se misturaram com debates maiores sobre as influências culturais americanas durante o auge da Guerra Fria (Nolan, 2012; de Grazia, 2005).

Tal estava simplesmente relacionado, em parte, com as diferentes cadeias de distribuição e estruturas de entretenimento fora dos Estados Unidos. Apesar da visibilidade

4. Para uma interpretação histórica recente que enfatiza os elementos transnacionais da onda do *rock 'n' roll* nos anos 1950, ver Mrozek, B. (2019). *Jugend – Pop – Kultur: Eine transnationale Geschichte*. Suhrkamp Verlag.

(quase) global de Elvis, havia diferenças significativas no tipo de acesso e usufruto do novo cantor fora das fronteiras americanas. Como vimos anteriormente, por exemplo, o frenesim inicial em relação a Elvis nos Estados Unidos estava intimamente ligado à excitação em torno das suas atuações ao vivo e, acima de tudo, às suas polémicas aparições na televisão que, quase instantaneamente, o tornaram um nome familiar. A Europa carecia destes dois modos de consumo. Em nenhum momento o público europeu poderia ter visto Elvis a atuar num concerto ao vivo, uma vez que Elvis nunca apareceu fora dos Estados Unidos durante a sua vida; e, de igual forma, as suas aparições na televisão não foram transmitidas por emissoras europeias até à década de 1970⁵. A maioria das estações de rádio estatais também se limitava a ignorar ou a censurar o *Rock and roll*, deixando a transmissão da música de Elvis a cargo das poucas estações privadas, como a Rádio Luxemburgo ou as estações de rádio do exército dos EUA. Mesmo no que respeita à distribuição de discos, a disponibilidade variava acentuadamente de país para país: enquanto os discos de Elvis puderam ser comprados logo a partir de março de 1956 no Reino Unido, foram necessários mais sete meses até que estivessem disponíveis na Alemanha Ocidental; na Escandinávia, a Suécia foi o primeiro e maior centro

5. Exceto cinco espetáculos no Canadá e três espetáculos no Havai (que não fez parte dos Estados Unidos até 1959), em 1957. Mesmo na década de 1950, isto foi uma exceção: Bill Haley, por exemplo, fez várias digressões pela Europa. Ver Mitchell, G. A. M. (2013). Reassessing 'the Generation Gap': Bill Haley's 1957 Tour of Britain, Inter-Generational Relations and Attitudes to Rock 'n' Roll in the late 1950s. *Twentieth Century British*, 24(4), 573-605.

de discos de Elvis, ao passo que, na Dinamarca, não estiveram disponíveis até meados de 1958, devido a disputas de direitos de autor e de distribuição. As circunstâncias políticas também limitaram o alcance de Elvis, embora muitas vezes existissem diferenças significativas: enquanto a filial da RCA, em Espanha, normalmente lançava os discos de Elvis de imediato e muitas vezes com *designs* de capa espanhóis exclusivos, a censura do governo português aos produtos americanos, por exemplo, ditou que quase nenhum disco de Elvis pudesse ser encontrado no país até 1965 (Stabursvik & Engvold, 2016). Na Europa Central e Oriental, também houve poucas oportunidades para ouvir o novo cantor, embora o acesso à música *Rock and roll* pudesse variar, de acordo com o grau de relativa autonomia de cada estado em relação à União Soviética (Ryback, 1990; Zhuk, 2010).

Embora a relativa falta de acesso à música e às atuações de Elvis tenha feito com que o cantor aparecesse inicialmente como um fenómeno mediático bastante abstrato na Europa, os debates sobre Elvis, em contrapartida, revelam algumas simetrias impressionantes entre os dois continentes. No entanto, havia uma diferença importante: na Europa, os debates sobre Elvis eram geralmente travados numa *linguagem* de “americanização” (Maase, 2001). Isso tornou-se de imediato evidente ao analisar os primeiros artigos de jornais europeus sobre Elvis, durante o ano de 1956. Embora a maioria apresentasse fortes semelhanças com artigos da imprensa dos Estados Unidos – na verdade, muitas vezes eram quase copiados palavra por palavra –, tendiam a retratar Elvis como um “outro” estrangeiro e externo; uma “importação” americana indesejada e potencialmente perigosa, contra a qual a Europa tinha de ser protegida. “Este homem é perigoso”,

declarou a revista britânica *Picturegoer*, em julho de 1956; “Não quero ver jovens britânicos a gravar o nome dele nos braços com canivetes, ou ver o sexo tratado como um espetáculo comercial horrendo. Isto é o que está a acontecer na América” (“This Man Is Dangerous!”, 1956). Na véspera da data de lançamento de *Hound Dog* (Presley, 1956) no Reino Unido, a revista de música britânica *Melody Maker* pensava mesmo que o fim da civilização estava próximo: “Temo por este país”, escreveu, “que deveria ter tido o bom gosto e o bom senso de rejeitar música tão decadente” (“Hound Dog”, 1956). Muitas publicações também se basearam em dicotomias enganosas, ainda que populares, entre o entretenimento de massa ao estilo americano e a alta cultura do estilo europeu. O jornal *Frankfurter Allgemeine Zeitung* da Alemanha Ocidental, por exemplo, descreveu o “agitar de quadril de Elvis [...] tão obsceno quanto ridículo para os padrões europeus” (“Filmpremieren am Broadway”, 1956); e a revista semanal *Der Spiegel* até tentou acalmar os seus leitores, afirmando que havia “diferenças entre a juventude do velho mundo e a do mundo novo [...] [A] juventude alemã tem um grupo sanguíneo diferente da juventude americana” (“Elvis the Pelvis”, 1956).

Tal como os oponentes europeus de Elvis expressaram os seus medos sobre a influência do cantor nos seus jovens recorrendo a uma linguagem de americanização, os seus fãs europeus usaram a origem americana do cantor como um argumento a favor de Elvis. Efetivamente, para os seus fãs, Elvis afigurava-se como um personagem empolgante, não apenas por causa da sua música e dos seus filmes, mas também – talvez até principalmente – porque o cantor como que dava vida a um “estilo de vida americano” colorido e rico, que contrastava fortemente com o cinzento

da sociedade europeia do pós-guerra. O cantor britânico Elton John, por exemplo, relembra na sua autobiografia como descobriu Elvis pela primeira vez, ao ler uma revista numa barbearia local: “Deparei-me com uma fotografia de um homem com a aparência mais bizarra que já alguma vez vira. Tudo nele parecia extraordinário: as suas roupas, o cabelo, até mesmo a postura. Comparado com as pessoas que podíamos ver do lado de fora da montra da barbearia [...], ele poderia muito bem ser verde brilhante, com antenas a sair da sua testa” (John, 2019, p. 9). Do ponto de vista dos seus fãs europeus, o sotaque sulista de Elvis favorecia ainda mais a empolgante “alteridade” do cantor. “Eu não conseguia entender a letra e isso impressionou-me verdadeiramente”, recordou David Bowie em tempos; parecia que “havia alguma informação secreta ali que eu não tinha. Acho que isso tem sido algo importante para mim desde então.” (Jones, 2017, p.10). Inquestionavelmente, a música, as imagens e, eventualmente, os filmes de Elvis proporcionaram aos seus fãs europeus várias oportunidades para projetar os seus sonhos de estilos de vida adolescentes, diferentes e mais estimulantes; eles ofereciam uma forma de escape à monotonia e à conformidade das vidas dos adolescentes conscritos na Europa do pós-guerra.

O Rei do *Rock and roll* – ou: o Rei do Capitalismo?

Vimos, assim, como os primeiros debates sobre Elvis Presley nos Estados Unidos e na Europa Ocidental durante a década de 1950 assinalaram algumas simetrias significativas, ao revelar a dinâmica essencialmente transnacional por trás da ascensão da cultura juvenil do pós-guerra; mas tam-

bém vimos como, fora dos Estados Unidos, esses debates eram, na maioria das vezes, arquitetados recorrendo a uma linguagem de americanização. Deparamo-nos com uma imagem semelhante, quando observamos de que forma as primeiras controvérsias em torno de Elvis foram eventualmente resolvidas. No cerne estava um outro fenómeno muito “americano”, pelo menos para alguns observadores – a causa era o poder do mercado adolescente emergente.

Apesar de todo o ruído e fúria em torno da ascensão inicial de Elvis, cedo se tornou evidente que o cantor era um gigantesco sucesso comercial e que muitas pessoas realmente lucravam com o seu estrelato. Considerando apenas 1956, o seu ano decisivo, Presley liderou os *tops* de música americanos em 25 das 52 semanas; as suas aparições na televisão quebraram todos os recordes em termos de audiência; e assinou três contratos de filmes diferentes com grandes empresas de Hollywood, cujo primeiro produto foi lançado logo em novembro daquele ano: *Love Me Tender* (Webb, 1956). Adicionalmente, foi construída de imediato uma enorme e inédita máquina de *marketing* em torno de Elvis por parte dos seus gestores, sobretudo pelo seu empresário, Coronel Tom Parker. Além de um clube de fãs para o qual os fãs tinham de pagar taxas de adesão em troca de um autógrafo assinado, os gestores de Presley inundaram o mercado com inúmeros produtos para fãs, incluindo pósteres, pulseiras, batons e até uma fotografia do cantor que brilhava no escuro. “Hoje, Elvis Presley é um negócio”, relatou o *The Wall Street Journal* em dezembro de 1956, alegando que as grandes superfícies e outros estabelecimentos de retalho tinham encomendado 22 milhões de dólares em produtos de Elvis, apenas no último trimestre de 1956 (“Heartbreak Hound Dog”, 1956).

Dentro dos Estados Unidos, o sucesso comercial de Elvis rapidamente passou a ser considerado como um fator de legitimação do cantor no debate público. Em vez de discutirem questões controversas de sexo e raça, os jornais concentraram-se, cada vez mais, na ascensão meteórica do cantor à fama, contextualizando as suas histórias com narrativas populares mais fortes, que integravam o chamado “estilo de vida americano” e uma ideologia cívica de consumismo; uma história “da miséria à riqueza” em que Elvis, o ex-motorista de pesados, se tornara um milionário apenas em virtude do seu talento e trabalho árduo.⁶ “O ex-motorista de pesados de Tupelo de 21 anos, responde aos críticos [...] com o seu saldo de 1.000.000 de dólares, a sua frota de automóveis ostensivos e os seus inúmeros seguidores, Os Adolescentes”, escreveu o *Tampa Daily Times* em 1956, numa reportagem que era típica na época (“Elvis the Man”, 1956). O próprio Elvis deu motivos de sobra para tal cobertura, ao exhibir abertamente sinais da sua riqueza recém-conquistada, como roupas ostensivas e inúmeros Cadillacs. A 28 de março de 1957, chegou mesmo a atuar em Chicago com um fato de folha de ouro no valor de 2.500 dólares: uma roupa que se tornou uma parte fundamental da sua iconografia e que foi eventualmente imortalizada pela famosa capa do álbum *Elvis' Gold Records Volume 2* (Presley, 1959), em que o cantor enverga o fato todo dourado acompanhado da inscrição: “50.000.000 de fãs de Elvis não podem estar

6. Para a “ideologia cívica do consumismo” na América da Guerra Fria, ver Cohen, L. (2004). *A Consumers' Republic: The Politics of Mass Consumption in Postwar America*. Vintage Books.

errados” (Guralnick, 1995). Efetivamente, até os fãs de Elvis usavam com frequência o sucesso comercial do cantor para o defenderem dos seus críticos. “Talvez ele não seja a pessoa mais educada do mundo”, disse um deles ao *San Antonio Express and News* “mas ganha muito dinheiro!” (“Elvis Presley? Ugh!”, 1956).

Em contrapartida, na Europa Ocidental, a associação de Presley à comercialização descarada e ao consumismo em massa provou ser uma faca de dois gumes nos debates sobre o cantor. Certamente também havia muitos agentes comerciais a lucrar, ou, pelo menos, a tentar lucrar, com a propaganda de “Elvis”. Na Grã-Bretanha, por exemplo, a revista de música *New Musical Express* autodenominou-se uma das primeiras defensoras do cantor, com o objetivo de ganhar leitores, ao projetar uma certa proximidade com o cantor. Publicava frequentemente artigos longos sobre a música e a vida de Elvis, textos que eram quase inevitavelmente acompanhados por enormes anúncios aos novos *singles*, álbuns ou filmes do cantor. Em setembro de 1956, o *The New Musical Express* chegou a publicar um artigo supostamente escrito pelo próprio Elvis, que era anunciado como “[o] cantor mais controverso do mundo escreve para SI!” (“The world’s most controversial”, 1956). Na Alemanha Ocidental, a revista juvenil *BRAVO* – fundada em agosto de 1956 – seguiu uma estratégia semelhante, ao apresentar-se como a verdadeira “defensora” de Elvis contra os seus críticos de outros jornais e revistas. O ponto alto da cobertura da *BRAVO* foi uma grande cobertura especial sobre o cantor que se estendeu ao longo de onze edições, que também se focavam na história de vida do cantor e não na sua música nem nas polémicas em torno da mesma. A estratégia era óbvia: “Quer o ames, quer o odeies”, afirmou a *BRAVO* na

primeira parte da cobertura especial, “a sua história de vida é única” (“Die Elvis Presley Story”, 1957).

Embora a estratégia de defesa de Presley focada no seu sucesso comercial tenha funcionado para os seus apoiantes e fãs, a estreita associação do cantor com a cultura capitalista ao estilo dos EUA foi como que uma bandeira vermelha para os seus críticos europeus, cujos ataques a Elvis muitas vezes se baseavam em velhos *clichés* antiamericanos sobre materialismo e consumismo em massa, que foram apresentados como ideais que contrastavam com as alegadas virtudes da “alta cultura” e sofisticação europeias (Gienow-Hecht, 1999; Kroes, 1996). O jornal conservador da Alemanha Ocidental *Frankfurter Allgemeine Zeitung* por exemplo, apresentou a popularidade de Elvis como uma propaganda artificial que tinha sido “estimulada pelas agências de publicidade de Hollywood” (“Elvis Presley und der”, 1957) e o semanário de esquerda *Der Spiegel* descreveu, com desdém, o sucesso de Elvis como o resultado de uma “campanha de vendas” que tinha sido “lançada pela indústria de bens de consumo” nos EUA (“Elvis the Pelvis”, 1956). Mas nem mesmo os críticos culturais dos jornais da Alemanha Ocidental escaparam aos imperativos maiores do liberalismo da Guerra Fria que prevaleciam na época: podiam não gostar de Elvis e de *Rock and roll*, mas, na verdade, tiveram de ter em conta os gostos culturais da geração jovem como um assunto privado e, por isso, abstiveram-se de qualquer apelo à censura ou perseguição (Poiger, 2000).

Essas atitudes de *laissez-faire* contrastavam fortemente com os desenvolvimentos que decorriam em simultâneo na Europa Central e de Leste, onde os regimes comunistas se esforçavam arduamente para conter a popularidade de Presley, bem como do *rock 'n' roll* em geral. Na Alemanha

Oriental comunista, por exemplo, o governo de Ulbricht reprimiu de forma particularmente dura o *Rock and roll*, retratando Elvis na propaganda como uma “arma da Guerra Fria” americana e proclamando que competia ao governo “defender a cultura alemã contra este ‘modo de vida americano’” (“Heulboje Elvis Presley”, 1958; “Comic, Jugend und Freiheit”, 1958). Assim, o governo da Alemanha Oriental não só censurou e banuiu os discos de Elvis e outros produtos para fãs, mas também tentou criar a sua própria marca de cultura popular de estilo socialista, embora com um sucesso deveras limitado⁷. Efetivamente, os esforços de censura do regime só fizeram com que os fãs de Elvis se afastassem ainda mais do regime, transformando Presley num símbolo não apenas de rebelião geracional, mas também de protesto político. Em 1958 e 1959, houve vários protestos levados a cabo pelos fãs na Alemanha Oriental, alguns culminando em longas sentenças de prisão. E, mesmo assim, o regime da Alemanha Oriental não conseguiu suprimir Elvis completamente: em breve surgiria um vibrante movimento *underground* de fãs, com clubes de fãs não oficiais, que se autodenominavam “Discípulos de Presley” ou “Admiradores de Presley” (Mrozek, 2019; Fenemore, 2007). De volta aos Estados Unidos, tal opressão dos fãs de Elvis, por sua vez, ostentava a autopercepção da sociedade americana como uma sociedade liberal e tolerante. Quando o *New York Times* noticiou o encarceramento de fãs do cantor na RDA, por exemplo, a super fã

7. Para este e para o seguinte, ver novamente Poiger (2000) e ver Fenemore, M. (2007). *Sex, Thugs and Rock 'n' Roll: Teenage Rebels in Cold-War East Germany*. Berghahn Books.

de Elvis, Louise Spencer, escreveu na revista de fãs *Elvis Monthly* que o episódio apenas revelou o “medo mortal” dos Comunistas em relação à “influência de Elvis sobre os seus jovens. O Elvis tem fãs que o amam em todos os países do mundo, e a palavra que os Comunistas mais odeiam é a palavra “AMOR”. Eles NÃO querem que os seus jovens conheçam o ‘Verdadeiro Elvis’, o Elvis que conhecemos.” (Hammers Sickles Guitars”, 1960, p. 166).

Conclusões

Levando a cabo uma análise da ascensão de Elvis Presley em meados da década de 1950, este capítulo argumentou que o cantor simbolizou e catalisou o aparecimento de um novo tipo de cultura juvenil nos anos do pós-guerra: uma cultura em que os jovens adolescentes podiam escolher livremente os seus próprios heróis e em que, de repente, também tinham o poder de mercado para empurrar estes heróis para o centro de uma indústria de entretenimento inicialmente hostil. Em certos aspetos, como vimos, a ascensão dessa cultura juvenil foi essencialmente um fenómeno transnacional: não só a expansão quase global dos meios de comunicação norte-americanos na segunda metade do século XX tornaram o nome de Elvis conhecido em todo o mundo, quase num ápice, mas também as pré-condições estruturais e a dinâmica geracional subjacente à sua ascensão à fama nos Estados Unidos foram amplamente semelhantes em muitas outras partes do mundo, particularmente na Europa Ocidental.

Em simultâneo, contudo, o “fenómeno de Elvis” – e a cultura juvenil a ele associada – foi também um fenómeno

político desde o início e, nesta esfera, os diferentes contextos nacionais desempenharam um papel importante na forma como Elvis foi interpretado. Nos Estados Unidos, o debate público sobre Presley foi travado de uma forma extremamente intensa, principalmente porque a aparência, a música e as atuações do cantor iam ao encontro dos principais debates sociais sobre classe, gênero e raça – mesmo que o fizessem de maneira amplamente não verbal. Em contraste com esses debates internos nos Estados Unidos, na Europa dos anos 1950, Elvis acabou por servir, principalmente, como uma tela de projeção, na qual a influência cultural dos Estados Unidos na Europa do pós-guerra – boa ou má – poderia ser negociada através da imagem pública do cantor. Embora haja uma tendência para datar a politização da cultura popular/juvenil nos chamados “longos anos 1960”, particularmente nos movimentos sociais de 1968, um olhar mais atento ao fenómeno Elvis mostra que a cultura popular/juvenil sempre foi inerentemente política, desde os seus primórdios na década de 1950. Finalmente, a ascensão de Presley também revela as estreitas interconexões entre a cultura popular do pós-guerra e o consumismo do pós-guerra, particularmente quando analisada com a Guerra Fria como pano de fundo. O sucesso comercial de Elvis não só permitiu que se tornasse famoso, em primeiro lugar, mas também foi o motivo pelo qual tantos agentes comerciais o endossaram, não obstante a forte resistência que ele enfrentava: Presley ajudou-os a ganhar dinheiro. Pelo menos nos Estados Unidos, a ideologia cívica do consumismo predominante também serviu para legitimar a presença de Elvis na vida pública, tendo o seu sucesso comercial tornado o cantor “digno” da atenção do público.

A certa altura, porém, a estreita associação de Elvis Presley com o consumismo americano, bem como a desmedida comercialização da sua imagem pública, tornou-se uma faca de dois gumes. Embora inicialmente tenha ajudado o cantor a transcender a imagem de um jovem rebelde e, assim, a transformar-se num artista mais comercial, particularmente depois do cumprimento do serviço militar, em 1960, a imagem que hoje temos de Elvis é moldada não tanto pelo estilo inovador e transformador da sua música e das suas atuações na década de 1950, mas mais pela sua carreira posterior, nas décadas de 1960 e 1970: filmes de Hollywood e espetáculos em Las Vegas. Efetivamente, a decadência pessoal de Elvis nos últimos anos da sua vida e, particularmente, a sua morte trágica na sua mansão Graceland, com apenas 42 anos de idade, também parecem ilustrar, para muitos observadores, os lados mais sombrios do chamado Sonho Americano: “Chega ao fim uma vida solitária na avenida Elvis Presley”, a manchete do *Memphis Press-Scimitar* foi publicada a 17 de agosto de 1977 (Porteous, 1977). Embora a estreita ligação entre Elvis e o consumismo ao estilo americano estivesse no centro da sua ascensão ao poder, também foi parte integrante do seu derradeiro declínio enquanto ícone da cultura *pop*.

Referências bibliográficas

- [1] A Howling Hillbilly Success. (1956, abril 30). *Life*, 64.
- [2] Bangs, L. (1977, agosto 29). Where Were You When Elvis Died?. *The Village Voice*. <https://www.villagevoice.com/where-were-you-when-the-king-died/>

- [3] Big Country-Western Jamboree Artistic, Financial Success. (1966, agosto 3). *The Florence Times*.
- [4] Cahn, S. K. (2012). *Sexual Reckonings: Southern Girls in a Troubling Age*. Harvard University Press.
- [5] Comic, Jugend und Freiheit. (1958, novembro 13). *Berliner Zeitung*.
- [6] Condon, E. (1956, dezembro). What is an Elvis Presley?. *Cosmopolitan*, 55-61.
- [7] de Grazia, V. (2005). *Irresistible Empire: America's Advance Through Twentieth-Century Europe*. Belknap Press, Harvard University Press.
- [8] Die Elvis Presley Story: Elvis, der Junge aus Missouri erzählt für BRAVO. (1957, agosto). *BRAVO*.
- [9] Doll, S. (1998). *Understanding Elvis: Southern Roots vs. Star Image*. Routledge.
- [10] Duffett, M. (2020). *Elvis: Roots, Image, Comeback, Phenomenon*. Equinox Publishing Limited.
- [11] Elvis – a Different Kind of Idol. (1956, agosto 27). *Life*, 101-109.
- [12] Elvis Presley? Ugh! Say Boys, But S.A. Girls Like Him!. (1956, outubro 14). *San Antonio Express and News*.
- [13] Elvis Presley und der Meilenläufer (1957, março 21). *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.
- [14] Elvis the Man. (1965, agosto 6). *Tampa Daily Times*.
- [15] Elvis the Pelvis. (1956, dezembro 13) *Der Spiegel*.
- [16] Excitement on 10th St. (1956, junho 5). *Oakland Tribune*.
- [17] Fenemore, M. (2007). *Sex, Thugs and Rock 'n' Roll: Teenage Rebels in Cold-War East Germany*. Berghahn Books.
- [18] Filmpremierer am Broadway: Baby Doll und Love Me Tender. (1956, dezembro 31). *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.

- [19] Gilbert, J. (1986). *A Cycle of Outrage: America's Reaction to the Juvenile Delinquent in the 1950s*. Oxford University Press.
- [20] Gielow-Hecht, J. (1999). *Transmission Impossible: American Journalism as Cultural Diplomacy in Postwar Germany 1945-1955*. Louisiana State University Press.
- [21] Gould, J. (1956, junho 6). TV: New Phenomenon. Elvis Presley Rises to Fame as Vocalist Who Is Virtuoso of Hootchy-Kootchy. *New York Times*, 67.
- [22] Guralnick, P. (2015). *Sam Phillips: The Man Who Invented Rock 'n' Roll*. Weidenfeld & Nicolson.
- [23] Guralnick, P. (1995). *Last Train to Memphis: The Rise of Elvis Presley*. Abacus.
- [24] Hammers Sickles Guitars and Elvis. (1960, outubro). *Elvis Monthly*.
- [25] He Cain't Hol' Still. (1956, maio 27). *Washington Post*.
- [26] Heartbreak, Hound Dog Dogs Put Sales Zip Into Presley Products. (1956, dezembro 31). *The Wall Street Journal*.
- [27] Heulboje Elvis Presley – Geschütz im kalten Krieg. (1958, novembro 19). *Junge Welt*.
- [28] Hound Dog. (1956, outubro 10). *Melody Maker*.
- [29] In a Spin. (1954, julho 30). *Memphis Press Scimitar*.
- [30] John, E. (2019). *Me*. Pan Macmillan.
- [31] Jones, D. (2017). *David Bowie: A Life*. Crown Archetype.
- [32] Kroes, R. (1996). *If You've Seen One; You've Seen the Mall: Europeans and American Mass Culture*. University of Illinois Press.
- [33] Maase, K. (2001). Establishing Cultural Democracy: Youth, "Americanization", and the Irresistible Rise of Popular Culture. In Schissler, H. (Ed.), *The Miracle Years: A Cultural History of West Germany, 1949-1968* (pp. 528-550). Princeton University Press.

- [34] Mrozek, B. (2019). *Jugend – Pop – Kultur: Eine transnationale Geschichte*. Suhrkamp Verlag.
- [35] Nash, A. (2003). *The Colonel. The Extraordinary Story of Colonel Tom Parker and Elvis Presley*. Simon & Schuster.
- [36] Nolan, M. (2012). *The Transatlantic Century. Europe and America, 1890-2010*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139016872>
- [37] Peterson, R. A. (1990). Why 1955? Explaining the Advent of Rock Music. *Popular Music*, 9(1), 97–116. <http://www.jstor.org/stable/852886>
- [38] Poiger, U. (2000). *Jazz, Rock and Rebels: Cold War Politics and American Culture in a Divided Germany*. University of California Press.
- [39] Porteous, C. (1977, agosto 17). A Lonely Life Ends on Elvis Presley Boulevard. *Memphis Press-Scimitar*.
- [40] Reynolds, M. (1957, agosto 31). Kick Her in the Teeth!. *Vancouver Sun*, 1.
- [41] Rock N’Roller Elvis Presley Almost Mobbed By Thousands Of Fans Here. (1956, abril 11). *Lubbock Evening Avalanche Journal*.
- [42] Ryback, T. W. (1990). *Rock Around the Bloc: A History of Rock Music in Eastern Europe and the Soviet Union*. Oxford University Press.
- [43] Simpson, P. (2002). *The Rough Guide to Elvis*. Rough Guides.
- [44] Singer Causes Girls To Near Swoon – Not The Boys. (1955, junho 11). *Breckenridge American*.
- [45] Stabursvik, S., & Engvold, H. O. (2016). *How RCA Brought Elvis to Europe: The Nordic Elvis Presley Discography 1956-1977*. Pål Granlund.
- [46] The Critics Stayed At Home; And Elvis Was The Greatest. (1956, junho 27). *The Charlotte Observer*.

- [47] The world's most controversial singer writes for YOU!. (1956, setembro 7). *The New Musical Express*.
- [48] This Man Is Dangerous!. (1956, julho 21). *Picturegoer*.
- [49] Tolbert, F. (1956, outubro 12). Elvis Presley Disturbance Surely Hit Seismic Scale. *Dallas Morning Star*.
- [50] Ward, B. (1998). *Just My Soul Responding: Rhythm and Blues, Black Consciousness, and Race Relations*. University of California Press.
- [51] Zhuk, S. I. (2010). *Rock and Roll in the Rocket City: The West, Identity, and Ideology in Soviet Dnepropetrovsk, 1960-1985*. Johns Hopkins University Press.

Referências filmográficas

- [52] Webb, R. D. (1956). *Love Me Tender* [Filme]. 20th Century Fox

Referências discográficas

- [53] Presley, A. (1959). *Gold Records Volume 2* [Álbum]. RCA Victor
- [54] Presley, A. (1956). *Hound Dog* [Single]. RCA Victor
- [55] Presley, A. (1954). *That's All Right, Mama* [Single]. RCA Victor
- [56] Page, P. (1952). *How Much Is That Doggie in the Window* [Single]. Mercury.

'68 *Comeback Special*: Música, Arte, Raça, Religião

Mark Duffett

Resumo. Exibido a 3 de dezembro de 1968, transmitido às 21 horas, Hora Padrão Oriental, e conhecido na época como *Singer Presents... Elvis* [*A Singer apresenta... Elvis*], o especial da NBC TV conhecido como '68 *Comeback Special* é amplamente considerado como um regresso à boa forma na carreira de Elvis Presley. Graças a este *Comeback Special*, circularam imagens icônicas do que Gillian Gaar (2010) chamou de “regresso do Rei”, não apenas na cultura dos fãs de Elvis, mas também na cultura popular num sentido mais *lato*. Com raríssimas exceções, como Inglis (2006), o '68 *Comeback Special* raramente foi o centro de pesquisas acadêmicas. No meu próprio trabalho, argumentei que o Especial foi entendido como um rito de passagem para Elvis, que o deslocou não apenas de Hollywood para a música ao vivo, mas também – ao demonstrar uma afirmação da sua vontade criativa – da infância à idade adulta masculina, um lugar onde ele poderia abraçar, sem

restrições, o seu próprio carisma sexual (ver Duffett, 2020). O meu objetivo neste capítulo em particular é começar a considerar aspetos do conteúdo e simbolismo deste momento icónico no que respeita aos significados que oferece. Uma exploração do subtítulo do volume de Vernon Chadwick *In Search of Elvis [À procura de Elvis]*, editado em 1997, fornecerá um contexto. Irei considerar o *Comeback* em relação à música, arte, raça e religião. O meu argumento é que a forma como Elvis é retratado não só mitifica a sua própria carreira (ao exibir uma versão do sonho americano), como também usa traços do imaginário cristão para oferecer uma alegoria sobre a possibilidade de progresso no âmbito da integração racial na América.

Palavras-chave: Elvis Presley · *Rock and Roll* · '68 *Comeback Special* · integração racial · simbologia cristã

Abstract. Screened on December 3, 1968, broadcast at 9pm Eastern Standard Time, and known at the time as Singer Presents... Elvis, the NBC TV '68 *Comeback Special* is widely understood as a return to form in Elvis Presley's career. Thanks to the *Comeback Special*, iconic images of, as Gillian Gaar (2010) put it, the "return of the King" have circulated, not just in Elvis fan culture, but in popular culture in the widest sense. With very rare exceptions such as Inglis (2006), the *Comeback Special* has rarely been a focus of academic research. In my own work, I have argued that the *Special* was understood as a rite of passage for Elvis, shifting him not only from Hollywood to live music, but – by demonstrating an assertion of his creative will – from boyhood to

male adulthood, a place where he could unrestrainedly embrace his own sexual charisma (see Duffett, 2020). My aim in this chapter is to begin considering aspects of the content and symbolism of this iconic moment in terms of the meanings offered. A reworked version of the subtitle of Vernon Chadwick's 1997 edited volume, *In Search of Elvis*, will provide a frame. I will consider the Comeback in relation to music, art, race, and religion. My argument is that the portrayal of Elvis not only mythologizes his own career (displaying a version of the American dream), but also uses traces of Christian imagery to offer an allegory about the possibility of progress towards racial integration in America.

Keywords: Elvis Presley · *Rock and Roll* · '68 Comeback Special · racial integration · Christian symbology

Será recordado que, mais tarde, ao escavar o subsolo da Ópera, antes de enterrar os registos fonográficos da voz do artista, os operários puseram a descoberto um cadáver (Leroux, 1909/2011, p. 5).

A maneira como a API [adolescência prolongada indefinidamente] funciona é que, quando as pessoas atingem entre os 18 e os 20 anos, quando deixam de lado as coisas infantis e vão para a faculdade, sofrem uma prisão cultural... Posteriormente, à medida que entram nos seus casamentos, nas suas casas e nas suas responsabilidades, começam a sentir saudades das boas velhas coisas. Um dia, ao vasculhar a cave, descobrem um monte de discos há muito ignorados. Ei! Está aqui o *Rip It Up*, o *Hound Dog*, o *Heartbreak Hotel*. Vamos levá-los para cima e pô-los no gira-discos. (Goldman, 1968, p. D21).

Exibido a 3 de dezembro de 1968, transmitido às 21 horas, Hora Padrão Oriental, e conhecido na época como *Singer Presents... Elvis* [*A Singer apresenta... Elvis*], o programa Especial da NBC TV, também conhecido como *'68 Comeback Special*, é unanimemente considerado como um regresso à boa forma na carreira de Elvis Presley. Este programa de televisão surgiu graças ao declínio comercial dos filmes do cantor: incapaz de negociar o seu contrato habitual de 1 milhão de dólares por filme, Elvis e o seu empresário, o Coronel Parker, concordaram com 1 250 000 dólares num acordo que incluía a produção de uma longa-metragem e de um espetáculo de televisão.¹ O filme foi o último de Elvis, *Change of Habit* (Graham, 1969), lançado em novembro de 1969, e o Especial de televisão foi organizado pela NBC e por Steve Binder, que foi escolhido como diretor. Graças ao programa Especial da NBC (*'68 Comeback Special*), circularam imagens icónicas do que Gillian Gaar (2010) chamou de “regresso do Rei”, não apenas na cultura dos fãs de Elvis, mas também na cultura popular num sentido mais *lato*. Para apresentar o Especial da NBC e começar a discutir de que forma poderá ser interpretado, é relevante considerar a sua receção, recorrendo a dois exemplos de críticas da imprensa da época. A primeira é a crítica de Albert Goldman (1968), *Elvis? Ah, The Good Old Days* [*Elvis? Ah, os bons velhos tempos*]. Goldman fala sobre a “adolescência prolongada indefinidamente” no contexto de um conjunto de discos de adolescentes da década de

1. Este valor foi dividido da seguinte forma: 850 000 dólares para o filme, 25 000 dólares para a sua banda sonora, 250 000 dólares para o Especial da NBC e 125 000 dólares para as suas reprises.



Figura 1. Elvis: The 68' Comeback Special (Binder, 1968)
(Fonte: IMDB | NBC)

1950, que foram guardados na cave e depois retirados de lá para organizar uma festa. O comentário de Goldman é uma reminiscência daquela interpretação *Urtext* do romance gótico da música popular, *O Fantasma da Ópera*, mas ao contrário. Na novela de Leroux, os trabalhadores enterram gravações de áudio por baixo da ópera de Paris. Na crítica de Goldman, elas são, na verdade, exumadas: desenterradas, dessepultadas, espanadas e ouvidas de novo, quase como se de um ritual se tratasse. Deve colocar-se a crítica de Goldman a par de um segundo exemplo de crítica, o artigo de Robert Shelton (1968), *Elvis Still Has Old Touch* [*Elvis ainda tem o velho jeito*], que explica:

O programa sugere um Especial de Presley ainda mais forte, fora do estúdio e de volta às ruas do sul branco e negro que o formaram: as igrejas de East Tupelo, no Mississipi, onde cantou; o caminhão que conduzia em Memphis; o desalento das primeiras gravações; e o seu aparecimento como símbolo sexual e vulcão musical (Shelton, 1968, p. A72).

Entre si, as críticas de Goldman e Shelton, sem dúvida, conferem credibilidade à noção de que há algo gótico neste *Comeback* (Regresso). Grande parte do programa, especialmente no início, decorre com um fundo escuro, onde Elvis se senta ou fica em primeiro plano, uma criatura esplendorosa, com o seu cabelo preto e roupa de couro a reluzir com cada movimento, contra um cenário envolvente de escuridão. Ele é um roqueiro único e furioso – o “símbolo sexual e vulcão musical” – que *desenterramos* nostalgicamente, alguém que funciona, então, como um *curador* ativo da sua própria história e da história da América, particularmente do sul. Por um lado, o público

ainda compreende inatamente o Especial da NBC como um veículo para as atuações essenciais de Elvis, sugerindo que a comunicação do astro com os seus músicos parecia “telepática” (Jeansonne, *et al.*, 2011, p. 181), ou que assistir “foi quase uma experiência espiritual” (Hanson, 2009). Por outro lado, qualquer pessoa que pretenda entender este espetáculo televisivo precisa refletir sobre a forma como ele retrata, e foi retratado, no tempo – para Elvis (como um testemunho da sua carreira e das suas capacidades), para a América (como um retrato de um momento específico) e para nós (ao revermos a gravação e ao situá-la no contexto da nostalgia pessoal e coletiva)².

Alguns afirmam que o '68 *Comeback Special* deu origem ao formato *Unplugged* da MTV (Jeansonne *et al.*, 2011, p. 181). No entanto, devido ao seu lugar na história da música popular na televisão, o Especial da NBC raramente foi um tópico de pesquisa académica. Em 2017, Ian Inglis perguntou “e se” '68 *Comeback Special* nunca tivesse acontecido? Na altura, na sua história académica de Elvis, Mathias Hauessler (2020) considerou a utilidade do programa para Elvis Presley e uma mais ampla receção crítica por parte da imprensa. Esses estudos são exceções. No meu próprio trabalho, argumentei que o Especial da NBC foi entendido como um rito de passagem para Elvis, que o deslocou não apenas de Hollywood para a música ao vivo, mas também – ao demonstrar uma afirmação da sua

2. É interessante que algumas das frases de Elvis no *Comeback Special* – como “Been a long time, Baby” e “My boy, my boy” – representem algo espectral: uma espécie de recomeço temporal ou reconhecimento intergeracional.

vontade criativa – da infância à idade adulta masculina, um lugar onde ele poderia abraçar, sem restrições, o seu próprio carisma sexual (ver Duffett, 2020).

A interpretação existencial-erótica transforma o *Comeback* numa provação de passagem para a idade adulta: uma versão musical dos saltos para a água, das lutas de boxe ou das corridas de carros tão familiares do cinema, momentos em que Elvis encontra a sua masculinidade ao enfrentar o derradeiro desafio. O *Comeback* é contextualizado como um momento de terapia e provação em que Elvis – uma estrela encurralada a arriscar a sua carreira / animal cativo a enfrentar a sua morte – *alcança a sua identidade prometida* acima da controvérsia social e da sua internalização como reflexo da desaprovação dos pais (Duffett, 2020, p. 118).

O meu objetivo neste capítulo em particular é começar a considerar os significados que este momento icónico oferece. Ao explorar o subtítulo do volume editado por Vernon Chadwick em 1997, *In Search of Elvis*, para fornecer um contexto, vou considerar o programa Especial da NBC em relação à “Música, Arte, Raça, Religião”.

Música

Musicalmente, o Especial da NBC foi projetado para simbolizar os dois lados da carreira de Elvis até à data: *Rock and Roll* e Hollywood. As filmagens decorreram no final de junho e, com roupas de couro preto, Elvis fez quatro espetáculos no palco montado num ringue de boxe, com plateias ao vivo (duas sentadas e duas de pé). Presley tam-

bém filmou as canções de abertura e encerramento do programa, uma sequência *Gospel* e um *medley* extenso com canções bem-sucedidas no mundo do espetáculo, mostrando uma variedade de locais claramente encenados em estúdio: uma estrada, um parque de diversões, um beco, uma boate, uma discoteca, um clube noturno e um bordel.

Quando o programa foi para o ar, a abertura memorável foi *Trouble* do filme *King Creole* (Curtiz, 1958) cortada por *Guitar Man* de Jerry Reed. Na transmissão inicial, seguiram-se gravações de Elvis envergando couro preto nos espetáculos sentados, a sequência gospel, material dos espetáculos em pé, em que também vestia couro preto, o *medley* de canções comerciais (exceto a cena do bordel) e a peça de encerramento do programa, *If I Can Dream*. Esta atuação final deu origem a um single de teste, lançado antes da emissão do Especial NBC. No mês em que foi transmitido o programa, foi lançado um álbum que seguia a ordem de exibição usada na transmissão. Ao analisar esse álbum, descobrimos que a primeira parte do programa estava repleto de *R&B* e *Rock and Roll*, refletindo a carreira de Elvis nos anos 1950, mas, após um terço do tempo total, foram intercaladas, na segunda parte, baladas *Gospel* e *R&B* em vez de *Rock and Roll*. Músicas *Country* isoladas, como *Guitar Man* e *Blue Christmas*, surgem em cada parte. Contamos assim sete músicas *R&B*, quatro baladas, três exemplos de *Rock and Roll* e três de gospel, duas músicas *country* e uma interpretada pela primeira vez no programa (*Nothingville*). No que respeita a escritores ou equipas para cada uma das canções, dez faixas são de escritores brancos, cinco de escritores judeus (todas de Leiber e Stoller) e cinco são de escritores negros. Portanto, a criatividade que ancorou o programa era racialmente mista: com um

maior peso de *R&B*, mas igualmente repleta com Leiber e Stoller ou escritores brancos – embora nenhum dos escritores brancos tenha contribuído com *R&B*. No entanto, é óbvio que separar os géneros e raças desta maneira é um absurdo³. Primeiro, porque Elvis sempre, até certo ponto, misturou géneros nas suas atuações, e segundo, porque, de certo modo, tudo no Especial da NBC foi simultaneamente apresentado de forma apaixonante e, até certo ponto, como se fizesse parte de um “musical”. A arma secreta de Elvis foi, indiscutivelmente, a equipa de músicos de L.A. (conhecida como Wrecking Crew), cuja contribuição para o programa raramente é reconhecida (ver Burns, 2018), talvez devido à partida prematura do criador de música Billy Strange. O talento e o profissionalismo destes músicos, elevaram, sem dúvida, a qualidade musical deste espetáculo televisivo.

3. Susan Doll (1998/2016) argumentou que o *'68 Comeback Special* marginalizou o papel das suas influências da música country em favor de um “discurso do rock’n’roll” que falava das raízes musicais negras:

O discurso do Rock and Roll enfatiza – quase celebra – a influência do Rhythm and Blues na música de Presley enquanto minimiza ou até mesmo ignora as suas raízes country, embora, em última análise, isso equivalha a uma distorção... No que diz respeito ao exagero da influência do Rhythm and Blues na sua música, Elvis – o *'68 Comeback Special* ofereceu a mesma perspetiva sobre Presley que os críticos de Rock da época. (p. 160)

Até certo ponto, Doll está certa: após uma atuação sentado de *Are You Lonesome Tonight* no programa da NBC, um Elvis vestido de couro disse: “A música *Rock and Roll* é basicamente *Gospel* ou *Rhythm and Blues* – nasceu disso, e as pessoas têm-lhe acrescentado algo.” Por outras palavras, naquele momento, ele marginalizou momentaneamente a influência country na sua própria herança musical.

Arte

Nos anos do pós-guerra, o colonialismo europeu terminara gradualmente. As suas ideologias subjacentes estavam a ser desmanteladas. Uma delas foi a crítica elitista. O apogeu de Elvis coincidiu com o início de uma era em que a tradição de críticos cultos e altamente qualificados, a liderar círculos de gostos mais amplos, estava em declínio. O imediatismo e o entretenimento estavam em ascensão. O movimento da *Pop Art* demarcou essa nova sensibilidade aparentemente democrática. A obra de Ray Johnson de 1956, *Oedipus (Elvis Presley #1)*, fez do cantor de Memphis um assunto desse novo movimento artístico. Enquanto estrela embalada pelo *boom* do consumo e tendo ajudado a cultura jovem a encontrar uma voz, ele parecia perfeito para isso. Este papel também significava que Presley estava disponível como alvo para os tradicionalistas. Sendo Elvis como que a definição de uma figura pública que reinou de forma suprema devido ao apoio populista, especialmente alguém com fãs da classe trabalhadora, o que Elvis Presley fez nunca foi avaliado de forma muito positiva por aqueles que desejavam manter os antigos privilégios das concepções Leavisistas. Durante a maior parte da sua carreira, os críticos nunca classificaram a sua atuação num patamar superior na escala do gosto. Foi visto como exemplo de cultura inferior. Na década de 1950, disseram que vendeu a sua música recorrendo a um truque: ultrapassando a linha da cor e vendendo sexo. Na década de 1960, diziam que os seus filmes eram insípidos. Na década de 1970, consideravam-no extravagante e com excesso de peso. *Graceland* era entendida como a quintessência de Elvis e era frequentemente apresentada como *kitsch*. O Especial da NBC parece ser

um momento de cessar-fogo. É difícil encontrar críticas negativas do programa; até a de Albert Goldman (1968) foi relativamente positiva. Como observou o historiador de música Ernst Jørgensen, “O *New York Times*, que já tinha classificado Elvis como vulgar, descrevia-o agora como ‘carismático’” (1998, p. 262). Por outras palavras, o Especial da NBC foi um momento excepcional em que Elvis conquistou, para muitos *fora* do seu grupo de fãs, o que os seus anos na *Sun* só adquiriram *retrospectivamente*: o reconhecimento de que ali estava alguém que era especial e inimitável. Nesse sentido, este espetáculo televisivo obteve uma aura de perfeição cultural *Pop*, um halo que o torna único como arte popular.

O *'68 Comeback Special* (Binder, 1968) foi também a realização artística dos dias de Elvis na *Sun Records*, pois misturava a música vernacular com o estilo musical do mundo do espetáculo. Na América, por ser uma criação de sucesso comercial, tal música é, sem dúvida, “arte”. Mas o programa também foi artístico noutros sentidos. Tratando-se de um espetáculo feito para a televisão, a sua produção foi altamente visual e estilizada, proporcionando aos telespetadores toda uma série de imagens icónicas de Elvis, particularmente enquanto atuava com as roupas de couro preto desenhadas por Bill Belew, que, ironicamente, se inspirou num casaco de ganga para criar o molde. Visualmente, isso levantou duas questões. Primeiro, Elvis raramente ou talvez nunca usava calças de ganga, que poderá talvez ter associado ao trabalho manual. Em segundo lugar, raramente tinha usado couro preto antes desta produção. Certamente, fora do palco, às vezes usava roupas de *motard* e apareceu com uma roupa semelhante em *Roustabout* (Rich, 1964), mas foram os roqueiros Gene Vincent e Vince Taylor, no final



Figura 2. Elvis: The 68' Comeback Special (Binder, 1968)
(Fonte: IMDB | NBC)

dos anos 1950, que aperfeiçoaram o visual roqueiro em couro preto. Isso significava que, se Elvis estava a recordar a sua própria carreira, estava a fazê-lo com uma versão *imaginária*. Por outras palavras, ao capitalizar a tendência de regresso às raízes que surgiu na música *Rock* com bandas como Creedence Clearwater Revival, Elvis estava a liderar um movimento nostálgico dos anos 1950. Neste momento, é relevante considerar como Elvis Presley era percebido pouco antes do *'68 Comeback Special*. No final de setembro de 1968, por exemplo, Vernon Scott, correspondente da UPI (1968, p. 38), publicou uma história em que explicava que Elvis começou na década de 1950 como um autodenominado “country boy” (rapaz do campo) que manteve os seus projetos em segredo, mas disse também que isso era algo que ele já não era. Scott descreveu Presley como o “protótipo de todos os cantores com uma ‘imagem roqueira’”.

Para compreender esta afirmação, vale a pena considerar um segundo elemento artístico importante: Elvis obtém a sua autenticidade no *Comeback*, em parte, a partir da intensidade bruta da forma como interpreta canções como *One Night* de Smiley Lewis. Ao descrever a interpretação como “música que sangra”, Greil Marcus localizou a arte do *Comeback* no romantismo. A voz de Elvis nessas interpretações de 1968 é peculiarmente crua e exagerada, indicadora de uma urgência e desespero emocional indiscutivelmente inéditos em qualquer outro momento da sua carreira. Para Greil Marcus, o Especial da NBC também era sobre o lugar de Elvis e, por extensão, da América no cânone da arte do *Rock*: “Ele gozou com os Beatles, negando que os heróis que o substituíram tinham produzido algo que ele não pudesse igualar, e depois provou-o” (1977, p. 144). O sucesso dos Beatles estabelecera pelo menos três

coisas. Primeiro, que os artistas fora dos Estados Unidos poderiam tocar *R&B* e *Rock and Roll*. Em segundo lugar, mudaram o ramo da música popular ao escrever as suas próprias canções. Em terceiro lugar, demonstraram que se pode abordar, fundir e modificar diversos géneros em nome da arte. Afinal, aquando do *'68 Comeback Special*, eles já tinham transcendido a música pop, lançando LP's como *Rubber Soul* (1965, Capitol), *Revolver* (1966, Capitol), *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967, Capitol) e, muito recentemente, o álbum epónimo *White* (1968, Apple). A “lição” que Elvis deu aos Beatles foi a de que o *R&B* e o *Rock and Roll* já eram arte, porque, quando interpretados como “música que sangra”, falavam da condição humana.

Raça

Dada a exposição efetuada até ao momento, eu argumentaria, em certo sentido, que Elvis criou um disco “soul”, algo que posiciona este espetáculo televisivo com o *Rock and Roll* (branco) e a música *Soul* (negra) como uma forma musical que poderia expressar trauma. Esse tipo de música retrabalhou, efetivamente, os *Blues* (ou a música dessa origem), levando-o para além do trauma da comunidade negra, para um território de fracasso e anseio pessoal – algo que, sem dúvida, já tinha acontecido também na música country. Se o programa Especial da NBC era Soul, não se encaixava na descrição de música *Soul* (ou seja, música negra secular inspirada no *Gospel*) nem na de *blue-eyed soul* (escrita, executada e consumida por brancos). Peculiarmente, na sua urgência, o som da década de 1960 – com Elvis a soar mais como os seus colegas da década de 1960

do que qualquer um dos cantores de *Rock and Roll* dos anos 1950 – é realmente bastante contemporâneo. A sua ligação com a cultura negra é referenciada no Especial de várias formas: ao apresentar números de *R&B* escritos por negros enquanto envergava couro preto, ao incluir a sequência gospel e ao prefaciá-la com um bailarino da trupe de Claude Thompson a atuar ao som de Darlene Love a cantar um segmento de *Motherless Child* [criança órfã de mãe]. Essa performance em si foi extraordinária: não incluía Elvis, mas claramente aludia aos direitos civis. Essa atuação foi interpretada por Odetta no Carnegie Hall em abril de 1960 e apareceu no LP *A Song Will Rise* de Peter, Paul e Mary em 1965. Após ter sido usada no '68 *Special*, Ritchie Havens abriu Woodstock com esse número no verão seguinte. A “criança órfã de mãe” do título da música é, claro, a América negra, exilada e em sofrimento após séculos de maus-tratos nos EUA. Claramente, a sua inclusão no Especial não foi coincidência. Também vale a pena salientar aqui que, antes de trabalhar com Elvis, o diretor de televisão Steve Binder tinha um histórico de juntar raças, não apenas, ironicamente, no seu trabalho de programação de Jazz com Steve Allen, mas também no *The T.A.M.I. Show*, que ajudou James Brown a fazer a transição no final de 1964, e no especial *Petula* da NBC. Exibida no mês de abril anterior, menos de uma semana antes da talvez maior tragédia dos direitos civis da década – o assassinato do inspirador assimilacionista, Martin Luther King – *Petula* apresentou a cantora inglesa branca Petula Clark. Para grande consternação dos patrocinadores conservadores do programa, durante um dueto da canção antiguerra, *On the Path of Glory*, Petula estendeu afetuosamente o braço ao seu colega, o cantor negro Harry Belafonte.



Figura 3. Elvis: The 68' Comeback Special (Binder, 1968)
(Fonte: IMDB | NBC)

Religião

A religião sempre figurou de forma interessante na história racial da América, atuando como um exemplo *de facto* da separação das raças, mas também oferecendo esperança ao povo negro antes e durante a era Jim Crow. Alguns dos líderes do movimento pelos direitos civis tinham autoridade por causa dos seus papéis religiosos em instituições que apoiavam as suas causas: Martin Luther King, por exemplo, foi líder da *Southern Christian Leadership Conference* [Conferência de Liderança Cristã do Sul]. Tais organizações colocam em prática o credo cristão de Mateus 25:40, em que Jesus diz: “Em verdade vos digo que, quando o fizestes a um destes meus pequenos irmãos, a mim o fizestes”. Por outras palavras, se negligenciarmos os mais pobres e marginalizados da sociedade, estaremos a negligenciar Deus. É notável que os Beatles – embora fossem sérios defensores dos direitos civis – tivessem um cantor que dizia que o cristianismo estava a acabar e não se envolvia tanto, ou de forma tão sincera, com a música gospel quanto Elvis. Em 1966, John Lennon disse: “O cristianismo vai desaparecer. Vai desaparecer e atrofiar. Não preciso argumentar isso; tenho razão e vou provar que estou certo. Agora somos mais populares do que Jesus; não sei o que vai desaparecer primeiro – o *Rock’n’roll* ou o cristianismo” (Shaw, 2021, p. 87). Em contrapartida, em dezembro de 1968, Elvis já tinha lançado dois LP gospel: *His Hand in Mine*, de 1960, e *How Great Thou Art*, de 1967.

Considerando a perspetiva que desenvolvi até agora – sugerindo que, através da apresentação das interpretações musicais de Elvis, o *’68 Comeback Special* funcionava como uma forma de arte televisiva simbólica que aludia aos direi-

tos civis – vou desenvolver um pouco mais e sugerir que podemos fazer uma leitura alegórica amplamente cristã do simbolismo do programa. É importante aqui recordar algumas das reações a Elvis nos anos 1950. A sua filha Lisa Marie, que, entretanto, faleceu, uma vez resumiu: “Quando ele começou, numa época em que a *Klu Klux Klan* ainda queimava cruces, as pessoas pensavam que ele era negro. Era-lhe completamente indiferente” (Ritz, 2005, p. 231). Como reação ao efeito agitador da música de Elvis, o reverendo Riblett, de Michigan, por exemplo, afirmou: “O *Rock and Roll* é a diversão do diabo. Foi rastreado até aos tambores da selva. É daí que vem tudo” (Drewett, 2018, p. 44). Tais declarações expressavam receios em relação à integração racial anunciada pelo *Rock and Roll* na linguagem cristã.

Interligado com essa imagem cristã, o inferno é um abismo de fogo que tortura os condenados (Oestigaard, 2009). Para o historiador de Elvis, Eric Wolfson, o *'68 Comeback Special* começa “From Elvis in Hell” [de Elvis no inferno] (2021, p. 1), que para ele significa a estrela a debater-se com a possibilidade de ter perdido a sua enorme popularidade (p. 2). Contudo, talvez existam outras dimensões mais racializadas desse “inferno”. A música de abertura do programa, *Trouble*, é uma música *R&B* do filme *King Creole* (Curtiz, 1958), em que Elvis não está apenas exaltado antes de uma zaragata. Em trabalho anterior, argumentei que este tema é um exemplo em que Presley adotou de forma mais proeminente uma voz negra (e, talvez, embora discutível e problemática, a pintura facial *blackface*) nos momentos falados, em paralelo com o número de Muddy Waters de 1954, *Hoochie Coochie Man* (ver Duffett 2018, p. 115) – momentos que poderiam ser plausivelmente interpretados

como as falas de um escravo fugitivo. Se for esse o caso, então *parte* da razão pela qual o início deste espetáculo televisivo possui uma imensa carga elétrica pode ser o facto de Elvis se ter colocado alegoricamente como uma espécie de indivíduo negro atormentado – culpado, posicionado quase como se fosse a cobra do jardim do Éden, respondendo e lutando com uma carapaça de estereótipos. Vale a pena salientar aqui o que o coautor do Especial da NBC Allan Blye disse, ao comentar a versão original da silhueta dos guitarristas atrás de Elvis: “Tínhamos reservado cerca de 100 sócias, porque íamos começar o espetáculo com homens de todas as idades e origens étnicas, e cada um deles iria tocar em alguns bares... [mas] tivemos problemas sindicais” (Graceland, 2019). O programa prossegue então no estilo *cinéma vérité* através de uma série de atuações de *R&B* antes de demonstrar a luta pelos direitos civis e começar a transcendê-la com música *Gospel*. Elvis traz então o público de volta para a sua própria carreira, como se esta estivesse agora imbuída de ódio racial – e foi esse o caso, claro, quando ele iniciou o *Rock and Roll* – e no final expia tudo isso, citando Martin Luther King na canção *If I Can Dream* [Se eu puder sonhar]. Para esta última atuação, Elvis está vestido de branco, como um anjo ou um pregador, e ele provavelmente leva a cabo, de facto, o que poderia ser entendido como uma espécie de ritual de sacrifício simbólico. De certa forma, isso é irónico, porque ele já tinha feito sucesso na rádio com um programa Especial de Páscoa. Embora o Especial da NBC tenha sido planeado como um espetáculo de Natal, podemos argumentar que ele sugere uma espécie de leitura de Páscoa: em que Elvis – um roqueiro que foi simultaneamente divinizado e difamado pela sua transgressão racial e que, de seguida,

usou a marca do hibridismo em filmes de Hollywood como *Flaming Star* (Siegel, 1960) – é então, finalmente, sacrificado simbolicamente para unir as raças. De destacar que, se Elvis tivesse recusado a música, W. Earl Brown tê-la-ia dado a Aretha Franklin (Sharp, 2006, p. 200).

Em *Soul on Ice*, livro lançado no mesmo ano do '68 *Comeback Special*, o radical afro-americano Eldridge Cleaver disse que o Presley dos anos 1950 “ousou fazer à luz do dia o que a América já fazia há muito tempo com os negros, num anonimato de ladrão furtivo da noite consorciada a nível humano” (1968, p. 226). Algumas páginas depois, acrescentou: “Elvis, com o seu movimento de quadril desinibido (embora mecânico, alienado), ainda era muito Corpo (muito cedo) para as psiques tensas e em colapso dos Administradores Omnipotentes [Branços]” (1968, p. 233). Certamente, se os filmes de Elvis dos anos 1960, como afirmou Susan Doll (1998/2016, p. 145), o transformaram num artista tão higienizado como Pat Boone, então o Especial da NBC foi efetivamente a “*des-Pat-Boonificação*” de Elvis: uma época em que o seu toque carismático de rebeldia, as patilhas e o apelo sexual estavam de volta. Num outro trabalho sugeri: “De facto, ao abordar a problemática expressa em *King Creole* (Curtiz, 1958), o *Comeback Special* transformou Elvis de forma triunfal, passou de artista criouliizado para artista icónico, alguém que *personificava* simbolicamente a unidade da sua nação face a uma potencial sabotagem...” (Duffet, 2020, p. 113). Talvez mais do que qualquer outro roqueiro branco, Elvis não só juntou as diferentes raças da América, como também juntou duas outras grandezas distantes: o sexo e a religião. No *Comeback Special*, tal como em todos os outros momentos da sua carreira como artista, ele era *simultaneamente* um pecador (*One Night*) e um santo (*If*

I Can Dream) – alguém que frequentava tanto um bordel quanto uma igreja. Se, como sugeri, ele usou esta mistura alquímica para abordar as tensões raciais, então é interessante que ele, notoriamente, tenha terminado o Especial da NBC – psicologicamente, se não cronologicamente – nos bastidores com a comovente máxima: “Nunca mais vou cantar outra música em que não acredite” (Jones, 2010, p. 212).

À luz da promessa de Elvis de atuar de forma autêntica, vale finalmente a pena considerar algumas das coisas que ele fez a seguir. Primeiro, cantou num estilo que fundia música *Country* e *Soul* durante as *American Sound Sessions*, onde conheceu Roy Hamilton, e criou um conjunto de gravações que incluía *In the Ghetto*. Em segundo lugar, ele participou em *Change of Habit* (Graham, 1969), uma longa-metragem familiar de ficção, que levantou questões de raça, política e pobreza nos centros urbanos. Surgia Elvis a interpretar a canção R&B de Lloyd Price, *Lawdy Miss Clawdy*, que fizera parte do Especial, bem como parodiando as percepções da divindade do seu próprio estelato em *Let Us Pray Together*. Ele conheceu a cantora gospel negra, a grande Mahalia Jackson, nos estúdios de gravação. Depois, em Las Vegas, liderou um extenso conjunto musical de diferentes raças que fundiu diferentes géneros musicais. Como explicou o seu baterista Ronnie Tutt:

Elvis contou-me que acordou a meio da noite e que tivera um sonho. Ele disse: “No meu sonho eu vi-me no palco. Vi-me diante de uma banda de *Rock* forte e ambiciosa que estava realmente a arrasar. De um lado vi um quarteto gospel masculino branco e do outro lado um grupo soul feminino negro e depois vi uma orquestra grande como pano de fundo, e estávamos a dar um concerto ao vivo” (Coupe, 2020, p. 24).

Como disse Tutt, ecoando as palavras de Martin Luther King, Elvis “tivera um sonho” de integração racial em palco. As suas palavras foram escolhidas cuidadosamente: para além do seu trabalho com Elvis, as Sweet Inspirations eram um grupo de *Soul* feminino negro que tinha a sua própria reputação. A filha de Presley, Lisa Marie, disse uma vez: “Quando o meu pai me levava para a estrada, eu praticamente morava com as Sweet Inspirations... Eu senti que elas ajudaram a criar-me” (Ritz, 2005, p. 202). Elvis também insistiu que as cantoras negras andassem no carro com ele pelo campo de rodeio quando tocou no Astrodome de Houston, em fevereiro de 1970. De acordo com Myrna Smith, que afirmou muitos anos depois: “O nosso primeiro encontro racial foi quando fomos para o Texas. Elvis foi informado pelo seu grupo: ‘Bem, podes deixar as raparigas negras em casa’ [...] Esta foi a sua reação: ‘Vocês não gostam? Aprendam a lidar com isso ou não estarei lá’” (Jannekorsnas, 2010).

O caso que apresentei tem contra-argumentos. Embora ele tenha organizado a sua personalidade pública como sendo uma figura inclusiva e integracionista, que construía pontes de ligação – abrangendo eficazmente todo o caldeirão de culturas em vez de tomar partido – talvez Elvis devesse ter sido ainda mais vocal e direto como aliado. No entanto, nenhuma pessoa, mesmo com a sua popularidade, poderia ter resolvido as questões de integração sozinha. Ainda há obstáculos estruturais por superar. Mesmo assim, é claro que, depois do Especial da NBC, Elvis cantou com a sua própria versão *Soul*, e – talvez como sempre o fez – perseguiu ativamente uma certa forma *vívida* de integração racial. Em 1971, ele encontrou a sua própria versão da doutrina cristã em Mateus 25:40, em que Jesus dizia: “Em

verdade vos digo que, quando o fizestes a um destes meus pequenos irmãos, a mim o fizestes”. Ele citou o monólogo de Hank William de 1954 em *Men With Broken Hearts* – uma passagem que incentivava os ouvintes a ajudarem os seus “irmãos” ao longo da estrada, sendo indiferente onde começavam (no que respeita a classe e a sucesso financeiro). Enquanto escrevo isto, apercebo-me que discordo do especialista em Elvis, Trevor Simpson (2017, p. 54), que certa vez disse que Elvis era um “‘agente secreto’ do movimento pelos direitos civis”. Não tenho tanta certeza sobre a parte em que menciona “secreto”.

Referências bibliográficas

- [1] Burns, J. (2018). Join the crew. *The Elvis years, vol. 2*, 90-95. Anthem Publishing.
- [2] Coupe, S. (2020). *On stage with Elvis Presley: The backstage stories of Elvis’ legendary TCB band*. SEG Publishing.
- [3] Doll, S. (1998 / 2016). *Understanding Elvis: Southern roots vs. star image*. Routledge.
- [4] Drewett, M. (2018). Censorship, religion and popular music. In C. Partridge and M. Moberg (Eds.), *The Bloomsbury handbook of religion and popular music* (pp. 43–53). Bloomsbury Academic.
- [5] Duffett, M. (2018). *Counting down Elvis: His 100 finest songs*. Rowman & Littlefield.
- [6] Duffett, M. (2020). *Elvis: Roots, image, comeback, phenomenon*. Equinox Press.
- [7] Gaar, G. (2010). *The Return of the King*. Jawbone.
- [8] Goldman, G. (1968, December 1). Elvis? Ah, the good old days. *New York Times*, D21.

- [9] Graceland. (2019, February 18). *Gates of Graceland: Secrets of the '68 Special* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=IZuVaRJZwcY>
- [10] Inglis, I. (2006). The road not taken – Elvis Presley: Comeback Special, NBC TV Studios, Hollywood, December 3, 1968. In I. Inglis (Ed.), *Performance and Popular Music: History, Place and Time* (pp. 41–51). Routledge.
- [11] Haeussler, M. (2021). *Inventing Elvis: An American icon in a Cold War world*. Bloomsbury Academic.
- [12] Jeansonne, G., Lührssen, D. and Sokolovic, D. (2011). *Elvis Presley, Reluctant rebel: His life and our times*. ABC-CLIO.
- [13] Jones, R. (2010). *Memphis boys: The story of American studios*. University Press of Mississippi.
- [14] Jørgensen, E. (1998). *Elvis Presley: A life in music, the complete recording sessions*. St Martin's Press.
- [15] Jannekorsnas (2010, November 7). *Myrna Smith remember Elvis Presley Part 2* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=gLOpswT4pMM>
- [16] Leroux, G. (1909 / 2011). *The Phantom of the opera*. Harper Press.
- [17] Oestigaard, T. (2009). The materiality of hell: The Christian hell in a world religion context. *Material Religion*, 5(3): 312-31. <https://doi.org/10.2752/175183409X12550007729941>
- [18] Ritz, D. (2005). *Elvis by the Presleys*. Crown Archetype.
- [19] Scott, V. (1968, September 25). “Elvis Presley prototype of all ‘rock image’ singers”, *Palo Alto Times*, 34.
- [20] Sharp, K. (2006). *Writing for the King: The stories of the songwriters*. Follow That Dream.
- [21] Shaw, P. (2021). John Lennon as pop-cultural and political icon: Giving peace a chance. In K. Womack and K. O’Toole (Eds.). *Fandom and the Beatles* (pp. 81-106). Oxford University Press.

- [22] Shelton, R. (1968, December 5). “Elvis still has old touch”. *The Austin American*, A72.
- [23] Simpson, T. (2017). How great thou art. In R. Flynn (Ed.). *Vintage Rock Presents Elvis: A celebration* (pp. 52-59). Anthem Publishing.

Referências filmográficas

- [24] Curtiz, M. (1958). *King Creole*. [Filme]. Paramount Pictures/Hal Wallis Productions.
- [25] Graham, W. (1969) *Change of Habit*. [Filme]. Universal Pictures/NBC Productions.
- [26] Rich, J. (1964). *Roustabout* [Filme]. Paramount Pictures/Hal Wallis Productions.
- [27] Siegel, D. (1960). *Flaming Star*. [Filme]. 20th Century Fox.

Músicas citadas

- [28] Clark, P. (1967). *On the Path of Glory*. [Música]. These Are My Songs. Pye Records.
- [29] Waters, M. (1954) *Hoochie Coochie Man*. [Música]. The Best of Muddy Waters. Chess.
- [30] Presley, E. (1968). *Trouble*. [Música]. King Creole. RCA Victor.
- [31] Presley, E. (1964). *Little Egypt*. [Música]. Roustabout. RCA Victor.
- [32] Presley, E. (1968). *I Feel like a motherless child*. [Música]. Elvis. RCA Victor.
- [33] Presley, E. (1968). *If I can dream*. [Música]. Elvis. RCA Victor.

- [34] Presley, E. (1968). *One Night*. [Música]. Elvis. RCA Victor.
- [35] Presley, E. (1968). *Are you lonesome tonight?* [Música]. Elvis. RCA Victor.
- [36] Presley, E. (1968). *Lawdy Miss Clawdy*. [Música]. Elvis. RCA Victor.
- [37] Presley, E. (1968). *Guitar Man*. [Música]. Elvis. RCA Victor.
- [38] Presley, E. (1968). *Blue Christmas*. [Música]. Elvis. RCA Victor.
- [39] Presley, E. (1968). *Nothingville*. [Música]. Elvis. RCA Victor.

Elvis em Hollywood: o filme musical e a cultura de massas do século XX

Jorge Carrega*

Resumo. Menosprezada pelos seus biógrafos e pela crítica musical, a carreira cinematográfica de Elvis Presley foi fundamental para a projeção internacional do cantor norte-americano. Intimamente associado ao género da comédia romântica musical, os LP com as bandas sonoras dos seus filmes testemunham o amadurecimento artístico de Presley, mas desempenharam também um papel fundamental na estratégia de marketing implementada pelo seu empresário, juntamente com a editora RCA e os produtores de Hollywood.

Enquanto produtos da cultura de massas, os filmes de Elvis Presley e as suas bandas sonoras colocaram Presley

*. Este trabalho é apoiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto “UIDB/04019/2020 CIAC”.

no centro de uma experiência de lazer e consumo, cujo sucesso comercial testemunha a dinâmica da indústria de entretenimento norte-americana e a sua capacidade para criar fenómenos de popularidade à escala global, que o sentimento nostálgico da pós-modernidade permite sustentar em pleno século XXI, graças à utilização das novas tecnologias.

Palavras-chave: Elvis Presley · cinema de Hollywood · cultura de massas · filme musical · bandas sonoras

Abstract. Scorned by his biographers and music critics, Elvis Presley's film career was fundamental to the international projection of the American singer. Closely associated with the genre of musical romantic comedy, the LPs with the soundtracks of their films testify Presley's artistic maturity, but they also played a key role in the marketing strategy implemented by his manager, along with publisher RCA and Hollywood producers.

As products of mass culture, Elvis Presley's films and their soundtracks placed Presley at the center of an experience of leisure and consumerism, whose commercial success testifies to the dynamics of the American entertainment industry and its ability to create phenomena of popularity on a global scale, which the nostalgic feeling of postmodernity allows to sustain in the XXI's century, thanks to the use of new technologies.

Keywords: Elvis Presley · Hollywood cinema · mass culture · film musical · soundtracks



Figura 1. Elvis Presley e Ann-Margret em *Viva Las Vegas* (Sidney, 1964) (Fonte: IMDB | MGM)

Introdução

Ao longo do século XX, o cinema foi um dos pilares da sociedade de consumo. Seguindo as novas perspectivas traçadas pela chamada *New Film History*², parece-nos relevante articular as questões estéticas com o contexto sociocultural e industrial, investigando a relação do público com os filmes e as respectivas bandas sonoras, analisadas enquanto produtos da cultura de massas que visava o divertimento e o lazer. Esta associação entre a dimensão cultural e socioeconómica permite-nos compreender melhor a lógica e a

2. Uma nova linha de investigação que desviou o foco das questões formais e autorais, para considerar a circulação e consumo dos filmes, examinando o cinema como produto e testemunho das condições socioculturais em que foram produzidos (Maltby *et al.*, 2011).

dinâmica que presidem à comédia musical de Hollywood, assim como o longo ciclo de filmes protagonizados por Elvis Presley durante a década de 1960.

1. O filme musical e a cultura de massas

Segundo Harnold Hauser, a história da arte popular moderna nasceu em meados do séc. XIX com a concepção da ideia de arte enquanto entretenimento e meio de distração, em vez de educação e compreensão (Hauser, 1988, p. 298). Em “*Cultura de Massas no Século XX*” (1977), Edgar Morin considerou a cultura de massas como a herdeira e a continuadora do movimento cultural das sociedades ocidentais, que nasceu com a industrialização e o desenvolvimento dos meios de comunicação de massas. Segundo Morin, a cultura de massas é concebida como um produto que segue as normas capitalistas, procurando atingir um grande número de indivíduos (Morin, 1977, p. 35).

Produzidos e distribuídos pela indústria do entretenimento, os produtos da cultura de massas visam satisfazer e explorar as necessidades lúdicas da população, criando modas que despertam nos consumidores uma necessidade de comprar os seus produtos³. Ora o que distingue a comercialização da arte na época da cultura de massas é a criação de fórmulas que permitam vender o mesmo

3. O conceito de cultura de massas, introduzido pelos filósofos e sociólogos marxistas da Escola de Frankfurt, implicava um juízo de valor crítico relativamente às indústrias culturais, desenvolvidas nas sociedades industriais capitalistas, que reforçava uma divisão rígida entre alta e baixa cultura.

tipo de produto, várias vezes, ao mesmo tipo de público, tornando-o assim bastante rentável (Hauser, 1988, p. 294). Contudo, a natureza industrial da cultura de massas resulta numa submissão da criatividade à organização e eficiência técnica, económica e burocrática (Morin, 1977, p. 25). Deste modo, a cultura de massas integra as formas e conteúdos de que se apropria, e promove uma homogeneização do produto, para que este se torne mais consumível pelo grande público, o que resulta, quase sempre, numa simplificação agradável ou mesmo numa vulgarização da obra. Apesar disso, Morin considera que a industrialização da produção cultural, com a sua tendência de padronização, não impede a individualização autoral da obra, uma vez que a Indústria necessita reter alguma originalidade para manter ou alimentar o desejo do consumo (Morin, 1977, pp. 33-54).

Na opinião de Eduardo Russo, o cinema clássico de Hollywood representou o paradigma de uma certa forma de americanismo, indissociável do prazer do consumo (Russo, 2008, p. 123). Sem dúvida, um dos produtos mais emblemáticos da indústria de cinema norte-americana foi precisamente a comédia romântica e musical, um género que ficaria associado aos mais célebres intérpretes da canção popular do séc. XX.

1.1. Elvis Presley e a tradição da comédia musical de Hollywood

Ao longo das décadas de 1930, 1940 e 1950, o filme musical foi um dos géneros mais representativos do cinema de Hollywood, desempenhando um papel central na produção de estúdios como MGM, Paramount, RKO e 20th Century

Fox. Estrelas como a dupla Fred Astaire e Ginger Rogers, Gene Kelly, Judy Garland, Esther Williams, Betty Grable, Carmen Miranda ou Doris Day são indissociáveis dos anos de ouro do cinema clássico, e os seus filmes despreziosos deliciaram plateias um pouco por todo o mundo.

No início da década de 1930, a ascensão da rádio enquanto principal meio de comunicação de massas permitiu que uma nova geração de cantores conquistasse a preferência do público norte-americano. Rudy Vallée, Bing Crosby e Russ Columbo, apelidados de *crooners* pela crítica, foram as primeiras estrelas da rádio, vocalistas que aprenderam a utilizar o microfone para criar um estilo mais natural e intimista, por vezes revestido de uma sensualidade invulgar para a época.

Com uma carreira de cinco décadas, Bing Crosby foi o primeiro cantor branco a assimilar a influência de Louis Armstrong e da música jazz, tendo desenvolvido um estilo interpretativo que motivou, inicialmente, duras críticas dos setores conservadores da sociedade norte-americana⁴, mas exerceu enorme influência em cantores/atores como Fred Astaire, Perry Como, Frank Sinatra, Nat King Cole e Dean Martin (Hemming & Adju, 1991, pp. 45-47).

Entre 1932 e 1956, Crosby protagonizou meia centena de comédias musicais, nas quais interpretou dezenas de clássicos da música popular norte-americana⁵, desem-

4. Em 1932, o Cardeal O'Connell da Arquidiocese de Boston declarou tratar-se de uma forma baixa e degenerada de interpretar o amor. Uma espécie de paganismo sensual e degenerado (Prigozy & Raubicheck, 2007, p. 69).

5. Canções memoráveis como *Sweet Leilani*, *June in January*, *Swinging on a Star*, *White Christmas* e *True Love*, escritas especificamente para os filmes de Bing Crosby.

penhando um papel fulcral na estratégia da Paramount, estúdio que apostou num híbrido de comédia com filme musical, no qual os números musicais funcionavam como pausas numa narrativa ligeira sobre as aventuras românticas do protagonista, tendo como objetivo agradar aos muitos espetadores que procuravam uma oportunidade para ver os ídolos da música popular a interpretar alguns dos seus êxitos discográficos.

A década de 1940 assinalou o florescimento da comédia musical, verificando-se a introdução de elementos musicais latino-americanos, que potenciaram a exportação destes filmes graças à popularidade da orquestra de Xavier Cugat, presença regular nos filmes da MGM protagonizados por Esther Williams, e ao talento e carisma da luso-brasileira Carmen Miranda, que participou em alguns dos mais célebres musicais da 20th Century Fox⁶.

No início da década de 1950, a MGM lançou para o estrelato Mario Lanza, um jovem tenor, cujo estilo lírico apelava a um sector mais conservador da população. Tal como nos filmes de Crosby, os musicais concebidos para Lanza apresentam narrativas românticas, situadas em destinos pitorescos, e nas quais o protagonista é invariavelmente um cantor profissional ou amador.

Mario Lanza foi um dos muitos cantores que influenciou Elvis Presley, um facto raramente mencionado pela crítica musical contemporânea, obcecada pela história do *Rock and Roll*. Com efeito, o cantor italo-americano interpretou no cinema duas baladas napolitanas que Presley gravaria no

6. *That Night in Rio* (Cummings, 1941), *The Gang's All Here* (Berkeley, 1943) ou *Bathing Beauty* (Sidney, 1944).

início dos anos 60 em versões pop que alcançaram o topo das tabelas de vendas, nomeadamente, *It's Now or Never* (1960), uma versão do 'O Sole Mio, que Lanza interpretou no seu último filme, *For the first time* (Maté, 1959), e *Surrender* (1961), versão de *Torna a Surriento*, que Lanza interpretou em *Serenade* (Mann, 1956)⁷. Curiosamente, ambos os cantores gravaram para a editora RCA, e alguns dos seus filmes mais populares foram realizados por Norman Taurog, um profissional competente que trabalhou ao longo de cinco décadas com outros nomes incontornáveis da comédia musical, como Bing Crosby, Fred Astaire, Ginger Rogers, Mickey Rooney, Dean Martin e Jerry Lewis.

Uma das maiores estrelas do filme musical da década de 1950, e verdadeira pioneira das bandas sonoras em formato LP, foi Doris Day, cantora que após ganhar notoriedade na banda de Les Brown⁸, assinou contrato com a Warner Bros. para protagonizar sucessos populares como *Tea For Two* (Butler, 1950), *On a Moonlight Bay* (Del Ruth, 1951) ou *Calamity Jane* (Butler, 1953), cujas bandas sonoras originais foram editadas pela poderosa Columbia Records. Tal como Presley, Doris Day especializou-se em comédias musicais e românticas, dirigidas em larga medida aos muitos fãs que compravam os seus discos.

7. Tal como Presley, Mario Lanza também lutou contra o excesso de peso, que era constantemente censurado pelos produtores de cinema, e faleceu prematuramente com apenas 38 anos.

8. Doris Day ganhou projeção nacional ao participar regularmente no programa de rádio de Bob Hope. Entre 1950 e 1953, seis dos LP com bandas sonoras dos seus filmes entraram no Top 10 dos EUA, num período em que o volume de vendas deste formato ainda era modesto.



Figura 2. Cartaz promocional argentino do filme *Blue Hawaii* (Taurog, 1961) (Fonte: IMDB | Paramount Pictures/Hal Wallis Productions)

Apesar da controvérsia que o *Rock and Roll* suscitou na sociedade norte-americana durante a década de 1950, cedo os grandes estúdios de Hollywood procuraram explorar a popularidade de novos cantores-ídolos adolescentes, como Elvis Presley e Pat Boone, produzindo um conjunto de filmes musicais que adaptavam as fórmulas tradicionais do género ao gosto de uma nova geração de espetadores. Contratado pelo produtor Hal B. Wallis, em abril de 1956, Presley tornou-se rapidamente uma das estrelas mais populares de Hollywood. Em 1957 e 1958, o cantor protagonizou *Loving You* (Kanter, 1957), *Jailhouse Rock* (Thorpe, 1957) e *King Creole* (Curtiz, 1958), três musicais dramáticos e semibiográficos, que longe de representarem uma rutura com a tradição do filme musical de Hollywood, aderiam, no essencial, às suas convenções narrativas e formais (Mundy, 1999, pp. 122-123).

No entanto, os primeiros filmes de Elvis contribuíram imensamente para introduzir no cinema de Hollywood um novo estilo musical, que permitiu aos adolescentes norte-americanos afirmarem a sua identidade geracional, num período de grande conservadorismo político e social. No entanto, tal como em meados dos anos 30 havia sucedido com Bing Crosby, no início da década de 1960 a editora RCA e os estúdios Paramount e MGM, decidiram transformar Presley numa estrela consensual, cujos filmes pudessem agradar também a um público adulto. Assim, após cumprir o serviço militar, Presley retomou a sua carreira cinematográfica com um conjunto de comédias musicais que se situavam na tradição clássica do musical hollywoodiano, permitindo assim distanciar o cantor da imagem de adolescente rebelde, sulista e de classe trabalhadora, com a qual havia marcado a década de 1950 (Carrega, 2020).

Deste modo, sucessos como *G.I. Blues* (Taurog, 1960), *Blue Hawaii* (Taurog, 1961), *Fun In Acapulco* (Thorpe, 1963), *Viva Las Vegas* (Sidney, 1964) ou *Roustabout* (Rich, 1964), seguiram o modelo clássico da comédia romântica e musical de Hollywood, que podemos observar em filmes como *Waikiki Wedding* (Tuttle, 1937) e *Paris Honeymoon* (Tuttle, 1939), protagonizados por Bing Crosby, ou *Because you're mine* (Hall, 1952) e *For the First Time* (Maté, 1959), concebidos para Mario Lanza.

Apesar do sucesso comercial registado pela grande maioria das 31 longas-metragens que Presley protagonizou entre 1956 e 1969, a carreira cinematográfica do cantor tem sido desde sempre avaliada negativamente pela generalidade dos críticos de cinema e musicais, assim como por uma parte significativa dos admiradores de Presley, todos considerando que os filmes da década de 1960 representam um fracasso artístico que resultou num período de estagnação e declínio na sua carreira⁹. Para essa opinião negativa, contribuiu muito a percepção de que estas comédias musicais estavam bem mais próximas da comédia romântica, do que dos musicais integrados baseados em *shows* da Broadway. Tradicionalmente conotadas com o público feminino, as comédias românticas e musicais, pela natureza das suas fórmulas genéricas, nunca alcançaram uma respeitabilidade cultural, sendo consideradas meros produtos comerciais para satisfação de um público pouco exigente (Wright, 2017, pp. 59-60).

9. Opinião veiculada por autores como o crítico musical Peter Guralnick (1994), principal biógrafo de Presley, mas refutada pelo historiador de cinema Douglas Brode (2005), que analisa estes filmes no contexto da cultura popular norte-americana.



Figura 3. Cartaz promocional do filme *Clambake* (Nadel, 1967) (Fonte: IMDB | United Artists/Levy-Gardner-Laven/Rhodes Pictures Inc.)

Uma análise da filmografia de Presley não pode, contudo, ignorar o contexto cultural, socioeconômico e industrial da sua produção. Tendo chegado a Hollywood em plena etapa final do chamado *studio system*, Elvis trabalhou durante um período em que as fórmulas do filme musical das décadas de 1930 e 1940, se tornaram progressivamente obsoletas para uma nova geração de espetadores que, em meados dos anos 60, vivia a “Invasão Britânica” iniciada por The Beatles e assistia à emergência da chamada contracultura e ao deflagrar da guerra do Vietname. Na verdade, foi esse mesmo contexto sociocultural e industrial de profundas transformações que determinou

também o declínio de popularidade e o fim das carreiras cinematográficas de Pat Boone, Doris Day, Frank Sinatra e Dean Martin.

A quebra na qualidade dos filmes protagonizados por Presley e outras estrelas deste período¹⁰, deveu-se igualmente ao impacto da televisão e a consequente perda de espetadores que levou ao encerramento de milhares de salas de cinema entre meados dos anos 50 e da década de 1960, tornando a indústria norte-americana cada vez mais dependente do público jovem que frequentava os *drive-ins* e as salas dos subúrbios dos EUA. Deste modo, o tradicional modelo de entretenimento direcionado ao público familiar deu progressivamente lugar a produções de série B, mais alinhadas com os princípios do chamado “*exploitation cinema*”, característico de produtores como Sam Katzman e Roger Corman (Roche, 2015, pp. 1-7). Efetivamente, a partir de meados da década de 1960, verificou-se um alinhamento dos filmes de Presley com esta nova lógica de mercado, o que determinou uma redução significativa nos custos de produção e uma crescente standardização do produto “filme de Elvis”, que passou a ser exclusivamente dirigido ao seu núcleo duro de fãs.

Nesta estratégia comercial, reside a explicação para o facto de, entre 1964 e 1969, Presley ter protagonizado dezoito filmes (média de três estreias por ano), com elencos constituídos maioritariamente por atores oriundos das séries televisivas que os adolescentes deste período consumiam

10. Veja-se os “filmes de assaltos”, protagonizados por Frank Sinatra e a série de comédias e paródias ao filme de espões protagonizados por Dean Martin.

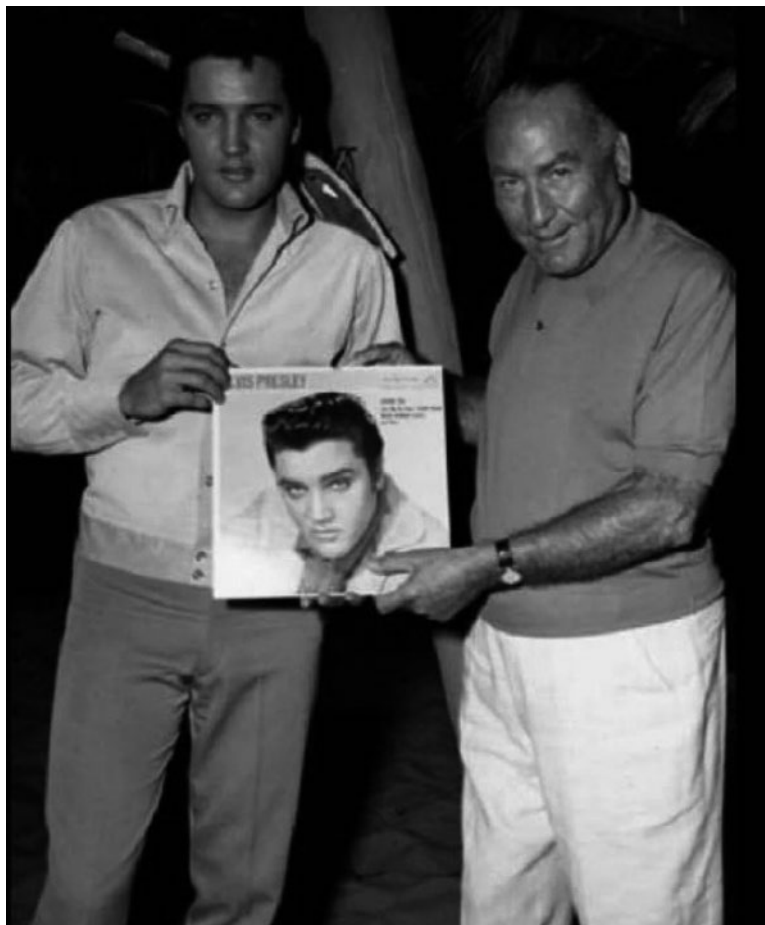


Figura 4. Elvis e Hal B. Wallis, com o LP da banda sonora de *Loving You* (Kanter, 1957) (Fonte IMDB)

semanalmente¹¹. Com efeito, títulos como *Kissin' Cousins* (Nelson, 1964), *Harum Scarum* (Nelson, 1965), *Tickle Me* (Taurog, 1965), *Spinout* (Taurog, 1966) e *Clambake* (Nadel, 1967), partilham com as produções televisivas uma estética de baixo orçamento, disfarçada apenas pela utilização do formato *widescreen*. Contrariamente à tendência “realista” do cinema deste período, o “filme Elvis”, era quase inteiramente filmado em estúdio, na tradição da comédia musical dos anos 30 e 40 (em particular os filmes da dupla Astaire & Rogers), e apresentava-se como uma construção artística fechada, chamando a atenção para o seu artifício através da estilização dos cenários e da integração dos números musicais em cenas onde proliferavam dançarinas atraentes.

1.2. Filmes musicais e bandas sonoras

No início do século XX, a comercialização em larga escala do gramofone impulsionou o desenvolvimento da indústria musical, permitindo que a música se transformasse num dos bens culturais mais apetecíveis do século XX. Apoiada no grande veículo mediático da rádio, a indústria discográfica investiu no aperfeiçoamento tecnológico, e estimulou o desenvolvimento de géneros musicais, padronizados e facilmente identificáveis, para melhor comercializar o seu produto e atingir diferentes faixas de público.

11. Séries como *Sugarfoot*, *The Beverly Hillbillies*, *Star Trek*, *The Man from U.N.C.L.E.*, *My Favorite Martian*, *Batman* ou *The Donna Reed Show*.

Em meados dos anos 50, o desenvolvimento do formato *Long play* (álbum) e a sua adoção pela indústria como formato privilegiado do público adulto, resultou na proliferação de múltiplos LP com bandas sonoras de espetáculos da Broadway, mas também de filmes musicais produzidos em Hollywood. Assim, num top de vendas dominado por artistas como Frank Sinatra, Johnny Mathis, Nat King Cole ou Harry Belafonte¹², podemos encontrar entre os álbuns mais vendidos do período 1955-1965, títulos como *The King and I* (Lang, 1956), *High Society* (Walters, 1956), *Pal Joey* (Sidney, 1957), *South Pacific* (Logan, 1958), *West Side Story* (Wise & Robbins, 1961) e *The Sound of Music* (Wise, 1965).

Ainda que a generalidade das “Histórias do Rock”, dividam o público da década de 1950, em campos supostamente opostos e antagónicos, nomeadamente os fãs do verdadeiro *Rock and Roll* derivado dos *Rhythm and Blues* (entendido como inovador) e aqueles que preferiam uma música pop melosa e mais tradicional (entenda-se conservadora), a realidade era bem diferente, uma vez que a maioria do público adolescente e os jovens adultos, escutavam indiscriminadamente cantores populares como Perry Como, Doris Day, Connie Francis, Bobby Darin, Harry Belafonte, Elvis Presley ou Chuck Berry (Wald, 2011, p. 199).

É hoje consensual que Elvis Presley não foi apenas um cantor pop que gravou *covers* de canções *Rhythm and Blues*, como Pat Boone, mas antes um artista *crossover* que mistu-

12. Entre os álbuns de maior sucesso da década de 1950, encontramos *Songs for Young Lovers* (Frank Sinatra, 1954), *Belafonte* (Harry Belafonte, 1955), *Love is the thing* (Nat King Cole, 1957), *Swing Softly* (Johnny Mathis, 1958) ou *Star Dust* (Pat Boone, 1958).

rou estilos musicais distintos como *Country*, Gospel, *R&B* e a música *pop* de Tin Pan Alley¹³. Este ecletismo musical, proclamado por Presley desde a primeira vez em que entrou num estúdio de gravação¹⁴, e largamente comprovado não só pelo seu catálogo, mas também pelas suas gravações caseiras ou em contexto informal, é precisamente o que define artisticamente o cantor¹⁵. A ambição de Presley em fundir quase todos os géneros da música popular norte-americana com algumas influências internacionais, e a sua paixão pela balada melódica explica, em parte, o motivo por que durante uma década, gravou diversos LP de bandas sonoras. Nas palavras de Ben Weisman, que escreveu meia centena de canções para os filmes de Elvis: “Ele adorava baladas. Gostava de cantores como Perry Como e Dean Martin. Por isso, eu escrevi canções que encaixam nesse estilo. E ele gostava, pois gravou a maioria delas”.¹⁶

Tal como os restantes cantores de *Rock and Roll* dos anos 50, Presley foi inicialmente considerado um ídolo adolescente, cujo público comprava essencialmente *singles*. No entanto, o grande volume de vendas dos álbuns

13. Designação para um conjunto de editoras musicais sediadas em Nova Iorque, que dominaram a música popular norte-americana entre finais do século XIX e o final da IIª Guerra Mundial.

14. Em 1954, questionado por Marion Keisker da Sun Records: “*What kind of singer are you?*”, Elvis simplesmente respondeu: “*I sing all kinds!*” (Guralnick, 1994).

15. Presley aquecia e afinava a voz cantando temas de um repertório afetivo que, para além de dezenas de canções gospel, incluía temas popularizados por Bing Crosby, Nat King Cole, Dean Martin, Jim Reeves, Roy Orbison e Bob Dylan.

16. Entrevista com Ben Weisman. Disponível em: <https://www.elvis.com.au/presley/ben-weisman-interview.shtml>

com as bandas sonoras de *Loving You* (RCA, 1957) e *King Creole* (RCA, 1958), aliado ao enorme sucesso do seu álbum natalício *Elvis' Christmas Album* (RCA, 1957)¹⁷, deixaram bem claro que Presley era mais do que um fenómeno de popularidade exclusivo do público adolescente e do mercado de *singles* e *jukeboxes*.

Quando Presley regressou aos estúdios de gravação, após cumprir o serviço militar na Alemanha, os álbuns *Elvis Is Back* (RCA, 1960), *His Hand In Mine* (RCA, 1960) e *Something for Everybody* (RCA, 1961), foram bem acolhidos pela crítica e pelos fãs, mas ficaram muito aquém do sucesso comercial registado pelas bandas sonoras de *G.I. Blues* (RCA, 1960) e *Blue Hawaii* (RCA, 1961).¹⁸ Neste contexto, é impossível negar que, do ponto de vista comercial, a decisão da RCA e do empresário Tom Parker, em apostar na edição de álbuns com as bandas sonoras dos filmes musicais protagonizados por Presley ao longo da década de 1960, fez todo o sentido.

Uma das principais críticas dirigidas às comédias musicais que Presley protagonizou durante a década de 1960, é o facto de, supostamente, terem afastado o cantor das suas raízes musicais. É indiscutível que muitas das can-

17. Tendo atingido o 1.º lugar da tabela de vendas, num período em que cantores como Bing Crosby, Frank Sinatra, Perry Como e Johnny Mathis marcavam presença nas tabelas de vendas com os seus álbuns natalícios, o sucesso de Presley é ainda mais impressionante.

18. *G.I. Blues* (RCA, 1960) ocupou o primeiro lugar da tabela de vendas durante 10 semanas, vendendo um milhão de cópias, enquanto *Blue Hawaii* (RCA, 1961), ocupou a posição cimeira da tabela de vendas durante 20 semanas e vendeu três milhões de cópias nos EUA. Ambas as bandas sonoras receberam nomeações para o Grammy de melhor banda sonora (Sculatti, 2005, p. 164).

ções interpretadas por Elvis no cinema estão longe de ser brilhantes (e nada têm a ver com *Rock and Roll*), mas é importante perceber que as sonoridades destes temas refletiam muitas vezes o universo diegético do filme, cuja ação decorria em destinos como o Havai, México, Alemanha e Bélgica ou Las Vegas e a Feira Internacional de Seattle, sendo por isso apelidados de “*travelogues*” pelos seus críticos¹⁹.

Na verdade, o cinema e a música popular da década de 1950 e inícios dos anos 60, revelam o interesse dos norte-americanos pelas viagens e destinos de férias exóticos, num período de crescimento económico e desenvolvimento tecnológico, que permitiu o florescimento da indústria turística. É neste contexto que surgem filmes como *Three Coins in the Fountain* (Negulesco, 1954), *Around the World in 80 Days* (Anderson, 1956), *South Pacific* (Logan, 1958) *The Pleasure Seekers* (Negulesco, 1964), assim como os “discos de viagens”, *Fancy meeting you here* (Bing Crosby/Rosemary Clooney, RCA, 1958), *Come Fly with Me* (Frank Sinatra, Capitol, 1958), *Exotica* (Martin Denny, Liberty Records, 1957) e *To You Sweetheart, Aloha* (Andy Williams, Cadence, 1959), cujo sucesso nos permite compreender melhor a lógica que motivou a produção de filmes e bandas sonoras como *Blue Hawaii* (Elvis Presley, RCA, 1961) ou *Fun in Acapulco* (Elvis Presley, RCA, 1963).

Apesar de alguns dos compositores que contribuíram para as bandas sonoras de Elvis Presley terem desempenhado um

19. Designação para um conjunto de filmes rodados em cenários exóticos e pitorescos, que faziam da exibição das localizações de rodagem, um dos seus principais atrativos.



Figura 5. Elvis canta e dança o tema *Bossa Nova Baby*, acompanhado por músicos mexicanos em *Fun in Acapulco* (Thorpe, 1963) (Fonte IMDB | Paramount Pictures/Hal Wallis Productions)

papel fundamental no desenvolvimento e florescimento do Rock and Roll, caso de Otis Blackwell e Winfield Scott ou Jerry Leiber e Mike Stoller, outros como Doc Pomus e Mort Shuman, Fred Wise, Ben Weisman, Sid Tepper e Roy Bennett, procuraram criar uma ponte entre o estilo musical de Tin Pan Alley e a música rock, escrevendo canções *pop* que integravam uma grande variedade de elementos musicais. Nesse sentido, Ben Weisman declarou ter evitado escrever canções ao estilo do *Rock and Roll*, preferindo desenvolver um repertório mais sofisticado para Presley (Sharp, 2006, p. 59).

A variedade musical que caracteriza os filmes de Presley na década de 1960, posiciona-os na tradição de um género onde encontramos múltiplos exemplos da influência dos ritmos latino-americanos e caribenhos. Com efeito, os filmes, e as respetivas bandas sonoras; permitiram que Presley expandisse a sua paleta musical, muito para além dos géneros vernaculares norte-americanos, interpretando canções havaianas, temas de sabor latino e novas versões de canções populares europeias, incluindo baladas napolitanas (Duffet, 2020, p. 75). Esta diversidade musical deu origem a sucessos como *Wooden Heart* (1960), *No More* (1961), *Can't Help Falling in Love* (1961), *Follow That Dream* (1962), *Return to Sender* (1962), *Bossa Nova Baby* (1963), *Viva Las Vegas* (1964) ou *Do the Clam* (1965), canções cuja popularidade em países como Holanda, Dinamarca, França, Espanha, Alemanha, Reino Unido, Israel, África do Sul, Japão e Austrália, atesta bem o papel que Presley desempenhou na emergência de uma cultura musical transnacional.

Com efeito, na opinião de Will Friedwald, Presley cresceu artisticamente no início dos anos 60, e apesar das bandas sonoras apresentarem inúmeras canções medíocres, estas também incluem algumas das melhores interpretações da sua carreira, em particular baladas como *All That I Am* (1966), *A House That Has Everything* (1967) ou *Almost in Love* (1968), que o musicólogo considera superiores à maioria das canções *pop-rock* que Elvis gravou durante a década de 1950, êxitos como *Teddy Bear* (1957) e *Wear my ring around your neck* (1958), produzidos para agradar ao público adolescente (Friedwald, 2005).

Graças à posição hegemónica que a indústria de cinema norte-americana conquistou após a II Guerra Mundial, em

particular na Europa Ocidental, América Latina, Austrália e Japão, a distribuição internacional dos filmes protagonizados por Elvis Presley, permitiu difundir a música e a imagem do cantor em largas dezenas de países²⁰, promovendo deste modo as bandas sonoras dos seus filmes, as quais ajudaram também a reposicionar Elvis no panorama musical do início dos anos 60, período em que as tabelas de vendas eram dominadas por uma nova geração de ídolos adolescentes cujo repertório consistia numa música pop que assimilava vários elementos musicais²¹.

Entre 1964 e 1969, a produção em série dos filmes, numa lógica de linha de montagem típica da série B, obrigou a equipa de compositores da Hill & Range/RCA, a escrever canções e produzir discos de demonstração com prazos de poucos dias antes das sessões de gravação e filmagens. Tipicamente, as equipas de compositores recebiam uma cópia do argumento do filme com indicação das cenas que necessitavam de um número musical e todos eram convidados a submeter a suas canções à aprovação dos produtores que, por sua vez, permitiam a Presley escolher entre as opções previamente aceites (Sharp, 2006, p. 140).

20. Em Portugal, a grande maioria dos filmes distribuídos pela MGM e Paramount, estrearam com uma janela de quatro a seis meses, em relação aos EUA, caso de *G.I. Blues/Café Europa* (1 março 1961), *Blue Hawaii/Havai Azul* (18 fevereiro 1962), *Viva Las Vegas/Amor em Las Vegas* (2 junho 1964) ou *Roustabout/Romance no Luna Parque* (2 abril 1965).

21. Em particular os norte-americanos Bobby Darin, Ricky Nelson, Roy Orbison, Paul Anka, Neil Sedaka, Bobby Vee e Gene Pitney, e os europeus Cliff Richard, Billy Fury e Adriano Celentano.

Deste modo, e com raras exceções, as canções para os filmes de Presley tornam-se cada vez mais previsíveis, seguindo fórmulas bem-sucedidas no início da década, mas revelando à medida que os anos passavam uma crescente falta de inspiração não só dos seus autores, mas por vezes até do próprio Elvis. Para isso contribuiu em muito o facto de quase metade destes temas servirem apenas para preencher momentos musicais em cenas de comédia banal. Essas são precisamente as canções que os críticos usualmente utilizam para denegrir Presley e ridicularizar os seus filmes, banalidades como *A dog's Life* (1966), *Petunia the gardener's daughter* (1966) ou *He's your uncle not your dad* (1968) nunca deveriam ter sido incluídas nos LP das bandas sonoras²².

2. O “filme de Elvis”: cultura de massas e marketing crossmedia

Na conferência de imprensa que Presley concedeu em agosto de 1969, aquando da sua estreia em Las Vegas, o cantor admitiu estar cansado das comédias musicais em que participava e manifestou o desejo de interpretar papéis mais desafiantes em filmes com temas sérios. Questionado se considerava um erro ter gravado tantas bandas sonoras, Presley respondeu: “Acredito que sim... quando fazemos dez canções num filme, não podem ser todas boas. Seja como for... cansei-me de cantar

22. Um dos temas utilizados por críticos, pouco informados, para ridicularizar as bandas sonoras gravadas por Presley é *Song of the shrimp* (Canção do camarão), do filme *Girls! Girls! Girls!* (Taurog, 1962), que testemunha, na verdade, a competência da dupla Sid Tepper/Roy Bennett, que escreveu uma canção ao estilo do calipso popularizado por Harry Belafonte.

para tartarugas”²³. A resposta de Presley, com o seu humor irónico e autodepreciativo deve ser lida no seu contexto. Em 1969, a revolução cultural e musical que os EUA e o Mundo Ocidental viviam, tornara irrelevantes as típicas comédias musicais e as canções alegres do início dos anos 60. Este foi o período em que emergiu uma “ideologia do rock” que associou a música *pop* ao público feminino, articulando o *Rock and Roll* como um género fundamentalmente masculino e superior à música *pop* (Coates, 1997, p.53). Esta ideologia, largamente veiculada pelos *media*, encerrava um juízo de valor, segundo o qual a música *pop* carecia de autenticidade, pois tratava-se de um género eminentemente comercial, largamente dirigido ao público adolescente feminino (Dhaenens, 2021), algo que veio acentuar uma perceção de inautenticidade relativamente a um conjunto de filmes e bandas sonoras, que tinha como público-alvo principal, adolescentes e espetadores do sexo feminino.

No entanto, o facto historicamente inegável é que no início da década de 1960, na maioria dos países europeus, latino-americanos e asiáticos, onde as emissões televisivas davam os primeiros passos, e a produção e distribuição discográfica era ainda muito limitada, a única indústria cultural verdadeiramente capaz de disseminar internacionalmente a imagem e voz do cantor, eram os estúdios de Hollywood²⁴, cuja máquina de promoção alimentava a imprensa com notícias, fotografias e material gráfico,

23. *Interview with Elvis Presley | The 1969 Press Conference | August 1, 1969*. Disponível em: <https://www.elvis.com.au/presley/interview-with-elvis-presley-the-1969-press-conference.shtml>

24. Em Portugal, até meados dos anos 60, a discografia de Presley e de muitos outros artistas internacionais obteve uma circulação restrita,

que foi utilizado pela Agência Portuguesa de Revistas em publicações como a Coleção Cinema, pequenos livros de 32 páginas no formato de bolso, ilustradas com fotografias dos filmes²⁵.

A relação entre o cinema e a música remonta às origens da 7ª arte. Contudo, foi após a II Guerra Mundial que as Indústrias Culturais dos EUA desenvolveram estratégias de *marketing* baseadas num processo de intermedialidade, que visava potenciar a produção de bens culturais apetecíveis para uma sociedade cada vez mais desejosa de atividades de lazer. O caso de Elvis Presley é significativo deste tipo de estratégia, implementada pelo empresário do cantor, em estreita articulação com os estúdios de Hollywood e a editora RCA, o que permitiu promover Elvis e os seus filmes em diferentes canais de comunicação (TV, rádio, imprensa), incentivando assim o público a consumir produtos distintos mas complementares, como os filmes e os LP e *singles* de bandas sonoras, mas também revistas, pósteres, postais de fotografias, e outros produtos de *merchandising* associados à imagem do cantor.

O papel desempenhado pela grande máquina de distribuição e promoção de Hollywood foi determinante para o sucesso de Presley, cuja popularidade era indissociável do seu

baseada largamente na importação de alguns discos por parte de lojas especializadas, como a Discoteca do Carmo, em Lisboa.

25. Nesta coleção foram publicados, pelo menos, dois números relacionados com filmes de Elvis Presley, nomeadamente: *Ritmo no Coração/Loving You* (nº 9, série XI, 1958) e *Havai Azul/Blue Hawaii* (nº 18, série XXII, 1962). Por outro lado, a Revista Plateia (nº 44, IIª Série, Ano 9, de 1959), publicou uma longa entrevista com Elvis Presley, realizada na Alemanha quando este cumpria o serviço militar.

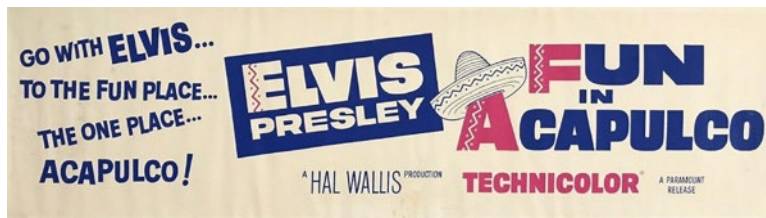


Figura 6. Anúncio publicitário do filme *Fun in Acapulco* (Thorpe, 1963) (Fonte: IMDB | Paramount Pictures/Hal Wallis Productions)

estilo visual e performativo. Com efeito, os filmes do cantor serviram também para testar novas estratégias de distribuição, que passavam cada vez mais por estrear os filmes num grande número de salas, em particular nos grandes centros urbanos. Deste modo, no dia 17 julho de 1957, aproveitando as férias escolares, a Paramount Pictures estreou *Loving You* (Kanter, 1957) em 90 salas de bairro da grande Nova Iorque e 55 salas em Chicago, com o objetivo de atrair o máximo número de adolescentes às salas na primeira semana de exibição. Esta estratégia de saturação de mercado, continuaria a ser implementada nos anos seguintes, tendo a maioria dos filmes de Elvis estreado durante os períodos de férias (Hanson, 2008).

Segundo Dyer, a construção cultural da imagem da estrela de cinema incorpora representações dessa estrela em outros textos mediáticos, como rádio, televisão, revistas, entrevistas, material promocional e concertos (Dyer, 1998, p.120). Contudo, no início dos anos 60, os produtores de Hollywood e o empresário Tom Parker, utilizaram os filmes numa estratégia que tinha como objetivo controlar a imagem do cantor, extraíndo os elementos mais polémicos da década de 1950,



Figura 7. Cartaz promocional de *Fun in Acapulco* (Thorpe, 1963)
(Fonte: IMDB | Paramount Pictures/Hal Wallis Productions)

de modo a transformá-lo o num *entertainer* familiar, e apagar a reputação de “ídolo de delinquentes” e “intérprete de música inferior”, tantas vezes veiculada pela imprensa norte-americana e europeia (Haeussler, 2020, pp. 57-62). Nesse sentido, o seu empresário optou por retirar Elvis do circuito de concertos e dos programas de variedades da televisão norte-americana, obrigando os fãs a comprar discos e bilhetes de cinema, para poderem ter acesso a uma versão suavizada do mesmo cantor que, em 1956, havia causado tanto escândalo no pequeno ecrã e nos seus espetáculos ao vivo.

Inserido no *star system* hollywoodiano, a persona fílmica adotada por Presley nos filmes da década de 1960, constitui um exemplo perfeito de cocriação artística e cultural. Efetivamente, no início dos anos 60, o grande público preferiu claramente as comédias românticas e musicais em que Presley representava um jovem crooner solteiro, simpático, sedutor e aventureiro, ao rebelde problemático que Presley interpretou em *King Creole* (Curtiz, 1958), *Flaming Star* (Siegel, 1960) e *Wild in the Country* (Dunne, 1961), validando desta forma, a opinião dos produtores de Hollywood contra a vontade do próprio cantor. Deste modo, a julgar pelos resultados de bilheteira e as vendas de discos, os fãs de Elvis, muitos dos quais oriundos de classes trabalhadoras, preferiam ver o seu ídolo em cenários de postal ilustrado, vestido com as mais elegantes roupas da moda masculina, movimentando-se entre hotéis, piscinas e clubes noturnos, rodeado de mulheres bonitas e conduzindo carros, motos, helicópteros e barcos modernos de alta cilindrada, tudo ao som de canções agradáveis, vivendo através dele uma fantasia hedonista, inalcançável para a grande maioria dos espetadores (ver Figura 3).

Na verdade, em muitos países ocidentais, estes filmes e suas bandas sonoras, transformaram-se em sinónimos da

American way of life, e do seu estilo de vida moderno e consumista, alimentando o sonho de uma juventude que acreditava poder encontrar no consumo não só a sua felicidade, mas também a sua identidade geracional (Haeussler, 2020, p. 65). Presley, cuja imagem foi desde cedo transformada em objeto de consumo para o público feminino (Duffett, 2020, p. 83), emerge como um símbolo desse modo de vida glamoroso, através de um conjunto de filmes em que os personagens que interpretou funcionavam como meras versões metonímicas do próprio Elvis Presley.

Sem dúvida previsíveis e repetitivos, estes filmes revelam uma total consciência das expectativas do público ao qual se destinavam, evidente desde logo nos materiais de promoção, cujo foco se encontra no convite à diversão, lazer e consumismo. Assim, o cartaz argentino de *Blue Hawaii/Feitiço Havaiano* (Taurog, 1962), anunciava Elvis num paraíso da canção, com danças exóticas e música irresistível (ver Figura 2), e um anúncio de imprensa ao filme *Fun in Acapulco* convidava os espetadores a irem com Elvis para um lugar único e divertido (ver Figura 6). Por seu lado, o cartaz norte-americano deste filme destacava algumas canções da banda sonora, informando que podiam ser escutadas no álbum *Fun in Acapulco*, editado pela RCA (ver Figura 7).

Deste modo, se os filmes de Elvis promoviam o LP das respetivas bandas sonoras, estas serviam também como uma extensão do próprio filme, um objeto que permitia aos fãs do cantor visitar ou reimaginar a experiência cinematográfica, num período em que estes ainda só podiam ser visionados

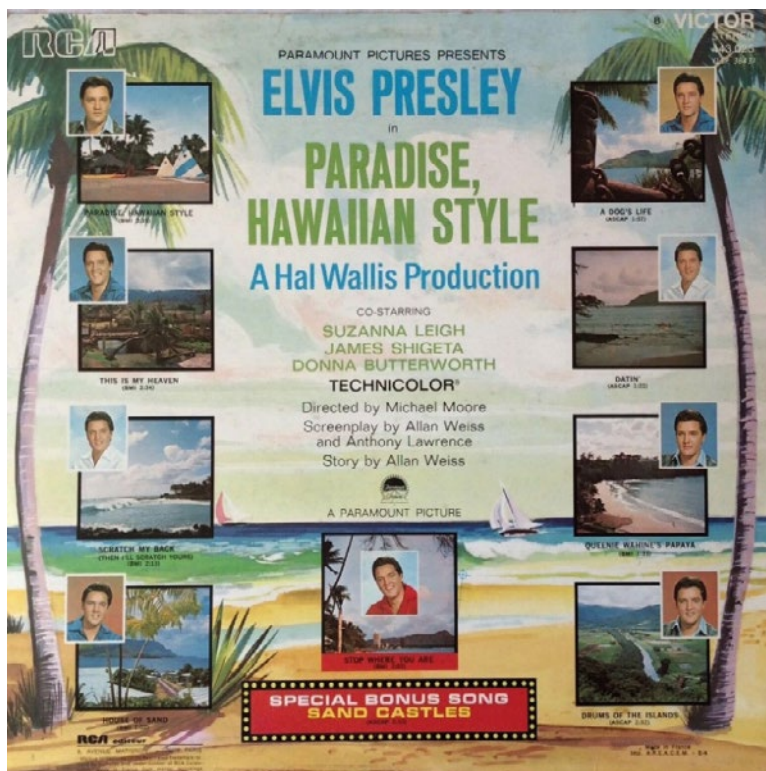


Figura 8. Contracapa do LP da banda sonora do filme *Paradiso Havaiano* (Moore, 1966). (Fonte: IMDB | RCA/Paramount Pictures/Hal Wallis Productions)

nas salas de cinema²⁶. Enquanto objetos de consumo, os LP funcionavam também como paratextos, pois utilizavam

26. Alguns destes filmes foram tão populares entre os fãs do cantor, que, poucos anos depois da sua estreia, foram relançados nas salas de cinema em sessões duplas e “festivais de Elvis” (Hanson, 2015).

elementos gráficos concebidos para a promoção dos respectivos filmes, incluindo fotografias de Presley e dos cenários pitorescos em que haviam sido filmados (ver Figura 8). Ao contrário dos singles, os álbuns com as suas grandes capas de cartolina laminada, dobrada e impressa, distinguiam-se pelo seu grafismo cuidado e apelativo, tornando-se objetos muito desejados pelos fãs de Presley²⁷.

Reeditados por diversas vezes, em formatos distintos como vinil, cassete, CD, VHS, DVD e Blu-ray, os filmes e as suas bandas sonoras, continuam a gerar receitas, graças a uma legião de fãs colecionadores, de idades e nacionalidades diversas, cujo fascínio pela voz e personalidade de Elvis Presley, motivaram em 1999, a criação da editora Follow That Dream, uma divisão da Sony Music, concebida especialmente para este público.

Os filmes musicais protagonizados por Elvis Presley constituem um exemplo paradigmático da cultura de massas norte-americana do século XX, disseminada internacionalmente através do cinema, da rádio, e principalmente através da televisão, o meio de comunicação mais poderoso do século XX, que representou um fenómeno pós-modernista na construção histórica de um espetador descentrado (Kaplan, 1987, p. 32). Efetivamente, a circulação da música e imagem do cantor através do pequeno ecrã foi decisiva para a globalização do “mito Elvis”. Desde a década de 1970, os filmes e espetáculos de Presley foram exibidos inúmeras vezes, registando um

27. Este terá sido um fator importante para o enorme sucesso alcançado pelo LP *Elvis' Christmas Album* (1957), um dos primeiros discos de capa dupla, desdobrável, com um livrete inserido que incluía fotografias promocionais do filme *Jailhouse Rock* (Thorpe, 1957).

número incalculável de espetadores. Ao longo das décadas de 1980 e 1990, o cinema de Elvis marcou presença nas sessões da tarde de muitos canais públicos Europeus²⁸, mas também, já no início do século XXI, em canais internacionais distribuídos por cabo, como a TCM e o canal Hollywood. Mais recentemente, o canal FOX Movies exibiu, entre 24 e 30 janeiro de 2022, um ciclo de 14 filmes do cantor, em horário nobre, enquanto as principais plataformas de *streaming* mundiais, como Amazon Prime Video, Google Play, iTunes e Filmes do YouTube, começaram também a disponibilizar os maiores sucessos da carreira cinematográfica de Presley.

A exibição frequente dos filmes e *shows* musicais²⁹ de Presley nas televisões internacionais contribuiu imenso para alimentar o saudosismo dos fãs, mas divulgou também a imagem e a música de Elvis junto de novas gerações, cristalizando no imaginário coletivo uma personalidade artística que se transformou em sinónimo da cultura popular norte-americana, e cujo legado persiste no século XXI, em larga medida graças a esse imenso repositório audiovisual que é o Youtube, onde apenas à distância de um clique, encontramos centenas de gravações, clipes dos seus filmes e espetáculos, assim como documentários sobre o “Rei do *Rock and Roll*”.

Foi sem dúvida a convergência entre a discografia e os meios cinematográficos, articulados numa estratégia

28. Ficou célebre o ciclo de 18 filmes do cantor, exibidos pela televisão pública espanhola, TVE-2, entre outubro de 1988 e janeiro de 1989.

29. Nomeadamente os célebres especiais televisivos *Singer presents... Elvis*, conhecido como *Elvis '68 Special* (Binder, 1968) e *Aloha From Hawaii* (Passeta, 1973), e as longas-metragens documentais *Elvis That's the Way It Is* (Sanders, 1970) e *Elvis On Tour* (Abel & Adidge, 1972).

crossmedia, com a imprensa, rádio e a televisão, que permitiu transformar Elvis Presley numa estrela-celebridade, mundialmente reconhecida. As estratégias de comunicação e *marketing* implementadas por Parker, Hal B. Wallis e a RCA, nos anos 50 e 60, não eram exclusivas de Presley³⁰, mas foram de tal modo aperfeiçoadas e bem-sucedidas, que em pleno século XXI, a EPE – Elvis Presley Enterprises, mantém um modelo económico semelhante, expandindo o imaginário mediático do cantor-ator através do recurso às tecnologias digitais (Capaccio, 2023). Deste modo, todo o catálogo musical de Presley foi reeditado em CD e, mais recentemente, em Vinil, com edições restauradas para colecionadores, tal como todos os seus filmes e espetáculos também foram editados em DVD e Blu-ray. Além disso, as EPE patrocinaram a publicação de livros e documentários, a organização de espetáculos de tributo e convenções de fãs, a gestão da casa-museu Graceland, o licenciamento de produtos e anúncios publicitários com a imagem e/ou música do cantor e, mais recentemente, a produção de *Agente Elvis* (2023), uma série de animação para o público adulto, criada para a Netflix por Priscilla Presley, John Eddie e Mike Arnold.

30. A gestão das carreiras de Bing Crosby, Frank Sinatra, Dean Martin e Doris Day, apresenta semelhanças com o modelo de *marketing* desenvolvido para promover Presley.

Conclusão

Em 2022, *Elvis*, o *biopic* musical realizado por Baz Luhrmann, com duas horas e 39 minutos de duração, dedicou apenas 2 minutos e 40 segundos à carreira cinematográfica de Elvis Presley, evocada através de uma única cena. Ignorando por completo os quatro filmes que o cantor protagonizou na década de 1950, o *biopic* aderiu à narrativa institucionalizada pela crítica musical rock que aponta Hollywood como grande responsável pelo suposto declínio musical de Presley nos anos 60. Contudo, a realidade é bem mais complexa. Os filmes e os álbuns com as respetivas bandas sonoras, contribuíram decisivamente para transformar Elvis numa estrela internacional, estabelecendo-o como um *entertainer* eclético capaz de cativar públicos de diferentes idades, nacionalidades e culturas.

Verdadeiros artefactos culturais, as comédias musicais e os LP das bandas sonoras, possuem hoje um inegável interesse histórico, cultural e sociológico, pelo muito que nos revelam sobre a sociedade em que estas obras eram produzidas e consumidas, constituindo um testemunho da cultura de massas do século XX, cujo impacto se estende até aos nossos dias, graças a novas tecnologias que permitem continuar a disseminá-la ao nível global.

No contexto de uma pós-modernidade que se caracteriza em larga medida pela nostalgia, não de um passado real, mas da sua versão idealizada, a presença destes filmes e das respetivas bandas sonoras no imaginário popular, atesta não apenas o talento e o carisma de Elvis Presley, mas acima de tudo, a capacidade da Indústria Cultural norte-americana para criar fenómenos de moda

e estrelas mundiais do entretenimento, mantendo vivo o interesse do grande público através da oferta regular de novos produtos culturais capazes de satisfazer os hábitos de consumo de uma sociedade em que o lazer assume um papel central na construção da identidade individual e coletiva

Referências bibliográficas

- [1] Adorno, T. (2003). *Sobre a indústria da cultura*. Angelus Novus.
- [2] Altman, R. (1987). *The American film musical*. Indiana University Press.
- [3] Bertrand, M. (2005). *Race, Rock and Elvis*. University of Illinois Press.
- [4] Brode, D. (2006). *Elvis cinema and popular culture*. Mcfarland & Company.
- [5] Capaccio, L. (2023). The Management of Elvis Aaron Presley imaginary: Genesis and storytelling of a transmedia star. *DigitCult - Scientific Journal on Digital Cultures*, 8(1), 137-148. <https://doi.org/10.36158/97888929573679>
- [6] Carrega, J (2020). Uma certa tendência do filme musical de Hollywood. *Claves*, v. 2020, nº 1. <https://periodicos.ufpb.br/index.php/claves/issue/view/2582>.
- [7] Coates, N. (1997). (R)Evolution Now? Rock and the Political Potential of Gender. In Whitely, S. (ed.) *Sexing the Groove* (pp. 50-64). Routledge.
- [8] Dhaenens, F. (2023). “Timeless” rock masculinities: understanding the gendered dimension of an annual Belgian radio music poll. *Feminist Media Studies*, 23(1), 154-169. <https://doi.org/10.1080/14680777.2021.1939402>

- [9] Dick, B. (2004). *Hal Wallis, Producer to the Stars*. The University Press of Kentucky.
- [10] Dyer, R. (1998). *Stars* (Second edition). British Film Institute.
- [11] Duffett, M. (2018). *Counting Down Elvis*. Rowman & Littlefield.
- [12] Duffett, M. (2020). *Elvis: roots, image, comeback, phenomenon*. Equinox Press.
- [13] Friedwald, W. (2005, fevereiro 27). *Elvis at 70*. Elvis Australia. <https://www.elvis.com.au/presley/elvis-at-70.shtml>
- [14] Guralnik, P. (1994). *Last Train to Memphis: The Rise of Elvis Presley*. Little, Brown and Company.
- [15] Guaralnik, P.; Jorgensen, E. (1999). *Elvis Day by Day*. Ballantine Books.
- [16] Greig, C. (2005). *Os 100 albuns mais vendidos dos anos 50*. Editorial Estampa.
- [17] Hanson, A. (2008). "Loving You": How Elvis Presley's Paramount Film Changed How Hollywood Released Films. Elvis History Blog. http://www.elvis-history-blog.com/loving_you_release.html
- [18] Hartley, J. (2002). *Communication, cultural and media studies: The Key Concepts*. Routledge, 2002.
- [19] Hauser, A. (1988). *Teorias da Arte*. Editorial Presença.
- [20] Haeussler, M (2020). *Inventing Elvis. An American Icon in a Cold War World*. Bloomsbury.
- [21] Hemming, R. & Hajdu, D. (1991). *Discovering great singers of classic pop*. Newmarket Press.
- [22] Kaplan A. (1987). *Rocking around the clock: Music television, postmodernism, and consumer culture*. Methuen.

- [23] Maltby, R.; Biltereyst, D.; Philippe, M. (2011). *Explorations in New Cinema History: Approaches and case studies*. Wiley-Blackwell.
- [24] Morin, E. (1977). *Cultura de massas no século XX: O espírito do tempo*. Forense-Universitária.
- [25] Mundy, J. (1999). *Popular Music on Screen: From Hollywood musical to music video*. Manchester University Press.
- [26] Palmer, L. (2020). *Rock Star/Movie Star*. Oxford University Press.
- [27] Prigozy, R. & Raubicheck, W. (2007). *Going My Way – Bing Crosby and American Culture*. University of Rochester Press.
- [28] Roche, D. (2015). Exploiting Exploitation Cinema: An Introduction. *Transatlantica*, 2, 1-15. <https://doi.org/10.4000/transatlantica.7846>
- [29] Russo, E. A. (2008). *El Cine Clásico: Itinerarios, variaciones y replanteos de una idea*. Ediciones Manantial.
- [30] Sculatti, G. (2005). *Os 100 álbuns mais vendidos dos anos 60*. Editorial Estampa.
- [31] Sharp, K. (2006). *Writing for the King. Follow That Dream*.
- [32] Wald, E. (2011). *How the Beatles destroyed Rock 'N' Roll*. Oxford University Press.
- [33] Wright, J. L. (2017). *Crossover Stardom – popular male music stars in American cinema*. Bloomsbury.

Referências filmográficas

- [34] Adidge, P. & Abel, R. (1972). *Elvis on Tour* [Filme]. Metro-Goldwyn-Mayer.
- [35] Anderson, M. (1956). *Around the World in 80 Days* [Filme]. Michael Todd Company.

- [36] Berkeley, B. (1943). *The Gang's All Here* [Filme]. 20th Century Fox.
- [37] Binder, S. (1968). *Singer Presents... Elvis* [Programa de TV]. Teram Company/Binder Howe Productions/Elvis Presley Enterprises (EPE); NBC.
- [38] Butler, D. (1953). *Calamity Jane* [Filme]. Warner Bros. Pictures.
- [39] Butler, D. (1950). *Tea for Two* [Filme]. Warner Bros. Pictures.
- [40] Cummings, I. (1941). *That Night in Rio* [Filme]. 20th Century Fox.
- [41] Curtiz, M. (1958). *King Creole* [Filme]. Paramount Pictures/Hal Wallis Productions.
- [42] Del Ruth, R. (1951). *On a Moonlight Bay* [Filme]. Warner Bros. Pictures.
- [43] Douglas, G. (1962). *Follow That Dream* [Filme]. Mirisch Company.
- [44] Dunne, P. (1961). *Wild in the Country* [Filme]. 20th Century Fox.
- [45] Hall, A. (1952). *Because You're Mine* [Filme]. Metro-Goldwyn-Mayer.
- [46] Kanter, H. (1957). *Loving You* [Filme]. Paramount Pictures/Hal Wallis Productions.
- [47] Lang, W. (1956). *The King and I* [Filme]. 20th Century Fox.
- [48] Logan, J. (1958). *South Pacific* [Filme]. South Pacific Enterprises.
- [49] Luhrmann, B. (2022). *Elvis* [Filme]. Warner Bros. Pictures.
- [50] Mann, A. (1956). *Serenade* [Filme]. Warner Bros. Pictures.
- [51] Maté, R. (1959). *For the First Time* [Filme]. Corona Filmproduktion/Orion Films/Titanus.
- [52] Moore, M. D. (1966). *Paradise Hawaiian Style* [Filme]. Paramount Pictures/Hal Wallis Productions.

- [53] Nadel, A. H. (1967). *Clambake* [Filme]. Levy-Gardner-Laven Productions/Rhodes Pictures.
- [54] Nelson, G. (1965). *Harum Scarum* [Filme]. Four-Leaf Productions.
- [55] Nelson, G. (1964). *Kissin' Cousins* [Filme]. Metro-Goldwyn-Mayer.
- [56] Negulesco, J. (1964). *The Pleasure Seekers* [Filme]. 20th Century Fox.
- [57] Negulesco, J. (1954). *Three coins in the fountain* [Filme]. 20th Century Fox.
- [58] Pasetta, M. (1973). *Aloha from Hawaii: Via Satellite* [Programa de TV]. Pasetta Productions; NBC.
- [59] Rich, J. (1964). *Roustabout* [Filme]. Paramount Pictures/Hal Wallis Productions.
- [60] Sanders, D. (1970). *Elvis: That's the Way It Is* [Filme].
- [61] Sidney, G. (1964). *Viva Las Vegas* [Filme]. Ted Richmond/Metro-Goldwyn-Mayer.
- [62] Sidney, G. (1957). *Pal Joey* [Filme]. Essex Productions/George Sidney Productions.
- [63] Sidney, G. (1944). *Bathing Beauty* [Filme]. Metro-Goldwyn-Mayer.
- [64] Siegel, D. (1960). *Flaming Star* [Filme]. 20th Century Fox.
- [65] Taurog, N. (1966). *Spinout* [Filme]. Metro-Goldwyn-Mayer.
- [66] Taurog, N. (1965). *Tickle Me* [Filme]. Allied Artists Pictures.
- [67] Taurog, N. (1961). *Blue Hawaii* [Filme]. Paramount Pictures/Hal Wallis Productions.
- [68] Taurog, N. (1960). *G.I. Blues* [Filme]. Paramount Pictures
- [69] Thorpe, R. (1963). *Fun in Acapulco* [Filme]. Paramount Pictures/Hal Wallis Productions.

- [70] Thorpe, R. (1957). *Jailhouse Rock* [Filme]. MGM-Avon Productions.
- [71] Tuttle, F. (1939). *Paris Honeymoon* [Filme]. Paramount Pictures.
- [72] Tuttle, F. (1937). *Waikiki Wedding* [Filme]. Paramount Pictures.
- [73] Walters, C. (1956). *High Society* [Filme]. Metro-Goldwyn-Mayer/Sol C. Siegel Productions/Bing Crosby Productions.
- [74] Wise, R. (1965). *The Sound of Music* [Filme]. 20th Century Fox/Argyle Enterprises, Inc.
- [75] Wise, R. & Robbins, J. (1961). *West Side Story* [Filme]. Mirisch Pictures/Seven Arts Productions

Músicas citadas

- [76] Presley, E. (1957). Teddy Bear [Música]. Em *Elvis Golden Records vol. 1*. RCA Victor.
- [77] Presley, E. (1957). Wear my ring around your neck [Música]. Em *Elvis Golden Records vol. 2*. RCA Victor.
- [78] Presley, E. (1960). It's Now or Never [Música]. Em *Elvis Golden Records vol. 3*. RCA Victor.
- [79] Presley, E. (1960). Wooden Heart [Música]. Em *G.I Blues*. RCA Victor.
- [80] Presley, E. (1961). Surrender [Música]. Em *Elvis Golden Records vol. 3*. RCA Victor.
- [81] Presley, E. (1961). No More [Música]. Em *Blue Hawaii*. RCA Victor.
- [82] Presley, E. (1961). Can't Help Falling in Love [Música]. Em *Blue Hawaii*. RCA Victor.

- [83] Presley, E. (1962). Follow That Dream [Música]. Em *Follow That Dream*. RCA Victor.
- [84] Presley, E. (1962). Return to Sender [Música]. Em *Girls! Girls! Girls!*. RCA Victor.
- [85] Presley, E. (1962). Bossa Nova Baby [Música]. Em *Fun in Acapulco*. RCA Victor.
- [86] Presley, E. (1964). Viva Las Vegas [Música]. Em *Viva Las Vegas*. RCA Victor.
- [87] Presley, E. (1965). Do the Clam [Música]. Em *Girl Happy*. RCA Victor.
- [88] Presley, E. (1966). All That I Am [Música]. Em *Spinout*. RCA Victor.
- [89] Presley, E. (1966). A Dog's Life [Música]. Em *Paradise Hawaiian Style*. RCA Victor.
- [90] Presley, E. (1966). Petunia the gardener's daughter [Música]. Em *Frankie and Johnny*. RCA Victor.
- [91] Presley, E. (1966). He's your uncle, not your dad [Música]. Em *Speedway*. RCA Victor
- [92] Presley, E. (1967). House that has everything [Música]. Em *Clambake*. RCA Victor.
- [93] Presley, E. (1968). Almost in Love [Música]. Em *Live a Little, Love a Little*. RCA Victor.

***Harum Scarum*: vale a pena ver o pior filme de Elvis Presley?**

Alexandre Martins e Ana Gavina

Resumo. Em 1965, num período de evidente declínio artístico, Elvis Presley viria a entrar em *Harum Scarum*, aquele que é considerado por muitos o pior filme da sua carreira cinematográfica. Apesar de ser globalmente rejeitado, tanto pela crítica como pelo público, o presente texto procurará responder à questão: vale a pena ver o pior filme de Elvis Presley?

Palavras-chave: Elvis Presley · *Harum Scarum* · para-cinema · filme *exploitation* · *kitsch*, bom-mau filme

Abstract. In 1965, during a period of evident artistic decline, Elvis Presley starred in the film *Harum Scarum*, which is largely considered to be the worst movie of his cinematic career. Even though this film is widely rejected by both critics and audiences, this paper attempts to answer the question: is it worth watching the worst Elvis Presley movie?

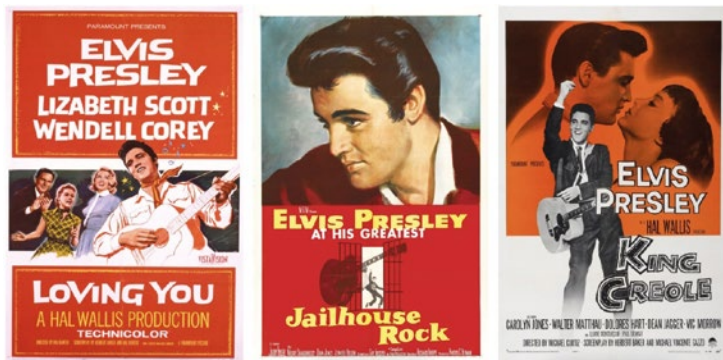


Figura 1. Cartazes promocionais dos filmes *Loving You*, *Jailhouse Rock* e *King Creole* (fonte: IMDB | Hal Wallis Productions; Avon Productions; e Hal Wallis Productions)

Keywords: Elvis Presley · Harum Scarum · paracinema · exploitation movie · kitsch · good-bad movie

1.º ato de *Harum Scarum*: como chegamos ao pior filme de Elvis?

Elvis Presley, o proclamado “Rei do Rock & Roll”, protagonizou, entre as décadas de 1950 e 1970, mais de trinta longas-metragens. Este catálogo cinematográfico teve um grande impacto na carreira do cantor, cimentando-o como um dos maiores nomes da cultura popular do século XX (Carrega, 2013; Brode, 2006). Embora a maioria desses filmes tenha tido grande popularidade entre o público, o percurso filmico do cantor-ator está ainda longe de ser explorado com o devido interesse, sendo poucos os histo-

riadores e investigadores de cinema e da cultura popular a aprofundarem-se sobre a sua filmografia. Encontramos algumas exceções nos trabalhos de autores como Susan Doll (2009, 2001), Douglas Brode (2006) ou Jorge Carrega (2020, 2018). Por um lado, a crítica de cinema tem abordado superficialmente a sua obra cinematográfica. Por outro, a crítica musical não lhe tem atribuído o devido crédito.

Os finais da década de 1950 foram manifestamente marcados pelo Rock & Roll e pela consequente controvérsia que este fenómeno cultural, social, político e económico gerou no âmago da sociedade norte-americana. Apesar de tais controvérsias, Hollywood e os seus grandes estúdios souberam como capitalizar a popularidade destes novos cantores, as primeiras grandes estrelas adolescentes da música popular: servindo-se do imenso sucesso destes artistas, um enorme empreendimento de produções cinematográficas de filmes musicais apropriava-se de antigas fórmulas dentro do género, adaptando-o e direcionando-o para os gostos e sensibilidades de uma nova geração de espetadores. Esta mudança paradigmática permitiu, assim, instaurar um novo estilo musical no sistema hollywoodesco. Este novo panorama cultural fez com que Elvis, entre 1957 e 1958 – depois de se estrear em *Love me Tender* (Webb, 1956) como uma das personagens principais – fosse cabeça de cartaz de três musicais, nomeadamente *Loving You* (Kanter, 1957), *Jailhouse Rock* (Thorpe, 1957) e *King Creole* (Curtiz, 1958) (ver Figura 1). Estes filmes integravam elementos semibiográficos do cantor e aproximavam-no da imagem do ator rebelde, pondo-o a par de Marlon Brando, James Dean e Paul Newman. Elvis viria, inclusive, a ser visto como uma versão musical destes atores (Carrega, 2018).

Os filmes de Elvis Presley, perspetivados pela lente do entretenimento familiar, fornecem um vislumbre das alterações nas dinâmicas sociais que se manifestaram num período bastante tumultuoso da história americana. Esta era foi marcada por lutas pela igualdade racial, pelo aumento da independência das mulheres, pela ascensão da geração *baby boomer* e pelo surgimento de uma sociedade mais permissiva. Nos filmes que Presley protagonizou ao longo da sua carreira, ele é repetidamente retratado como um sulista americano, despreocupado e com a capacidade de se adaptar facilmente a esta nova sociedade (Duffett, 2020).

Após ser contratado, em abril de 1956, pela indústria cinematográfica norte-americana, Elvis Presley tornou-se celeremente um dos maiores ícones de Hollywood, protagonizando, ao longo da segunda metade dos anos 50, uma série de filmes musicais. Entre 1956 e 1964, Presley teve uma função crucial na reestruturação e na generalização do cinema musical. A sua contribuição para a introdução de um novo estilo musical no cinema foi maior do que a de qualquer outro cantor ou ator (Carrega, 2013; Pomerace, 2005). As suas obras musicais, mas também as filmicas, permitiram que um novo grupo de jovens americanos afirmassem a sua identidade geracional e se rebelassem contra o conformismo sociocultural vigente.

Contudo, na década de 1960, o género musical entrou num declínio sem retorno, especialmente o subgénero das comédias musicais, que durante longos tempos desfrutaram de uma enorme popularidade entre os espetadores norte-americanos. Para este cenário contribuíram, principalmente, dois aspetos: primeiro, o impacto (irreversível) da televisão foi determinante, já que, desde meados dos



Figura 2. Cartazes promocionais dos filmes *Girl Happy*, *Spinout* e *Clambake* (fonte: IMDB | Euterpe/MGM; MGM; e Levy-Gardner-Laven Productions/Rhodes Pictures)

anos 1950, as três grandes transmissoras de televisão dos Estados Unidos (ABC, CBS e NBC) apresentavam uma série de programas de variedades e também de programas musicais destinados a públicos mais jovens, permitindo a este público assistir semanalmente aos seus artistas e grupos favoritos na TV. Depois, o surgimento de bandas como The Beatles, The Rolling Stones, The Who, The Yardbirds, The Kinks e The Animals desencadearam uma enorme revolução musical e foram igualmente cruciais para a gradual decadência do cinema musical de Hollywood. Estes acontecimentos viriam ainda a coincidir com a escalada de conflitos da Guerra do Vietname, resultando no advento de uma contracultura marcada pelo desprezo e pela renúncia dos modelos tradicionais de entretenimento, considerados excessivamente conservadores por grande parte da juventude americana (Carrega, 2013).

Seria neste mesmo período que a carreira cinematográfica e discográfica de Elvis Presley entraria em evi-

dente decadência, declínio esse que pode ser atribuído ao decréscimo de espetadores dos seus filmes nos cinemas. Com efeito, ao analisar cuidadosamente as condições de produção das obras cinemáticas que Elvis protagonizou entre 1965 e 1967, é possível constatar que – mesmo tal não sendo abertamente declarado – todos os filmes são de categoria série B. Podemos considerar que a única exceção a esta tendência seria o filme *Paradise Hawaiian Style* (Moore, 1966), longa-metragem filmada em exteriores no estado americano do Havai.

Terá sido neste panorama sociocultural, de consideráveis mudanças nas sensibilidades e nos hábitos de consumo do público, que o Coronel Tom Parker – o infame agente que geriu grande parte da carreira de Elvis –, foi capaz de convencer o cantor a assinar um contrato com Sam Katzman, famoso produtor de filmes de baixíssimo orçamento e, na maioria das vezes, de baixíssima qualidade. O propósito deste contrato assentava na redução dos custos de produção dos filmes que Elvis encabeçava, tornando-os, deste modo, novamente lucrativos, mesmo que tal resultasse numa perda grande de valor, tanto dos filmes como da credibilidade artística do cantor-ator. Para curvar tais consequências, estas películas eram claramente e unicamente direcionadas aos seus fãs incondicionais, que consumiam tudo o que envolvesse o cantor. Isto permitia que, mesmo os filmes de pobre qualidade e bastante monótonos, como *Girl Happy* (Sagal, 1965), *Spinout* (Taurog, 1966) ou *Clambake* (Nadel, 1967) (ver Figura 2), se mantivessem financeiramente rentáveis.

2.º ato de *Harum Scarum*: como é o pior filme de Elvis?

*I'm gonna go where the desert sun is;
where the fun is; where the harem girls dance.
Go where there's love and romance –
out on the burning sands, in some caravan
I'll find adventure where I can.
To say the least, go East, young man.
You'll feel like a Sheik, so rich and grand,
with dancing girls at your command.
When paradise starts calling,
into some tent I'm crawling.
I'll make love the way I plan.
Go East – and drink and feast –
Go East young man!*

(Elvis Presley em *Harum Scarum*, 1965)

John Wilson (2005), no seu compêndio dos “melhores piores” filmes que Hollywood já nos presenteou – intitulado *The Official Razzie Movie Guide: Enjoying the Best of Hollywood's Worst* –, afirma que escolher um título do catálogo que constitui a carreira de Elvis Presley não é tarefa fácil. O autor refere que o próprio cantor veio a admitir que tinha entrado em trinta e três filmes idênticos. Apesar disso, é factual a surpreendente eficácia da fórmula diegética que estes filmes normalmente seguiam. Com efeito, entre 1957 e 1966, o nome de Elvis foi inscrito sete vezes na lista anual das dez estrelas que mais lucravam. Mas, afinal, em que consistia esta fórmula vencedora? Ora, a premissa

passava, essencialmente, por colocar Elvis lado a lado de coprotagonistas/modelos atraentes, em locais ou situações exóticas. A estes cenários acrescentavam-se algumas músicas que, mais tarde, seriam vendidas em separado, de modo a rentabilizar ainda mais estes filmes – ou, dizendo melhor, estes produtos – altamente mercantilizados. Este método foi consolidado após o filme *Blue Hawaii* (Taurog, 1961), o maior sucesso de bilheteria do cantor-ator, que se tornou num modelo a recriar até ao fim da sua carreira cinematográfica.

Seria neste contexto que Elvis Presley participaria em *Harum Scarum* (Nelson, 1965) (ver Figura 3), filme realizado por Gene Nelson. A história, bastante desajeitada e com nuances infantis, segue as peripécias de um aventureiro galanteador no país fictício de Lunarkand, uma imitação – altamente estereotipada – de uma nação do médio oriente. *Harum Scarum* foi filmado em apenas 18 dias, usando cenários antigos de outras produções, como *King of Kings* (DeMille, 1927), filme realizado por Cecil B. De Mille. Já o guarda-roupa e os adereços foram reciclados de filmes como *Lady of the Tropics* (Conway, 1939) e *Kismet* (Dieterle, 1944). Por fim, o elenco era formado por atores pouco conhecidos ou vindos da televisão, resultando em interpretações pouco credíveis. O produto final seria globalmente rejeitado pela crítica e pelo público e constituiria um embaraço na carreira de Elvis, sendo considerado por diferentes fontes “o pior filme de Elvis” (Dickinson, 2008; Wilson, 2005; Simpson, s.d.). De acordo com Guralnick (2000), Elvis estava entusiasmado por voltar a colaborar com Gene Nelson, realizador com quem já tinha trabalhado em *Kissin' Cousins* (Nelson, 1964), outra produção medíocre de Sam Katzman que, de resto, seria mais um objeto



Figura 3. Cartaz promocional de *Harum Scarum* (1965), de Gene Nelson (fonte: IMDB | Four-Leaf Productions)

a contribuir para o declínio artístico e cinematográfico do cantor-ator. Além disso, Elvis sentiu-se entusiasmado por poder vir a utilizar os trajes que Nelson havia criado para ele. As indumentárias desenhadas para Elvis tinham o claro intuito de evocar outro ícone cultural do cinema, Rodolfo Valentino, protagonista de filmes como *The Sheik* (Melford, 1921), o drama americano a que *Harum Scarum* vai buscar algumas das suas inspirações, e obra que é referenciada ao longo do filme. Veja-se, por exemplo, a música que Elvis canta logo nos primeiros cinco minutos de *Harum Scarum*, intitulada *Go East – Young Man*, com o verso “*You’ll feel like a Sheik, so rich and grand*”. No entanto, qualquer entusiasmo que Elvis tenha sentido praticamente desapareceu logo no início das filmagens, quando se tornou evidente a pobre qualidade da história e dos cenários. O realizador chegou, inclusive, a pedir desculpas a Elvis por o ter envolvido numa produção tão descuidada e de tão fraca qualidade. Depois do filme terminar, Elvis chegaria a enviar uma fotografia autografada a Gene Nelson (Duffett, 2020) onde escreveu a frase: “*Maybe one day we’ll do one right.*” (Hopkins, 2014, p. 372).

Lançado no dia 24 de novembro de 1965, *Harum Scarum* estreou em 11.º lugar nas bilheteiras, ficando, no final do ano, em 40.º lugar na lista de vendas anuais do mercado norte-americano. Isto num ano que até seria marcado pelo grande sucesso do musical, configurando uma verdadeira exceção à tendência de declínio deste género. Efetivamente, nesse ano, o 1.º, 2.º e 4.º lugares com melhores resultados financeiros foram todos filmes musicais, nomeadamente, *Mary Poppins* (Stevenson, 1964), *The Sound of Music* (Wise, 1965) e *My Fair Lady* (Cukor, 1964), respetivamente (Variety, 1965). Já em Portugal, *Harum Scarum* estreou

a 14 de setembro de 1966 com o título *Férias no Harém*, apropriando a tradução do título alternativo do filme, *Harem Holiday*¹.

Harum Scarum conta a história de Johnny Tyrone (Elvis Presley), um galã de filmes de ação de Hollywood – personagem que, como em tantos outros filmes, é uma clara réplica de Elvis – que viaja pelo Médio Oriente numa *tour* para divulgar o seu último filme, *Sands of the Desert*. Esta iniciativa de promoção fazia parte de uma campanha de charme levada a cabo pelo Departamento de Estado Americano com o objetivo de abrir novos mercados no Oriente, para mais tarde poder exportar os seus bens de consumo em troca do “ouro preto” que brotava do chão desta região. Esta premissa evidenciava, desde logo, alguns estereótipos e *clichês* das relações de poder entre os EUA (Ocidente) e os países árabes (Oriente). Durante a apresentação de *Sands of the Desert* aos vários representantes de países orientais, Johnny é convidado pelo príncipe Dragna (Michael Ansara) e pela sua acompanhante Aishah (Fran Jeffries) a visitar a bela nação de Lunarkand, um pedido que um embaixador dos EUA lhe diz ser irrecusável, pois nunca nenhum cidadão americano alguma vez foi convidado a entrar naquele lugar tão remoto e resguardado da “civilização”. Na sua viagem por este reino, Johnny é seduzido e imediatamente sequestrado por Aishah e por um grupo de assassinos liderados por Sinan (Theo Marcuse). Subitamente, o protagonista vê-se envolvido numa trama para assassinar o rei Toranshah (Philip Reed), governante

1 Em Faro, este filme foi exibido no Cine-Teatro Santo António, durante a primeira semana de janeiro 1968

de Lunarkand. Apesar disso, Tyrone consegue escapar às garras dos assassinos, e para isso vai contar com a ajuda de Shalimar (Mary Ann Mobley) – a coprotagonista e o seu par romântico –, uma personagem que se apresenta como uma escrava, mas que mais tarde percebemos que é, na realidade, uma princesa, filha do rei Toranshah. Unindo-se a uma trupe de bandidos, carteiristas, músicos, dançarinas e até crianças, Johnny vai conseguir desmantelar o plano de assassinato e revelar que tudo tinha sido arquitetado pelo irmão do rei, o príncipe Dragna que, em conjunto com Sinan, líder dos assassinos, anseia controlar as reservas de petróleo de Lunarkand. Como seria de esperar, Johnny Tyrone e todos os pequenos heróis – em alguns casos, literalmente – vêm salvar o dia num “épico” final – com lutas à mistura – para restaurar a tranquilidade e a ordem no reino. No epílogo, Tyrone, Shalimar e a trupe de dançarinas vão (convenientemente) para Las Vegas e presenteiam-nos com uma performance de música e dança num palco de um casino da cidade do pecado.

Como foi referido anteriormente, *Harum Scarum* viria a revelar-se um erro na carreira de Elvis. De acordo Guralnick (2000), o próprio Coronel Tom Parker, homem acostumado a negócios, no mínimo, duvidosos, apercebeu-se de que algo de muito errado tinha sucedido com este filme: após assistir à primeira versão, Parker escreveu uma carta à MGM onde afirma que seria necessário um parente distante de P. T. Barnum para conseguir vender o filme e que, considerando o desastre artístico que havia ocorrido, talvez fosse melhor apenas rentabilizá-lo o mais rápido possível e tentar fazer melhor no filme seguinte. Num dos seus raros momentos de introspeção, Parker acrescentou que talvez devessem dedicar mais tempo ao próximo filme, de modo a garantir

um resultado melhor. Ele viria a concluir que tentar filmar tudo num período tão curto – entre 15 a 20 dias –, com Elvis a atuar em quase todas as cenas, era uma receita para o desastre. Com o intuito de salvar o que considerava ser uma situação essencialmente irrecuperável, Parker ainda propôs que se acrescentasse um narrador ao filme, sugerindo que esse narrador fosse um camelo falante. Na sua opinião, talvez assim pudessem convencer o público que as falhas do filme eram intencionais. Por outro lado, podiam apelar ao público infantil, que iria achar o camelo encantador.

Uma vez que parece existir consenso acerca da fraca qualidade do filme em questão, é talvez expectável que o mesmo não seja considerado como digno de ser alvo de estudo, apreciação ou análise. Não obstante, o que se sustenta no presente artigo é a legitimidade do gosto por filmes considerados convencionalmente maus. Para tal, seguem-se alguns apontamentos sobre culturas paracinemáticas que evidenciam modos de consumir cinema que se diferenciam dos comuns.

Entr'acte: apontamentos sobre culturas paracinemáticas

As a most elastic textual category, paracinema would include entries from such seemingly disparate subgenres as 'badfilm', splatterpunk, 'mondo' films, sword and sandal epics, Elvis flicks, government hygiene films, Japanese monster movies, beach-party musicals, and just about every other historical manifestation of exploitation cinema from juvenile delinquency documentaries to soft-core pornography. (Sconce, 1995, p. 372)

Em *'Trashing' the Academy: Taste, Excess, and an Emerging Politics of Cinematic Style*, Jeffrey Sconce (1995) define o termo paracinema como um protocolo de leitura e não como uma categoria de filmes. De acordo com o autor, o paracinema trata-se de uma contraestética que se manifesta através de uma sensibilidade cultural marcada pela apreciação, valorização e promoção cinéfila de tudo o que é considerado “lixo” fílmico. Estes “detritos culturais” podem incluir filmes que são abertamente menosprezados ou que são ignorados e desconsiderados pelas supostas autoridades culturais cinematográficas. Este processo faz do paracinema a “mais desenvolvida e dedicada das subculturas cinéfilas de todos os tempos a adorar no ‘templo da porcaria’” (Sconce, 1995, p. 372).

O público paracinemático exterioriza as suas preferências em oposição a um grupo – superficialmente definido – de elites, tanto culturais como económicas, zeladores do *status quo* e responsáveis pelo que se faz no cinema contemporâneo – designando o que é aceite ou não –, um cinema que, na ótica paracinemática, pode ser bastante tedioso. Seguidores do paracinema, pelo contrário, organizam-se em torno da visualização dos textos cinemáticos criticamente mais desacreditados, ignorados ou odiados da história do cinema. Muitos destes espetadores gostam de se ver como um poder disruptivo que navega pelos meandros do mercado cultural e intelectual vigente (Sconce, 1995). Assim, eles estão mais predispostos a procurar uma cópia pirateada *online* – de difícil acesso e com fraca qualidade de imagem – de um filme menor de Elvis, do que a deslocar-se até ao Cinema Trindade para ver uma versão restaurada da Criterion Collection em resolução 4K d’*O Sétimo Selo* (Bergman, 1957), embora esta comunidade paracinemática

também esteja bem familiarizada com o texto posterior, membro mais respeitável do cânone *avant-garde*.

Os adeptos destes filmes podem não ser tantos como os dos comercialmente e criticamente mais aceitáveis, mas mesmo carecendo em números, ganham nas suas qualidades fanáticas de seletividade. Na sua manifestação mais sofisticada, o paracinema é uma contraestética agressiva, que produz, nos seus casos mais extremos, uma forma irónica de reverso-elitismo. A apreciação do geralmente desprezado é um gosto deveras refinado e muitas vezes não ortodoxo. Passando pelos filmes série B; filmes *exploitation*; o *kitsch*, o *camp* e o *shlock*; os bons-maus filmes; ou outros subgéneros que incluem *travelogues* explicitamente xenófobos como os pseudodocumentários Mondo, o portefólio da estrela *Pin-up* dos anos 1950, Betty Page, ou os filmes de espada e sandália (*peplum* italiano) – “primo pobre” dos épicos de Hollywood –, muitos objetos paracinemáticos vão contra as políticas da cultura cinematográfica académica. Mas é exatamente por estas razões que este tipo de filmes é tão fervorosamente adotado e salvaguardado por alguns segmentos do público (Sconce, 1995).

1.^a performance: o que é um filme exploitation?

Filme *exploitation* é um termo genérico que descreve obras filmicas onde a qualidade e mérito artístico são sacrificados pelos custos baixos de produção: filmadas em pouco tempo, com orçamentos muito baixos e frequentemente baseadas em narrativas estereotipadas, dando ênfase ao ritmo e à ação em vez de privilegiar enredos coerentes (Mathijs & Sexton, 2011), são conhecidas por apelar ao



Figura 4. Cartazes promocionais de *Them!* e *The Beast from 20,000 Fathoms* (fonte: IMDB | Warner Bros. Pictures; e Jack Dietz Productions)

público através de temas bizarros, menos ortodoxos ou até tabus. Exemplos disso são o uso de drogas, a violência, a nudez ou o sexo. Estes filmes são também marcados por uma total aderência a fórmulas experimentadas – terror, suspense, filmes de motoqueiros, filmes de surf, filmes de mulheres na prisão, artes marciais, violação, vingança (em alguns casos por causa de uma violação), filmes de assassinos em série, *western spaghettis*, *blaxploitation*, *sexploitation*, *nazisploitation*, entre muitos outros. Podemos ainda incluir a exploração de eventos reais, por norma trágicos, e.g. o caso Tate-LaBianca e o fascínio mórbido por Charles Manson, e a exploração de personalidades

ultrapopulares, onde podemos incluir nomes como Marilyn Monroe, Martin Luther King e, claro, Elvis Presley.

Apesar de filmes *exploitation* surgirem frequentemente referidos como um gênero, Roche (2015) argumenta que *exploitation* se trata, na realidade, de um rótulo: é uma indústria com um modo específico de produção. Este tipo de filme é produzido usando o orçamento mais baixo possível para obter lucros fáceis e rápidos. Fáceis não só pelo constante uso de fórmulas que já provaram serem vencedoras e por oferecem ao público o que não poderiam encontrar noutra lugar – sexo, violência, etc. –, mas também porque são intencionalmente e meticulosamente direcionados, há já muito tempo, ao maior grupo demográfico de espetadores de cinema, aquele formado entre os 15 e os 25 anos (Thompson & Bordwell, 2010).

Os filmes *exploitation* tendem a ser associados a um período específico da história do cinema, nomeadamente começando em finais da década de 1950 e atravessando os anos 60 e 70. Se formos aos anos 50, podemos averiguar que a sociedade de consumo começou a direcionar-se diretamente aos adolescentes, surgindo uma oportunidade de explorar e de lucrar com o público mais jovem, criando gêneros que abordavam questões e tópicos que lhes interessavam, e.g., filmes sobre *Rock & Roll* que, muitas vezes, apresentavam histórias que dramatizavam o espaço deste fenómeno no tecido cultural mais geral: algo adorado pelos jovens e condenado pelos seus progenitores. A estratégia de produção de cinema *exploitation* operada durante os anos 50 tinha usualmente três elementos: assuntos controversos ou bizarros, um orçamento abaixo da média e um público adolescente. Surgiam, deste modo, os *teen pics* (filmes juvenis), filmes que, entre outros aspetos,

incluíam em diversas ocasiões cenas de música e dança gratuitas (Doherty, 2002).

No panorama mais amplo do cinema exploitation, alguns produtores famosos dentro deste tipo de filmes como Sam Katzman, por exemplo, analisavam o mercado em busca de tópicos populares, desenvolvendo filmes em torno deles. Os tempos de produção bastante curtos permitiam-lhes colocar um filme nas salas de cinema enquanto esse tema ainda era atual e alvo de discussão e polarização, adicionando uma nova camada de exploração à volta destes produtos.

E numa última nota sobre este tópico, apesar deste tipo de filmes surgir na sua grande maioria nas margens da grande indústria cinematográfica, também é verdade que Hollywood esteve envolvida neste modo de produção. Veja-se o caso da Warner Bros. que, na década de 1950, investiu em filmes como *The Beast from 20,000 Fathoms* (Lourié, 1953) e *Them!* (Douglas, 1954) (ver Figura 4). Mesmo hoje, ainda existem cineastas que tentam explorar conteúdos sensacionalistas e que ultrapassam os limites da aceitabilidade, uma realidade que Hollywood muitas vezes está disposta a capitalizar, se, porventura, tais temas e imagens se revelarem populares (Mathijs & Sexton, 2011).

2.^a performance: o que é kitsch ou um filme kitsch?

O termo *Kitsch* e os seus múltiplos significados têm a sua origem etimológica na Alemanha, especificamente no universo das artes, sendo usado para descrever aquilo que era simulado ou dissimulado. *Kitsch* era utilizado,

essencialmente, como um juízo estético, para desqualificar certas obras como sendo arte. No século XX, a par da industrialização e do progresso económico e tecnológico, esta palavra começou a ser associada à cultura do mercado da arte e ao seu descrédito e desvalorização (Wagner, 2016).

Melodramático, berrante, banal, artificial, estética vulgar, falta de profundidade e originalidade, e sentimentalismo exagerado, são apenas algumas das ideias usadas para descrever o *kitsch*. Mesmo sendo uma categoria multifacetada, podendo-se manifestar de várias formas, tamanhos e cores, o *kitsch* é entendido como algo que integra poucas propriedades, exceto as negativas (Kjellman-Chapin, 2010; Amariglio, 2009). *Kitsch* é uma forma de arte que se adequa à passividade humana, à atenção curta e a uma compreensão superficial do objeto, uma vez que promete gratificação imediata, sendo ainda algo que funciona de forma mecânica e com base em fórmulas, não exigindo nada dos seus consumidores, a não ser, claro, o seu dinheiro (Morreall & Loy, 1989, Greenberg, 1961).

No ecossistema artístico, o “bom gosto” é fundamentado num cânone estético conformista que, comumente, é intitulado “alta cultura” pelas elites económicas e culturais. Estas obras que integram o cânone tiveram de superar um processo seletivo onde membros da *intelligentsia* determinaram o que são obras melhores/piores ou mais/menos importantes. Do lado oposto, a arte *kitsch* pode ser percecionada como uma categoria de arte – socialmente estratificada – pertencente apenas à sociedade com menores capacidades económicas e capital cultural (Jovicevic, 2016; Maltby, 2012; Alexander, 2003). Filmes como *Harum Scarum* ou, indo mais longe, toda a *oeuvre* cinematográfica de Elvis, não encaixam nos

padrões estéticos ditados pela elite institucionalizada, i.e., academia ou a crítica de cinema.

No entanto, esta distinção entre alta cultura e cultura de massas pode não ser tão relevante no cenário mediático pós-moderno, sendo que o muro que separa as duas dimensões está, gradualmente, a dissolver-se (Maltby, 2012). A contemporaneidade fez emergir uma nova sensibilidade cultural, constituída por pessoas de alta classe que consomem os dois extremos do espectro: são “omnívoros culturais” (Peterson, 1992). Tal existência de uma elite omnívora possibilita a emergência de novas formas de consumir “má arte” ou “filmes maus”.

Os consumidores omnívoros vão desenvolver ativamente os seus próprios significados a partir de textos que integram a cultura popular, criando diferentes estratégias de visualização de filmes maus, que vão da ironia, à sensibilidade *camp* ou ao *guilty pleasure* (McCoy & Scarborough, 2014), onde o público troca os padrões estéticos normais de apreciação e de gosto por uma avaliação do objeto dentro das suas preferências, gostos e sensibilidades. Numa visão contemporânea, o distanciamento e uma observação irónica, hipoteticamente, poderá ser um estilo de visualização adequado para um filme como *Harum Scarum*, ou até mesmo um *Kissin' Cousins* (Nelson, 1964) ou um *Tickle Me* (Taurog, 1965).

3.ª performance: o que é um bom-mau filme?

Diferenciando-se de outras categorias de filmes de culto com características semelhantes, como aquelas analisadas nos pontos anteriores, o “bom-mau filme” – do inglês *good-bad*



Figura 5. Cartazes promocionais de *Road to Revenge/Geteven/Champagne and Bullets*, de John DeHart (fonte: IMDB; e TMDb | Monarch Productions III)

movie (Sari, 2021) – ou “filme tão mau, que é bom” – *so bad, it’s good* (MacDowell & Zborowski, 2013) –, é um texto fílmico que apresenta claras falhas estéticas e artísticas, que por norma resultam de uma considerável incompetência técnica dos seus criadores.

A reação que parece mais intuitiva quando se assiste a um filme considerado estética ou tecnicamente incompetente é a sua rejeição. No entanto, quando falamos do bom-mau filme, essa incompetência é manifestada de modo tão escandaloso que o seu consumo se torna prazeroso para determinados espetadores. Assim, é precisamente nas suas falhas que reside o fascínio por estes filmes, que geram nos seus admiradores um conjunto de inesperadas sensações. Desde a estranheza à confusão, ou da diversão à irritação, o visionamento destas obras resulta numa experiência que normalmente não se consegue da visualização dos filmes ditos convencionais, deixando uma sensação geral de que

se está perante um texto com contornos verdadeiramente “bizarros” (Dyck & Johnson, 2017, p. 5).

Estes filmes apresentam, normalmente, uma multitude de características: desde questões relacionadas com as atuações dos atores, passando pela qualidade do som, da montagem, dos adereços e dos cenários, muitos são os aspetos que se podem destacar. Em relação às performances, são comuns os exageros de dramatização e os diálogos estranhos e idiossincráticos. Também são frequentes atuações que evidenciam a influência de álcool – veja-se, por exemplo, a performance do ator Wings Hauser no filme *Road to Revenge* (DeHart, 1993), também conhecido por *Geteven* ou *Champagne and Bullets* (ver Figura 5) – ou algum tipo de sedativo – como talvez possa ser o caso de Elvis Presley em *Harum Scarum*.

A montagem é um dos elementos mais notórios e desviantes destes filmes: ao contrário do cinema tradicional, que busca tornar a técnica de edição invisível de modo a encurtar a distância entre o filme e o espetador, no caso do bom-mau filme a edição é bem visível e até flagrante. Já no que concerne ao som, este é muitas vezes utilizado de modo a mascarar erros e preencher lacunas de conteúdo. Todas estas características acabam por interromper a ilusão diegética do espetador, afastando-o parcial ou totalmente da habitual experiência cinematográfica.

Um último ponto importante a destacar, e que é uma característica integral deste (sub)género de filmes, é a intencionalidade. É crucial entender que o bom-mau filme nunca é percebido como intencionalmente mau. Rabin (2015) diz que nada arruína um bom-mau filme mais facilmente do que um “pisar de olhos” ao espetador, numa tentativa de o autor reconhecer a qualidade fraca da obra. Aliás, é possível argumentar que tal ato de autoconsciên-

cia exclui por completo um filme desta categoria (Gavina *et al.*, 2023), considerando que a sinceridade criativa dos seus criadores é um dos componentes essenciais dentro do bom-mau filme. Os seguidores destes filmes acreditam que os realizadores destas “monstruosidades” filmicas tinham verdadeiramente a aspiração de realizar algo grandioso, no entanto – e para o agrado destes espetadores –, falharam, por vezes de forma monumental. Adicionalmente, os autores destes filmes parecem ignorar as suas próprias deficiências, pedindo aos espetadores que levem a obra a sério, apesar da quantidade de erros ser tão evidente. Desta forma, é importante presumir que o realizador teve a intenção clara de atingir objetivos específicos. Somente assim o espetador pode avaliar que tais objetivos não foram atingidos, transformando, deste modo, os seus falhanços em algo aprazível (MacDowell & Zborowski, 2013). Algumas falhas evidentes de *Harum Scarum*, como é o caso das performances, dos *clichês* ou do enredo pouco desenvolvido, podem proporcionar diversão junto dos espetadores e tornar este filme memorável e apreciado precisamente pelos seus fracassos.

3.º ato de *Harum Scarum*: vale a pena ver o pior filme de Elvis Presley?

I'm in love with your daughter, how could I assassinate you?

(Elvis Presley em *Harum Scarum*, 1965)



Figura 6. Plateia assiste a *Sands of the Desert*, *Harum Scarum*, 1965, Gene Nelson (fonte: MGM)

Foram precisas múltiplas visualizações de *Harum Scarum* – no seu idioma original e sem legendas – e de repetições consecutivas da mesma cena para, finalmente, perceber o que Elvis balbucia na sua primeira fala do filme. Mesmo chegando – depois de 20 tentativas – à resposta (insatisfatória) do que Johnny Tyrone diz ao senhor embaixador, Elvis tem a proeza de empurrar-nos logo para um estado de confusão e de dúvida no seu primeiro momento de diálogo. Estes dois estados irão, claro, persistir ao longo do filme.

Confusão e dúvida são, aliás, duas das grandes características de um objeto que se possa, por exemplo, considerar um bom-mau filme. Durante o visionamento deste tipo de obras somos atirados para um constante processo de



Figuras 7 e 8. Cenas de *Sands of the Desert* onde Elvis luta contra vários homens e um leopardo para salvar a mulher em perigo, *Harum Scarum*, 1965, Gene Nelson (fonte: MGM)

questionamentos – normalmente não esclarecidos –, onde expressões como “o quê?” e “porquê?” são comumente verbalizadas pelo espectador, estabelecendo-se, assim, um ato mais participativo entre o público e a obra através de

um diálogo “de 90 minutos” que este estabelece com o filme. Para se perceber que esta película é exemplar neste campo de “porquês”, basta permanecer nesta primeira cena.

Enquanto nós e as personagens de *Harum Scarum* assistimos a *Sands of the Desert* – o filme dentro do filme – (ver Figura 6), a personagem que Elvis interpreta nesta segunda película, cujo nome nunca nos é revelado, vai enfrentar vários homens armados, recorrendo principalmente às suas mãos e a artes marciais (ver Figura 7). O último inimigo antes de chegar ao seu, digamos, “troféu”, é um leopardo (ver Figura 8). O felino atira-se a Elvis, mas, num instante, este ataca o animal no pescoço com um dos seus golpes, derrotando-o imediatamente. Este momento deixa Aishah, um dos membros que assiste a *Sands of the Desert*, impressionada, levando-a mesmo a dizer ao príncipe Dragna que Tyrone é um homem de muitos talentos. Mais tarde iremos perceber que este momento ficcional, que ocorre em *Sands of the Desert*, é aquilo que convence Aishah e o príncipe Dragna a raptar Johnny Tyrone e a usá-lo para assassinar o rei. Ficamos mais uma vez a questionar o filme. Será que Aishah e Dragna não conseguem distinguir o que é real e o que é ficção? O que é o verdadeiro Johnny Tyrone e o que é a personagem que ele interpretava em *Sands of the Desert*? Terá sido mesmo aquele *karate chop* no leopardo na cena final de *Sand of the Desert* que os convenceu que Tyrone era o homem ideal para este serviço?

Como vamos aprender mais tarde, pelos vistos foi mesmo isso que aconteceu. Quando Tyrone é raptado e finalmente apresentado a Sinan, líder dos assassinos – título que toda a gente faz questão de repetir, não vá o



Figuras 9 a 12. Elvis a cantar baladas românticas, *Harum Scarum*, 1965, Gene Nelson (fonte: MGM)

público esquecer-se que ele é o líder dos assassinos – este confirma que, de facto, Aishah ficou impressionada com as suas habilidades de karaté e que as suas mãos eram uma arma poderosíssima para matar o rei Toranshah.

E é aqui que encontramos um daqueles momentos gratuitos onde Elvis orgulhosamente explicita a sua admiração por esta arte marcial: “*You have to understand. This skill is used for self-defense, not for killing all people you don’t like*”. O que é realmente engraçado é que de seguida Tyrone é derrotado em cinco segundos pelos guarda-costas de Sinan, que o arrastam dali para fora numa posição um pouco embaraçosa para o Rei do Rock. Fica assim outra questão no ar: porque não enviar estes homens que acabaram de derrotar Tyrone para matar o rei Toranshah?

A experiência proporcionada por *Harum Scarum* não se manifesta apenas em forma de confusão, até porque este

título é também composto por vários elementos de valor *kitsch*, encontrados em diversos aspetos, nomeadamente a sua representação estereotipada da cultura do Médio Oriente, os figurinos extravagantes ou o sentimentalismo e o dramatismo das baladas românticas. Foquemos a nossa atenção neste último aspeto, até porque, no fim de contas, as canções são o elemento central do filme. Ao longo de *Harum Scarum* existem três mulheres que têm o privilégio de receber uma serenata romântica: a primeira surge ainda em *Sands of the Desert*. Após derrotar o felino e desamarrar a prisioneira, Elvis canta *My Desert Serenade*, com os versos “*Tonight beside the desert palms / Come let me take you in my arms*”. Por sua vez, a personagem feminina não profere uma única palavra e surge, sobretudo, de costas – vemos apenas a cara da personagem de Elvis a cantar (ver Figura 9). Este é, aliás, um cenário e uma fórmula que se repetem ao longo do filme. A prioridade em *Harum Scarum*, assim como acontece em grande parte da sua obra filmica, é a personagem que Elvis interpreta, sendo que, neste filme, as mulheres, alternam entre dois estados: ou ouvem passivamente ou olham-no com adoração. A próxima balada do filme chama-se *Mirage*. Desta vez, a recetora é uma escrava e trata-se da primeira pessoa que ele vê quando acorda depois de ter sido sedado e raptado (ver Figura 10): “*From the distance, you call to me like an oasis / Though your kisses, keep drawing me near / Is your love a mirage that will disappear?*”. Mais uma vez, a mulher não se expressa em toda a cena.

Kismet é o nome da terceira música romântica (ver Figura 11). A esta altura já percebemos um outro padrão: deserto, miragem, *kismet*... todas estas músicas vêm reforçar, mais uma vez, uma série de *clichês* tipicamente associados



Figuras 13 e 14. Elvis canta balada romântica no reflexo da água, *Harum Scarum*, 1965, Gene Nelson (fonte: MGM)

a culturas orientais. Mas centremo-nos novamente na música. Neste caso a destinatária já é Shalimar, o seu par romântico no filme, o que lhe vale algum protagonismo – ao contrário dos outros exemplos, nesta cena existem alguns planos da expressão da personagem feminina. Nesta

balada temos uma verdadeira declaração amorosa: “*Until you came by, kismet and I, were strangers / But now that you’re here, it’s suddenly clear we’ve met*”. Mas tratando-se do seu par romântico, esta personagem tem direito a uma outra serenata, a música “*Golden Coins*” (ver Figura 12). Nesta, Tyrone surge a cantar no reflexo da água de uma banheira, sendo uma miragem de Shalimar, numa imagem distorcida que provoca um efeito cómico no sentido mais infantil (ver Figuras 13 e 14). Apesar de Shalimar nos parecer hipnotizada pelas palavras que Tyrone lhe declara, a letra da canção não é particularmente romântica, já que está, essencialmente, a subornar o seu amor: “*Golden coins, I will bring to you / Silver trinkets and rubies too / In return dear I’m begging you / For the pleasures of love*”.

Finalmente, deixamos uma menção honrosa à música *Hey Little Girl*, que não se trata de uma balada nem é dirigida a um potencial interesse romântico, mas sim a uma criança órfã chamada Sari (Vicki Malkin), que é acolhida pela trupe de dançarinas e músicos que mais tarde irão estragar os planos do príncipe Dragna e de Sinan, líder dos assassinos.

Apesar do ritmo musical ser evidentemente mais mexido e divertido do que o das canções anteriores, Tyrone parece não alterar o seu *modus operandi* de se dirigir a uma personagem feminina – mesmo que esta aparente ter nove anos – i.e. como uma quase-mercadoria a ser tomada por si. Após Sari dizer que, quando for grande, gostaria de ser uma escrava, ela decide mostrar os seus dotes de dançarina. Por sua vez, ao ver a performance desta menina, Tyrone enceta um novo número musical festivo e cheio de dança (ver Figuras 15 a 18) acompanhado da seguinte letra:



Figuras 15 a 18. Sequência do número musical “*Hey Little Girl*”, *Harum Scarum*, 1965, Gene Nelson (fonte: MGM)

*Hey little girl, you sure are cute to me
Come up a little closer, so I can see
Hold it baby now stay right where you are
Hey little girl you oughta be a movie star
Alright...*

*Hey little girl, come on and dance with me
You're about the cutest thing I ever did see
Hey little girl, I'd like to take you home
Come on, come on, come on I want you for my very own
Alright now*

*Hey little girl, you better hang on tight
I want you swing it to the left, and shake it to the right
Hey little girl, you know your lookin' fine
Get ready honey let's go just-a one more time*

Alright honey

Alright, alright, alright

Já em jeito de conclusão, e tendo em conta que muitas outras ideias e cenas poderiam ser aqui exploradas – mas que piada teria depois o filme se esta dissecação fosse exaustiva? – um outro aspeto que se destaca em *Harum Scarum*, e que é igualmente importante de referir, é a manifesta exploração da imagem adorada de Elvis Presley, que entra em quase todas as cenas do filme e nos apresentava com as suas canções, algumas introduzidas de forma visivelmente forçada, por se saber que era isso que os espetadores esperavam destes filmes. Apesar de ser um tanto excessivo classificá-lo como um *exploitation film*, no sentido típico do termo, torna-se evidente que *Harum Scarum* teve como principal objetivo capitalizar a popularidade de Elvis enquanto cantor e artista, em detrimento da qualidade do filme. Conforme já foi mencionado, *Harum Scarum* seguia uma espécie de receita para o sucesso direcionada a um público específico. Os elementos dessa receita eram simples: pouco orçamento e muito Elvis, que para além do seu charme e das suas canções, exhibe, neste filme, o seu gosto por karaté. Esta exploração da sua imagem e da sua personalidade trata-se, no fundo, de um produto da indústria de entretenimento, sendo um verdadeiro testemunho do apelo que Elvis tinha nesta época.

O tema do presente artigo pode suscitar, logo à partida, uma interrogação válida: tendo em consideração o sucesso de Elvis e o seu contributo disruptivo para o panorama musical e cultural, porquê escolher abordar um filme considerado, de forma quase consensual, como um fracasso artístico na

sua notável carreira? *Harum Scarum* é amplamente criticado pelo seu fraco enredo, pelos estereótipos que preconiza, pelo baixo valor de produção, pelas performances e até pela qualidade das canções. Ainda assim, e como se espera ter demonstrado, para alguns espetadores, todas as características que tornam este filme “o pior filme de Elvis”, são exatamente as características que o tornam apelativo. Depois de considerarmos todos os aspetos mencionados nesta secção, voltamos à questão: vale a pena ver este filme? A resposta curta é: para nós, sim. A resposta longa: conforme tem vindo a ser descrito através da contextualização das culturas paracinemáticas do *kitsch*, do filme *exploitation* e do bom-mau filme, existem, de facto, padrões de consumo cinematográfico que desviam da norma e que valorizam aspetos que não são convencionalmente valorizados. Todos os exemplos até aqui enunciados, são elementos que fazem com que este filme se destaque e se torne memorável, embora não pelos motivos que normalmente tornam uma obra cinematográfica memorável. Podemos ir ainda mais longe e alegar que este filme, por desviar dos padrões e apresentar falhas evidentes, tem o potencial de servir como uma importante ferramenta pedagógica, uma vez que representa uma oportunidade de examinar os mecanismos basilares da estrutura cinematográfica, i.e., a narrativa, as performances, os cenários, etc. Resumindo, *Harum Scarum* apresenta-nos algo de novo, surpreendente e imprevisível e ainda nos alerta para não tomarmos por certa a linguagem cinematográfica que partilhamos ou até a nossa noção do que torna uma obra boa ou má.

Referências bibliográficas

- [1] Alexander, V. D. (2003). *Sociology of the Arts: Exploring Fine and Popular Forms*. Wiley-Blackwell. ISBN-13: 978-0631230403.
- [2] Amariglio, J. (2009). Kitsch as Kitsch Can, or Can't: An Introduction to a Symposium on Kitsch, Class, and Political Aesthetics. *Rethinking Marxism: A Journal of Economics, Culture & Society*, 22(1), 20-26. <https://doi.org/10.1080/08935690903411552>
- [3] Brode, D. (2006). *Elvis Cinema and Popular Culture*. McFarland & Co.
- [4] Carrega, J. (2020). Uma certa tendência do filme musical de Hollywood. *Claves*, 2020(1), 1-14. <https://periodicos.ufpb.br/index.php/claves/article/view/56222>
- [5] Carrega, J. (2018). Elvis em Hollywood: Apontamentos Sobre o Filme Musical e a Cultura Popular Norte Americana no Século XX. *Revista Livre de Cinema*, 5(1), 189-208. <http://www.relici.org.br/index.php/relici/article/view/186>
- [6] Carrega, J. (2013). Elvis Presley y la tradición del cine musical de Hollywood. *Ámbitos, Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, (30), 107-112. <http://hdl.handle.net/10400.1/8318>
- [7] Dyck, J. & Johnson, M. (2017). Appreciating Bad Art. *Journal of Value Inquiry*, 51(2), 279–292. <https://doi.org/10.1007/s10790-016-9569-2>
- [8] Dickinson, K. (2008). *Off Key: When Film and Music Won't Work Together*. Oxford University Press. ISBN-13: 978-0195326642.
- [9] Doherty, T. (2002). *Teenagers and Teenpics: The Juvenilization of American Movies in the 1950s*. Temple University Press. ISBN-13: 978-1566399463.

- [10] Doll, S. (2009). *Elvis for Dummies*. For Dummies.
- [11] Doll, S. (2001). *The Films of Elvis Presley*. Publications International.
- [12] Duffett, M. (2020). *Elvis Roots, Image, Comeback, Phenomenon*. Equinox. ISBN-13: 978-1 845538309.
- [13] Gavina, A., Martins, A. & Silva, B. M. (2023). O Bom-Mau Filme: Um Fenómeno Subcultural. In Araújo, D.; Carrega, J. & Fechine, I. (eds.) *Perspectivas luso-brasileiras em artes e comunicação, 3º volume* (pp. 341-360). CIAC – Centro de Investigação em Artes e Comunicação. ISBN-13: 978-989-9127-07-4.
- [14] Greenberg, C. (1961). *Art and Culture*. Beacon Press.
- [15] Guralnick, P. (2000). *Careless Love: The Unmaking of Elvis Presley*. Back Bay. ISBN-13: 978-0316332972.
- [16] Hopkins, J. (2014). *Elvis: The Biography*. Plexus Publishing. ISBN-13: 978-0859658997.
- [17] Jovicevic, M. (2016). *Spray Paint Art: A Socially Stratified Art Genre*. https://www.academia.edu/31540728/Kitsch_Art
- [18] Kjellman-Chapin, M. (2010). The politics of kitsch. *Rethinking Marxism: A Journal of Economics, Culture & Society*, 22(1), 27-41. <https://doi.org/10.1080/08935690903411578>
- [19] MacDowell, J. & Zborowski, J. (2013). The Aesthetics of ‘So Bad it’s Good’: Value, Intention, and The Room. *Intensities: The Journal of Cult Media*, 6, 1-30.
- [20] Maltby, P. (2012). Kinkade, Koons, Kitsch. *Journal for Cultural and Religious Theory*, 12(1), 53-81. https://www.academia.edu/11923328/Kinkade_Koons_Kitsch
- [21] Mathijs, E. & Sexton, J. (2011). *Cult Cinema*. Wiley-Blackwell. ISBN-13: 978-1-4051-7374-2.
- [22] McCoy, C. A. & Scarborough, R. C. (2014). Watching “bad” television: Ironic consumption, camp, and guilty

- pleasures. *Poetics*, 47, 41-59. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2014.10.003>
- [23] Morreall, J. & Loy, J. (1989). Kitsch and Aesthetic Education. *Journal of Aesthetic Education*, 23(4), 63-73. <https://doi.org/10.2307/3333032>
- [24] Peterson, R. A. (1992). Understanding audience segmentation: From elite and mass to omnivore and univore. *Poetics*, 21(4), 243-258. [https://doi.org/10.1016/0304-422X\(92\)-90008-Q](https://doi.org/10.1016/0304-422X(92)-90008-Q)
- [25] Pomerace, M. (2005). *American Cinema of the 1950s: Themes and Variations*. Rutgers University Press ISBN-13: 978-0813536736.
- [26] Rabin, N. (2015, dezembro 8). *Why Fateful Findings Deserves Cult Status*. Rotten Tomatoes. <https://editorial.rottentomatoes.com/article/why-fateful-findings-deserves-cult-status/>
- [27] Roche, D. (2015). Exploiting Exploitation Cinema: an Introduction. *Transatlantica*, 2, 1-15. <https://doi.org/10.4000/transatlantica.7846>
- [28] Rothery, J. (2014). *Bad Movie Night: Cultural Consumption in the Age of Ironic Cinephilia*. https://www.academia.edu/35514773/Bad_Movie_Night_Cultural_Consumption_in_the_Age_of_Ironic_Cinephilia
- [29] Sari, M. (2021). Not a Film, but an Object: Emotional Politics of Appreciating Badfilm. *Ekphrasis – Images, Cinema, Theory, Media*, 25(1), 70-85. <https://doi.org/10.24193/ekphrasis.25.6>
- [30] Sconce, J. (1995). ‘Trashing’ the academy: taste, excess, and an emerging politics of cinematic style. *Screen*, 36(4), 371–393. <https://doi.org/10.1093/screen/36.4.371>
- [31] Simpson, P. (s.d.). *What was Elvis’ worst film?: Author Paul Simpson takes aim at the fans!* Elvis Information Network. <http://www.elvisinonet.com/worstfilm.html>

- [32] Thompson, K. & Bordwell, D. (2010). *Film History: An Introduction, 3rd Edition*. McGraw Hill International Edition. ISBN-13: 9781260084856.
- [33] Variety (1965). Big Rental Pictures of 1965. *Variety*, 241(7), 6. https://archive.org/details/sim_variety_1966-01-05_241_7/page/6/mode/2up
- [34] Wagner, C. (2016). Kitsch, Reminiscências Estéticas e Jeff Koons. *Revista Visuais*, 2(2), 64-80. <https://doi.org/10.20396/visuais.v2i2.11948>
- [35] Wikström, O. (2020). *Paracinema and the Badfilm – a cinematic paradox: A three-step approach to defining films considered “so bad, they’re good”*. Arcada. <https://www.theseus.fi/handle/10024/340074>
- [36] Wilson, J. (2005). *The Official Razzie Movie Guide: Enjoying the Best of Hollywood’s Worst*. Grand Central Publishing. ISBN-13: 978-0446693349.

Referências filmográficas

- [37] Bergman, I. (1957). *O Sétimo Selo* [Filme]. Svensk Filmindustri.
- [38] Conway, J. (1939). *Lady of the Tropics* [Filme]. Metro-Goldwyn-Mayer.
- [39] Curtiz, M. (1958). *King Creole* [Filme]. Hal Wallis Productions.
- [40] Cukor, G. (1964). *My Fair Lady* [Filme]. Warner Bros. Pictures.
- [41] DeMille, C. B. (1927). *King of Kings* [Filme]. Pathé Exchange.
- [42] DeHart, J. (1993). *Road to Revenge* [Filme]. Monarch Productions (III).

- [43] Dieterle, W. (1944). *Kismet* [Filme]. Metro-Goldwyn-Mayer.
- [44] Douglas, G. (1954). *Them!* [Filme]. Warner Bros. Pictures.
- [45] Kanter, H. (1957). *Loving You* [Filme]. Hal Wallis Productions.
- [46] Lourié, E. (1953). *The Beast from 20,000 Fathoms* [Filme]. Jack Dietz Productions.
- [47] Melford, G. (1921). *The Sheik* [Filme]. Famous Players-Lasky Corporation.
- [48] Moore, M. D. (1966). *Paradise Hawaiian Style* [Filme]. Paramount Pictures/Hal Wallis Productions.
- [49] Nadel, A. H. (1967). *Clambake* [Filme]. Levy-Gardner-Laven Productions/Rhodes Pictures.
- [50] Nelson, G. (1965). *Harum Scarum* [Filme]. Four-Leaf Productions.
- [51] Nelson, G. (1964). *Kissin' Cousins* [Filme]. Metro-Goldwyn-Mayer.
- [52] Sagal, B. (1965). *Girl Happy* [Filme]. Euterpe/Metro-Goldwyn-Mayer.
- [53] Stevenson, R. (1964). *Mary Poppins* [Filme]. Walt Disney Productions.
- [54] Taurog, N. (1961). *Blue Hawaii* [Filme]. Hal Wallis Productions.
- [55] Taurog, N. (1965). *Tickle Me* [Filme]. Allied Artists Pictures.
- [56] Taurog, N. (1966). *Spinout* [Filme]. Metro-Goldwyn-Mayer.
- [57] Thorpe, R. (1957). *Jailhouse Rock* [Filme]. Avon Productions.
- [58] Webb, R. (1956). *Love Me Tender* [Filme]. 20th Century Fox.
- [59] Wise, R. (1965). *The Sound of Music* [Filme]. Argyle Enterprises, Inc.

Músicas citadas

- [60] Presley, E. (1965). Go East – Young Man [Música]. Em *Harum Scarum*. RCA Victor.
- [61] Presley, E. (1965). Golden Coins [Música]. Em *Harum Scarum*. RCA Victor.
- [62] Presley, E. (1965). Hey Little Girl [Música]. Em *Harum Scarum*. RCA Victor.
- [63] Presley, E. (1965). Kismet [Música]. Em *Harum Scarum*. RCA Victor.
- [64] Presley, E. (1965). Mirage [Música]. Em *Harum Scarum*. RCA Victor.
- [65] Presley, E. (1965). My Desert Serenade [Música]. Em *Harum Scarum*. RCA Victor.

Elvis Presley: uma estrela do cinema musical, nas páginas d'*O Século Ilustrado*

Joana Palminha

Resumo. Fenómeno global e mito da cultura popular do século XX, Elvis Presley conquistou audiências em todos os continentes através da música e do cinema. Com 33 longas-metragens no currículo, entre êxitos e *flops*, estas obras foram avaliadas por críticos e públicos. Perante o ainda pouco estudo sobre o impacto do cinema musical de Hollywood em Portugal, procuramos com este trabalho mostrar a cobertura mediática de Elvis Presley aquando da estreia dos seus filmes nos cinemas nacionais, no período entre 1956 e 1970. Para este artigo, a nossa atenção recaiu sobre o suplemento *O Século Ilustrado*, publicação de grande tiragem com especial enfoque nas celebridades da época.

Palavras-chave: Elvis Presley · *O Século Ilustrado* · jornalismo de cinema · cinema musical · *Rock and Roll* · cultura de massas

Abstract. A global phenomenon and popular culture myth the 20th century, Elvis Presley captivated audiences across the world through music and cinema. With 33 feature films in his repertoire between successes and flops, these works were judged both by critics and audiences. Given the limited research on the impact of Hollywood musical cinema in Portugal this study aims to shed light on the media coverage of Elvis Presley during the release of his films in Portuguese cinemas between 1956 and 1970. In this article we focus on the weekly supplement *O Século Ilustrado*, a publication with a large circulation and with a special emphasis on the celebrities of the time.

Keywords: Elvis Presley · *O Século Ilustrado* · film journalism · musical cinema · Rock and Roll · mass culture

Introdução

Like Elvis or not, praise him or damn him, none of us can say he didn't change our world.

Jerry Hopkins in *Elvis – The Biography* (2007, p. 14)

A frase é do primeiro jornalista que arriscou fazer uma biografia mais aprofundada do artista que ficou conhecido como o “Rei do *Rock and Roll*” e ainda dá que pensar. Elvis Presley despertou paixões enquanto viveu e, mesmo tantas décadas após a sua morte, o impacto das suas músicas, filmes e imagem perdura na cultura popu-

lar, incluindo no cinema e nas redes sociais.¹ Mas qual a atenção dada à sua figura na academia nacional? E será possível quantificar ou explicar o seu impacto na cultura popular portuguesa? Com base nesta premissa, procurámos levantar um pouco o véu sobre a resposta da imprensa portuguesa da época aos filmes e imagem do artista norte-americano. Este é apenas um estudo introdutório, que pretende encetar algumas linhas de pesquisa nos estudos culturais e de comunicação em Portugal², mas que poderá abranger outras figuras ‘pop’ (incluindo nacionais)³ e enquadramentos multidisciplinares sobre a cultura popular do século XX⁴.

A escassa produção científica em Portugal sobre os artistas do cinema musical de Hollywood, excetuando os

1 Elvis Presley (Tupelo, 1935-Graceland, 1977) é uma das maiores figuras da cultura popular norte-americana da segunda metade do século XX. Cantor, ator e *entertainer*, vendeu mais de mil milhões de discos e protagonizou 33 filmes. É também uma das personalidades mais imitadas da história (a cidade de Las Vegas é conhecida pelos “*Elvis tribute artists*”) e influenciou músicos de várias gerações espalhados por todo o mundo. Em 2022 foi lançado um filme biográfico, *Elvis* (Baz Lurhmann) que apresentou a sua história a novos públicos e lançou debates nas redes sociais (Spanos, 2022).

2 Em 2022, João Lourenço defendeu a sua tese de doutoramento mostrando que “o Jornalismo de Cinema se constitui como um objeto de estudo ainda por explorar pelas ciências sociais e da comunicação” (Lourenço, 2022, p. V).

3 Após a publicação de biografias e de um biopic, o artista português António Variações (1944-1984) tem sido cada vez mais objeto de estudo académico.

4 Em 2022, a Liverpool University Press lançou a primeira edição do *The Journal of Beatles Studies*, em associação com a Universidade de Liverpool. É a primeira revista académica a estabelecer os Beatles como objeto de estudo.

trabalhos desenvolvidos pelo investigador da Universidade do Algarve, Jorge Carrega, sobre Elvis Presley⁵, permite assim um amplo campo de análise por explorar. Desta forma, para delimitar o escopo, este artigo irá focar os textos e artigos publicados no semanário *O Século Ilustrado*, uma das publicações generalistas de maior tiragem e com maior enfoque no *star-system*⁶ do período em análise. Embora a cinematografia de Elvis Presley fosse um ponto de partida, este levantamento de todas as referências ao cantor e ator norte-americano na publicação abrange a forma como Elvis foi tratado nestas páginas (em fotografia meramente ilustrativa, em artigos de opinião ou mesmo em legenda) e a imagem que parte da imprensa não-especializada da época desenhou para os seus leitores.

Metodologia

Tendo o foco na cultura popular do século XX e na figura de Elvis Presley, inicialmente pensámos pesquisar a visão dos críticos de cinema portugueses na época em que os

5 O investigador Jorge Carrega (CIAC/UAlg) dedicou a sua tese de mestrado ao estudo de “Elvis Presley e o Cinema Musical de Hollywood” (2008), tendo posteriormente publicado em revistas académicas três artigos sobre a carreira cinematográfica de Elvis Presley.

6 A título de exemplo, no caso português, vejam-se os destaques do “Álbum dos Artistas” (1955-59), publicação periódica, em fascículos, sendo cada número inteiramente dedicado a uma celebridade (como Elvis, Fred Astaire, Gina Lollobrigida, Doris Day e Sophia Loren), ou a Coleção Cinema, que publicou em 1962 uma versão adaptada do argumento do filme *Hawai Azul*, com 32 páginas, profusamente ilustradas, com fotogramas do filme protagonizado por Presley em 1961.

filmes foram lançados. O período em análise abrangeria assim os anos de 1956-1970, incluindo 31 longas-metragens protagonizadas por Elvis Presley. Para determinar o impacto destes filmes na imprensa portuguesa de então, e de modo a delimitar o âmbito da pesquisa, definimos à partida não incluir revistas especializadas de cinema na nossa análise. Como eram os filmes de Presley criticados (ou comunicados) a um público mais amplo, fora de publicações como a *Cinéfilo*, *Imagem* ou *Filme?* E, por extensão, qual o impacto mediático e o tratamento dado a uma personalidade tão relevante como Elvis na imprensa portuguesa? Para tentar responder a estas questões, definimos um *corpus* de análise mais restrito, com base na consulta de diversos números de uma publicação generalista, de grande tiragem, com um perfil mais direcionado para a cobertura de celebridades: o semanário *O Século Ilustrado*⁷. A inexistência de crítica sobre os filmes de Elvis nas páginas da publicação, rapidamente identificada, levou a uma adaptação da abordagem e a um maior foco na segunda questão. Assim, após a consulta das 168 edições de *O Século Ilustrado* publicadas entre 1956 e 1970, apresentamos algumas das principais referências a Elvis Presley nestas páginas, tanto em imagem como em texto.

7 *O Século Ilustrado* – suplemento semanal do jornal *O Século*, foi editado entre 7 de novembro de 1933 e 27 de julho de 1989. Com forte componente fotográfica e dirigido a um público feminino, publicou algumas das reportagens mais marcantes da imprensa portuguesa da década de 1960.

Poucos filmes, ‘algum’ Elvis

Excetuando alguns textos dispersos, sem periodicidade definida, as páginas d’*O Século Ilustrado* não tiveram crítica especializada de cinema até 1967, quando Lauro António começou a publicar a sua coluna sobre as estreias da semana. Esta limitação de *corpus* é também reforçada pelo facto de nenhum filme de Elvis Presley ter sido analisado/criticado nesta publicação – à exceção de um artigo de António Quadros, que abordaremos mais à frente. A pouca atenção dada à cinematografia do cantor norte-americano pode estar ligada à desvalorização contínua do cinema musical de Hollywood no seu estertor – Elvis como a tentativa final dos estúdios em manter este género vivo ou como ator de filmes série B, apenas produzidos para os próprios fãs –, assim como à visão oposta de “críticos que concebiam o cinema numa perspetiva de intervenção social e favoreciam a estética realista” (Carrega, 2008, p. 92). Mas é inegável o apelo de Elvis às massas, sendo o sucesso comercial dos filmes um dos principais indicadores. Como refere Jorge Carrega (2008):

Avaliados enquanto produtos de entretenimento estes filmes fazem sentido quanto colocados no contexto social e cultural dos anos 50 e 60. Realizados sem qualquer pretensão que não fosse a de agradar ao público eles revelam com naturalidade as características que muitos académicos e teóricos dos estudos contemporâneos identificaram como definidoras da cultura de massas do séc. XX. (pp. 92-93).

Esta visão de Elvis como ícone cultural, figura mitificada da cultura de massas do pós-II Guerra Mundial – incluindo enquanto figura de propaganda, como o episódio do *draft* para o Exército dos EUA, do corte de cabelo e da ‘história’

vivida em filmes como *G.I. Blues* (Taurog, 1960) –, reflete também a polarização quanto à própria imagem do cantor. Se muitos o amaram, outros tantos o odiaram e não faltam os paralelismos com muitos dos artistas que o inspiraram, que lhe seguiram os passos ou que competiram, no mesmo tempo, pela atenção dos holofotes. Resumindo, podemos concordar com a afirmação de que:

Nenhum mito é suficientemente amplo para abarcar Elvis. Há vários mitos, todos com aspectos contraditórios, mas podem ser reduzidos a duas versões antagônicas: uma diz que Elvis foi um fracasso e a sua carreira um contínuo e crescente desastre que abandonou Sam Phillips, Memphis e o sul, a Sul Records e o *rockabilly* – o seu lar e lugar no mundo – para se passar para o Coronel Parker, Nashville, Las Vegas, New York e Hollywood, o Exército, a RCA Victor, uma vida de comprimidos e depravação, um vendido; a outra insiste que ele foi um redentor e a sua carreira um triunfo inigualável. (Camarinha *et al.*, 1993, p.5).

É assim natural que uma das primeiras referências da nossa pesquisa, publicada ainda em 1957, seja representativa desta polarização e mitificação de Elvis junto das massas. O título do artigo de duas páginas, repletas de fotografias, é contundente: “Elvis Presley matou e ressuscitou a canção americana” (1957, pp. 38-39) (figuras 1 e 2). Além de todos os artistas *concorrentes* citados, como Frank Sinatra, Dean Martin, Eddie Fisher, Pat Boone, Frankie Laine, Perry Como, Gordon MacRae, Gene Vincent, Johnnie Ray e Nat King Cole, o texto está cheio de juízos de valor e de adjetivação pejorativa. Se Laine é “míope, gorducho e multimilionário”, Como tem uma “falta de talento flagrantemente assustadora”, Boone é “adocicado” e o “*r’n’roller* da avó”, Fisher



Figuras 1 e 2. Artigo “Elvis Presley matou e ressuscitou a canção americana” (suplemento *O Século Ilustrado*, 1038, páginas 38 e 39) | Hemeroteca de Lisboa

“nunca passou de um cançonetista agradável”, “bastante lamecha” e MacRae era a “coqueluche das meninas queques”. Já o “efeminado” Vincent é apenas descrito como “um dos maiores plagiadores de Elvis”, enquanto Martin, “um dos mais sérios concorrentes de Elvis”, era resumido a duas ideias: “péssimo como actor, mas não é mau como ‘croower’ (sic)”. Este mosaico de artistas que se destacaram no cinema e na música durante as décadas de 1940 e 1950 tem em Elvis e Sinatra os dois destaques. Se Elvis inspirou o título (“Criatura-tipo do *hit-parade*”, com ilustração e *lettering* vermelho), no texto ele é considerado o responsável pela “vaga de trovadores soluçantes que invadiu os microfones de quase todas as estações emissoras dos Estados

Unidos”, enquanto “azogado trovador soluçante” que “um crítico já classificou de ‘produto neurótico de uma época especialmente confusa’”. Já Sinatra, com igual destaque fotográfico, é considerado “a grande vedeta dos cançone-
tistas melosos”, aquele que “foi o primeiro *super-crooner* dos Estados Unidos”, que estudou arte dramática e se tornou um comediante “dos bons” quando “viu que a sua carreira seria bem efêmera” (1957, p. 38).

Na mesma senda de crítica ao mundo de Hollywood, a próxima fotografia de Elvis (mais discreta) surge quase dois anos depois, num artigo intitulado “Hollywood continua a procurar galãs” (1959, pp. 14-15). Num texto que aborda o interesse dos estúdios nos dotes físicos dos atores, já que “hoje, como ontem, a inexorável bilheteira continua a afirmar que são os galãs bonitos que fazem encher as plateias”, ao contrário do ideal em que “para um cinema de mensagem o talento é indispensável”. Colocado lado a lado com uma fotografia de Rock Hudson – “um poderoso íman aurífero de Hollywood”, que tem “um rosto fraco, quase feminino e [que] é com dificuldade que reflecte a emoção mais vulgar” –, Elvis é descrito como “um dos porta-estandartes da juventude irrequieta e irreverente do nosso tempo”. Em breves linhas, o autor do texto (não assinado) destaca “as suas pernas arqueadas”, a “voz estranha e gritante” e como “saltou da cabina de uma camioneta de carga para a glória e para a fortuna”, conseguindo “grande parte dos lucros fabulosos dos filmes em que participou”. Numa nota temporal relevante, o texto refere como Elvis “cumpre serviço militar, de que os estúdios não conseguiram livrá-lo”, continuando o paralelismo com outro dos grandes *crooners* que o antecederam, mas cuja carreira continuava imaculada “contra a opinião geral ainda há quem acredite e deseje para ele

um futuro como o presente de Bing Crosby” (Hollywood continua a procurar galãs”, 1959, p. 38).

Quadros e a ‘era das cavernas’

Como já identificámos, o cinema comercial de Hollywood e as suas grandes vedetas eram alvos fáceis nos artigos de *O Século Ilustrado*, mas no que diz respeito aos filmes de Elvis Presley, apenas um artigo de opinião foi inteiramente dedicado a uma das suas películas: *Jailhouse Rock* (Thorpe, 1957)⁸. António Quadros, reputado filósofo e historiador, que assinava o espaço “Crónicas do nosso tempo” no semanário, debruçou-se sobre o filme na crónica de 9 de agosto de 1958 intitulada “O prisioneiro do «rock»” (Quadros, 1958, p. 19 e 31). Numa extensa argumentação sobre as contradições dos tempos modernos, invocando Jean-Jacques Rousseau e referindo que os intelectuais já só escrevem para uma minoria, porque “para as massas, não são ninguém”, o autor escreve que “uma onda de primitivismo ocupou a sociedade moderna, como se ocupa uma cidadela conquistada”, sendo o “campo musical um dos mais fecundos em observações deste género”. Para Quadros, “num período de grande cepticismo religioso e filosófico, as massas europeias e americanas voltaram [se] para o *jazz*, para o *blues*, para o *mambo*, para o *calypso*, para o *rock and roll* como para substitutos ou

8 *Jailhouse Rock* (1957) foi o primeiro filme de Elvis para os estúdios MGM. Aqui, interpretou o papel de Vince Everett, um ex-presidiário que se torna uma estrela da música. O tema que dá título ao filme e a cena em que é interpretado são dos momentos mais icónicos da carreira de Elvis no cinema.

derivativos de uma carência do seu espírito” e é assim que “os grupos de jovens em delírio físico-anímico, dançando o *rock and roll*, ouvindo as contorções vocais de um Elvis Presley, aproximam-se muito, sem o saber, dos estados primitivos de êxtase ritual”. Só ao quinto parágrafo é que o autor refere o cantor norte-americano, continuando com a crítica contundente ao seu papel junto dos mais jovens: “o moderno feiticeiro, invocador ou representante das forças inconscientes desencadeadas, é um ser desprezível e caricato que, apontado como émulo ou herói por Hollywood, influencia decisivamente as gerações desorientadas que o aplaudem até ao frenesi” (Quadros, 1958, p. 19).

Nos parágrafos finais da crónica, é apresentado o resumo e opinião sobre o “último filme do ídolo”:

Por um lado, é a glorificação do ritmo primitivo, aplaudido por multidões em delírio. Por outro lado, é a glorificação da estupidez, da incultura, do completo vazio mental. Assistimos contristados à vida de um nosso irmão (todos somos responsáveis na menoridade intelectual) que nada, nada mais tem dentro de si do que a ambição de cantar para ganhar dinheiro e de ganhar dinheiro para comprar descapotáveis e botões de punho de ouro. Acessoriamente, vemo-lo conquistando loiras explosivas e, no fim, convertendo-se ao amor ideal indispensável para os *happy-ends* da produção americana (Quadros, 1958, pp. 19 e 31).

Quadros destaca mesmo uma cena “significativa” no filme que termina com um beijo e que revela “o herói, o oficiante, o ídolo proposto à emulação e à admiração dos jovens pela máquina educativa de Hollywood: inculto, grosseiro, ávido de dinheiro e confundindo amor com sexualidade”. Neste extenso rol de críticas ao cinema comercial e aos ritmos que

ajudam a levar os mais jovens às salas de cinema, o autor da crónica resume a sua opinião sobre “O prisioneiro do rock”: “a analogia é flagrante, com o homem primitivo das cavernas. Aliás parece ser essa a intenção do filme, desde a cena inicial em que o protagonista mata um homem a soco até às cenas de amor, grosseiro e brutal, que o cantor do ‘rock’ justifica, dizendo: “«É a besta dentro de mim» (sic). Para onde caminhamos?” (Quadros, 1958, p. 31) Com menor ou maior tom profético dos cronistas, com maior ou menor sucesso comercial, nas páginas d’*O Século Ilustrado* Elvis continuava a despertar ódios de estimação.

Belafonte e outros paralelismos

Vimos como os paralelismos entre as celebridades da música e do cinema eram comuns nos textos d’*O Século Ilustrado*, mas tendo em conta o contexto da época, tanto nos EUA como na Europa, é interessante que a primeira referência a Elvis Presley no período em análise tenha surgido numa breve legenda num artigo sobre Harry Belafonte, intitulado “O Ídolo Negro” (1957, p. 45). Aqui, o autor afirma que “o êxito de Belafonte é tão clamoroso que Elvis Presley e Johnnie Ray estão praticamente ultrapassados na aceitação popular”. Não deixa de ser curioso que, poucas semanas depois, a mesma publicação apresentasse Elvis como o responsável por ressuscitar a canção americana (1959, pp. 14-15).

Já na edição de 19 de setembro de 1959, surge o primeiro “descendente europeu” de Elvis, Peter Krauss. Com destaque fotográfico, o artista é apresentado como “a réplica alemã do turbulento Elvis Presley” que “manifestou ser já

possuidor de um estilo que em nada fica a dever ao do seu insólito colega americano”. O breve texto termina com a frase: “não há dúvida que o *rock n’roll* continua a possuir inúmeros e entusiásticos adeptos” (1959, p. 21).

Além destas referências já citadas, o nome de Elvis surge apenas algumas vezes nas páginas de divulgação dos “Discos da Semana”, mas meramente acompanhando o nome do ‘single’ acabado de lançar. É mesmo curioso que, na primeira metade da década de 1960, não haja quaisquer artigos (com ou sem fotografia) a debruçarem-se sobre o ator e cantor norte-americano.

No entanto, em 1967, Elvis ressurgiu nas páginas da publicação. A abordagem é, novamente, crítica, mas sobre um ponto que ainda hoje causa controvérsia e que, tendo em conta mais recentes linhas de pesquisa nos estudos culturais e de identidade, não deixa de ser importante contextualizar. As décadas de 1950-60 foram marcadas pela luta dos direitos civis nos EUA, principalmente no combate às leis racistas, com figuras como Martin Luther King, Jr., Philip Randolph, Whitney Young, James Farmer e John Lewis a emergirem como líderes do movimento, assim como Malcolm X, Rosa Parks, Maya Angelou, entre outros. Numa indústria do entretenimento que ainda ostracizava parte da sociedade devido à cor da pele (só em 1964 um ator negro conquistou o primeiro Óscar: por exemplo, Sidney Poitier), as grandes estrelas eram maioritariamente brancas, mas os ritmos eram cada vez mais ‘negros’, ou seja, o *Rock and roll*, *Blues*, *Jazz*, ou *Doo-woop*, ritmos que emergiram das comunidades afroamericanas, surgiam cada vez mais nos filmes interpretados por jovens de pele branca, adorados por milhões de fãs. Aliado à tensão social, estes (por vezes flagrantes) casos de apropriação levaram a uma crispação

crescente quanto aos artistas que faziam parte da indústria e Elvis era um, se não o maior, entre eles.

Esta questão surge nas páginas d'*O Século Ilustrado* em outubro de 1967, num artigo intitulado “A vingança do guetto”(1967, pp. 10-11). Aqui, numa perspetiva sobre a história do *Rhythm and blues*, o autor do artigo declara sem cerimónias que:

Houve um drama. O traumatismo foi causado por Elvis Presley. Que fez Presley? Há dez anos, copiou os negros, os negros mal conhecidos na Europa porque praticavam uma forma de jazz sem génio, [...] que faz a alegria do grande público negro, que evoluiu subterraneamente e que se chama *rhythm and blues*. Presley sentiu a força dessa corrente e conquistou o público branco americano explorando-a à sua maneira. Quer dizer, esquecendo o fundo e alterando a forma. Como era branco e agradava às raparigas, teve o sucesso que se sabe”. (1967, p.11)

Ou seja, o autor do artigo cola a Elvis a prática de uma indústria, resumindo de forma muito superficial as complexidades de um período histórico de grandes transformações sociais e culturais. Ainda hoje, esta ideia simplificada de quem foi Elvis e o seu papel na afirmação do *Rock and roll* junto das massas perdura, mas há um interesse cada vez mais aprofundado em analisar e desconstruir o papel de Presley na memória coletiva dos EUA⁹, mas também do público global.

9 Um artigo de Michael Bertrand, editado em 2007, sobre Elvis Presley e a política da memória popular já abordava muitas das questões que se debateram nas redes sociais após o lançamento do *biopic* em 2022.



Figura 3. Capa de *O Século Ilustrado* de 3 de junho de 1967 | Hemeroteca de Lisboa

Fotografias e capa-teaser

Apesar do longo *deserto noticioso* sobre Elvis entre 1960 e 1970, excetuando a habitual comparência nos “Discos da Semana” e o artigo sobre o seu papel plagiador na história do Rock and roll, o momento mais caricato nas páginas d’*O Século Ilustrado* surge a 3 de junho de 1967. E tudo começa pela capa (figura 3).

Vemos a fotografia de uma jovem a olhar diretamente para a câmara, com o título: “Se quer saber quem sou abra na pág. 24”. Sem mais referências ou indicações, assemelhando-se a um *click-bait*¹⁰ para as redes sociais no universo digital de hoje, abrimos a página 24 e deparamo-nos com um artigo de duas páginas e três fotografias da mesma jovem, sempre ao lado de Elvis Presley (figura 4).

Assim, descobrimos que a “rapariga da capa” se chama Dodie Marshall e que “vai dar que falar” (1967, pp. 24-25). O artigo é muito elogioso, com um breve enunciar da biografia e palmarés da jovem atriz que “veio de baixo” e que “não é um produto publicitário da Meca do cinema”. A sua ligação a Presley, para lá das fotografias e da legenda que refere “Elvis toca, Dodie canta”, é descrita em dois breves parágrafos, um na voz do autor e o outro como se Dodie falasse. No primeiro diz que “Joe Pasternak viu-a e incluiu o seu nome em *Spinout* (Taurog, 1966), uma comédia musical com Elvis Presley. Era um pequeno papel, quase sem importância, mas que ela aproveitou bem para fazer

10 Ou “caça-cliques”, termo utilizado para descrever títulos ou conteúdos de teor sensacionalista que procuram levar os internautas a clicar e assim aceder ao conteúdo.



Figura 4. Artigo “A Rapariga da Capa – Dodie Marshall promete dar que falar” (suplemento *O Século Ilustrado* de 3 de junho de 1967, páginas 24 e 25) | Hemeroteca de Lisboa

notar a sua personalidade de comediante” (1967, p. 25) A isto, Dodie parece responder: “Talvez Elvis me desse sorte. Seis meses depois, eu estava novamente ao seu lado, e desta feita com a responsabilidade do principal papel feminino na média *Easy Come, Easy Go* (Rich, 1967), e na qual tenho de cantar e dançar ao lado do ídolo de uma grande parte da juventude americana” (*idem*, p. 24).

Não há quaisquer referências aos papéis que Elvis desempenhou nestes e noutros filmes ou se foram (ou não) sucessos de bilheteira. Da mesma forma, todo este destaque surge após o já referido deserto, em que Elvis nunca mais surgiu nas páginas da publicação. Facto curioso, e contrapondo o vaticínio da legenda do artigo sobre Dodie que afirma que ela “tem tudo o que é preciso para vencer”, é que a carreira

da jovem teve o seu auge nestes dois filmes ao lado de Elvis Presley e o seu último crédito no cinema surge logo em 1968. Já Elvis, que nem teve direito a uma capa d'*O Século Ilustrado* durante o período analisado, continuou a fazer bem mais do que tocar para Dodie cantar...

Considerações finais

Após décadas de afastamento, a academia parece estar cada vez mais aberta a estudar figuras e manifestações culturais de apelo popular, como vemos com a maior atenção a artistas musicais como Presley ou The Beatles. O século XX, com a evolução dos meios de comunicação de massas e a criação de celebridades verdadeiramente globais, só poderá ser compreendido com o estudo de personalidades como Elvis Presley, dos processos de criação de indústrias de entretenimento que criaram momentos e *personas* que continuam a ser referências para públicos de todo o mundo e cujos legados ainda marcam a sociedade da segunda década do século XXI.

Perante a pouca atenção dada pela academia (portuguesa e não só) a estes filmes e artistas considerados “populares”, há um amplo campo de investigação a encetar, seja no campo da comunicação, da sociologia, dos estudos culturais e outras ciências sociais.

Este trabalho, em que foi feito um levantamento de todas as referências a Elvis Presley no semanário *O Século Ilustrado* no período 1956-1970, é apenas uma primeira tentativa de abordagem, mas também uma amostra do muito que há por descobrir. Elvis foi um elemento de comparação constante dos muitos autores (anónimos) que escreveram

nestas páginas, colocado ao lado de outras vedetas ou artistas emergentes como o exemplo a não seguir. Por outro lado, e numa perspectiva mais jornalística, é interessante considerar a forma como as primeiras celebridades do pós-II Guerra Mundial eram tratadas pela imprensa generalista, seja pelo género jornalístico dos artigos produzidos, seja pela tónica forte na adjectivação (muitas vezes pejorativa e com juízos de valor) ao contrário das normas-base da deontologia dos jornalistas.

Será interessante estender este estudo a outras publicações portuguesas da época – diários generalistas, por exemplo, como o *Diário Popular*, o *Jornal de Notícias*, *O Século*, o *Diário de Lisboa*, ou mesmo semanários e revistas não especializadas que apelassem a um público mais abrangente. Que Elvis destacaram? E como o caracterizaram para os seus leitores: o “ídolo inculto e grosseiro” que Quadros descreveu ou o mero figurante fotográfico de Dodie Marshall? O galã de Hollywood que gostaria de ser Bing Crosby ou aquele que iniciou uma revolução na história da música popular?

Quando falamos de artistas maiores que o seu tempo, que décadas após a sua morte continuam a ser celebrados, imitados e representados em filmes, músicas e outras manifestações criativas, devemos recordar que o termo “popular” não é um rótulo de qualidade técnica ou artística, mas uma forma de descrever que deixou legado, que perdura, que não foi esquecido e que a cultura contemporânea assenta nessas premissas. Em Portugal, por exemplo, assistimos nos últimos anos a um fenómeno semelhante sobre a figura de António Variações, com gerações mais jovens a descobrir os seus temas, o seu impacto na sociedade portuguesa da época e, assim, o que era a realidade portuguesa no início da década de 1980.

Com maior ou menor atenção da academia sobre Elvis e o seu legado, recorro as palavras de William Ferris, professor de Antropologia da Universidade do Mississippi, por ocasião da primeira conferência académica internacional sobre o artista norte-americano, no não tão distante ano de 1995: “Porquê estudar Elvis? Bem, por que Elvis é a pessoa mais personificada da raça humana? Porquê estudar qualquer uma dessas coisas? Bem, os números justificam-no. Alguma coisa está acontecendo” (Wallace, 1995). E cabe aos investigadores descobrir o quê.

Referências bibliográficas

- [1] Bertrand, M. (2007). Elvis Presley and the Politics of Popular Memory. *Southern Cultures*, 13(3), 62-86. <https://www.jstor.org/stable/26391065>
- [2] Carrega, J. (2008). *Elvis Presley e o Cinema Musical de Hollywood*. [Dissertação de mestrado, Universidade do Algarve]. Disponível em <https://sapientia.ualg.pt/handle/10400.1/395>
- [3] Carrega, J. (2018). Elvis em Hollywood: Apontamentos sobre o filme musical e a cultura popular norte-americana no século XX. *Revista Livre de Cinema*, 5(1), 189-208. <http://www.relici.org.br/index.php/relici/article/view/186>
- [4] Carrega, J. (2020). Uma certa tendência do filme musical de Hollywood. *Claves*, 2020(1). <https://periodicos.ufpb.br/index.php/claves/article/view/56222>
- [5] Camarinha, I.; Figueiredo, C. e Pacheco, F. (1993). *Elvis*, Coleção Rock On, n. 10. Editor Fora Do Texto, Cooperativa Editorial de Coimbra, CRL.

- [6] Hopkins, J. (2007). *Elvis – The Biography*. Plexus Publishing Limited.
- [7] Lourenço, J. (2022). *Jornalismo de cinema em Portugal: Uma análise à imprensa, rádio, televisão e meios online em 2019* [Tese de doutoramento, Iscte – Instituto Universitário de Lisboa]. Repositório Iscte. <http://hdl.handle.net/10071/26154>
- [8] Hawai Azul. (1962). *Coleção Cinema*, nº 240. Agência Portuguesa de Revistas.
- [9] Quadros, A (1958, 9 Ago). O prisioneiro do «rock». *O Século Ilustrado*, 1075, 19, 31.
- [10] O Ídolo Negro. (1957, 24 Ago). *O Século Ilustrado*, 1025, 45.
- [11] Elvis Presley matou e ressuscitou a canção americana. (1957, 23 Nov). *O Século Ilustrado*, 1038, 38-39.
- [12] Hollywood continua a procurar galãs. (1959, 31 Out). *O Século Ilustrado*, 1139, 14-15.
- [13] A objectiva da semana. (1959, 19 Set). *O Século Ilustrado*, 1133, 21.
- [14] Se quer saber quem sou abra na pág. 24. (1967, 3 Jun). *O Século Ilustrado*, 1525, Capa.
- [15] A rapariga da capa – Dodie Marshall promete dar que falar. (1967, 3 Jun). *O Século Ilustrado*, 1525, 24-25.
- [16] A vingança do guetto. (1967, 14 Out). *O Século Ilustrado*, 1553, 10-11.
- [17] Elvis Presley. (1958) *Álbum dos Artistas*, vol. 2, fasc. 42. Aguiar e Dias (firma).
- [18] Spanos, B. (2022, 27 Jun). The many cancellations of Elvis Presley. *Rolling Stone*. <https://www.rollingstone.com/culture/culture-news/elvis-presley-biopic-grooming-cancellation-1374156/>
- [19] Wallace, A. (1995, 2 Set). Scholarly Study of Elvis Has Academia All Shook Up: Learning: Pop culture icons

are becoming course topics. Critics say focus belongs on Shakespeare, not soap operas. *Los Angeles Times*. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1995-09-02-mn-41565-story.html>

Referencias filmográficas

- [20] Rich, J (1967). *Easy Come, Easy Go* [Filme]. Hal Wallis productions. Paramount Pictures
- [21] Taurog, N. (1960). *G.I. Blues* [Filme]. Hal Wallis productions. Paramount Pictures
- [22] Taurog, N. (1966). *Spinout* [Filme]. Joe Pasternak productions. MGM.
- [23] Thorpe, R. (1957). *Jailhouse Rock* [Film]. Avon Productions. MGM.

O Elvis Presley *ator* ante os estudos atuacionais

Ricardo Di Carlo

Resumo. Elvis Presley engendrou uma carreira estelar em um terreno demasiadamente oscilante e fugidio, o entre-lugar das indústrias fonográfica e cinematográfica, estadunidense. Nada obstante, pouco se fala a respeito do Elvis Presley *ator* para além do aspecto da crítica contextual do intérprete, que fora sobejamente negativa. Desse modo, o campo crítico, ainda que possua interesse pelo trabalho de ator, é comumente operacionalizado por entes que não dominam os meandros da linguagem atorial, mormente contribuem de maneira tangencial ao escrutínio de uma análise atuacional. Carece ainda que se apregoe prática inscricional atualizada acerca do trabalho de ator de Elvis Presley ante os *estudos atuacionais*, uma ordem investigativa muito antiga, dedicada ao trabalho de atuação, instada, em exórdio, na Antiguidade teatral. E, desde a década de 1970, também, estabelecida no cinema. Outrossim, o trabalho ora apresentado propõe operacionalizar essa tarefa por meio

da *análise atuacional* em si acerca da operatividade de ator desdobrada por Elvis na seara hollywoodiana. Os resultados aventam que Presley operacionalizou uma transposição de sua *persona* carismática da música para o cinema, erigindo um legado atorial para intérpretes-cantantes via a modalidade de atuação da *representação de si* (técnica de atuação difícil de se materializar profissionalmente), replicado desde as suas primeiras aparições nos filmes, em figurações de corporalidades disruptivas à clássica corporeidade do ator no cinema.

Palavras-chave: Elvis Presley · estudos atuacionais · análise atuacional

Abstract. Elvis Presley engendered stellar kinesias in a terrain that was too oscillating and elusive, the in-between place of the phonographic and cinematographic industries in the United States of America. However, there is little material about Elvis Presley's performance, apart from the art criticism aspect of the time, which was overwhelmingly negative. Undoubtedly, the critical field, even though it had an interest in the actor's work, it is done by agents who do not know the ins and outs of the acting language, mainly contribute in a tangential way to the performance analysis. It is necessary to apply a bibliographical review about Elvis Presley's acting work, through performance studies (a very old investigative order, dedicated to acting work, urged, exordially, in theatrical antiquity to the present day, and since the 1970s, also established in cinema). What is more, the research is carried out through the analysis of the performance of and of the actor's kinesias

unfolded by the actor Elvis in the Hollywood field. The results suggest that Presley operationalized a transposition of his charismatic persona from music to cinema, building an actorial legacy for singer-performers via self-interpretation (acting modality), replicated since his first appearances in films, spread even to the language of the music video, in figurations of disruptive corporalities to the classic model masculinity.

Keywords: Elvis Presley · acting studies · acting analysis

Antes de deter-me em Elvis Presley *ator*, importa destacar que, sendo ele uma personalidade multifacetada, o presente estudo abaliza-se na função que foi menos explorada, epistemologicamente, na sua hagiografia: a *atuação cinematográfica*.

Assim, pensar na função ator, carece, que se considere as sapiências dessa área do conhecimento humano. Esclareço, então, que os estudos atuacionais (estudos sobre atuação) são uma ordem de investigação acerca do trabalho de ator, que parte do ponto de vista da linguagem atorial (linguagem do ator)¹. À vista disso, para que se pense o Elvis Presley ator, a

1. Advém, portanto, das pedagogias e teorias situadas nos estudos a respeito da atuação do artista cênico, que são: as modalidades de atuação (modelação, mostração, interpretação, representação, representação de si, atuação de estados, atuação em teatralização, atuação em cinematografização), as estéticas de atuação (verdade cênica, verossimilhança, segunda natureza, dicção, declamação, corporalidade cotidiana, corporalidade extracotidiana, dissemelhança/inverossímil, dilatação, arrebatamento interior), o ensino e a aprendizagem do

discussão assenta-se nesse campo, na medida em que a função de *ator* se caracteriza pela atividade e/ou ação de *atuar*, de *atuação*. Essa arte atoral ou atorial (termos equivalentes, que designam tudo aquilo que é relativo ao ator/atriz) tem atravessado uma multiplicidade de linguagens artísticas ao longo do tempo. Na história recente, o ator se deslocou do teatro ao cinema, espalhando-se para os meios adjacentes do audiovisual. Tais deslocamentos reivindicam esforços teóricos para que se passe a estender os *estudos atuacionais* para além da ascendência recente do ator – precisamente, o teatro –, mas que se intercorra a análise de atuação dos intérpretes (análise atuacional), também, no e sobre o contexto audiovisual, em adição ao estrito compêndio de sua presentificação, incluindo, assim, sua sintaxe, linguagem e operatividade praxeológica. Isso não significa que a análise é, portanto, cinematográfica, ao contrário, ela é atuacional, detém-se na atuação. No entanto, é sobre a atuação cinematográfica e não sobre o cinema, são linguagens que se encontram,

ator. Nesta esteira, eu alvitro a possibilidade de se pensar no trabalho do ator Elvis Presley para além da égide da crítica. Desse modo, não se trata de um estudo baseado nos estudos cinematográficos (pois, assim, eu estaria ancorado na linguagem cinematográfica e em suas teorias), e não se trata de uma perspectiva detida estritamente no *star system* (dado que esse viés não coloca, em primazia, a análise na atuação, e, sim, no aspecto estelar). São áreas que se encontram –por vezes, se fundem – e que muito facilmente podem ser confundidas. Dessa maneira, enfatizo que, ao propor a discussão por esse prisma (dos estudos atuacionais), há termos próprios da área a se lidar, e fugir deles implicaria em incidir em equívocos teóricos e associações errôneas de ordem epistemológica. Algo que é próprio de qualquer área do conhecimento. Tomo como exemplo o cinema, que possui suas terminologias (*plongé*, *signagem*, *plano detalhe*, *câmera normal plana*, *close-up*, *panorâmica* – termos do cinema e de suas teorias).

mas são diferentes, operacionalizadas por artistas distintos. Essa separação é relativamente recente, e fora promulgada epistemologicamente por Vsevolod Pudovkin (1956).

A atuação para o audiovisual segue os mesmos princípios que no audiovisual, porém sobre dilatação menorizada, e esta adaptação é feita na própria linguagem do ator. Ainda neste sentido, Pudovkin (1956) fora quem percebeu isso muito cedo. Todavia, até os dias atuais, os teóricos do audiovisual têm tido maior facilidade com a legibilidade da sintaxe visual e sonora do cinema e, por conta disso, a inteligibilidade da forma atoral fica comprometida, na medida em que se ignoram preceitos atoriais. Para dimensionarmos isso, de acordo com Guimarães (2019, p. 81): “dentro da tradição de estudos de cinema, o ator, profissional ou não, sempre teve lugar relegado para um plano secundário, como um adendo da construção prática e simbólica do filme”, e que: “Tradicionalmente, os atores recebem apenas reflexões pontuais sobre seu trabalho, quase sempre a partir do ponto de vista do realizador” (*ibidem*).

Nessa tessitura, objetivamente, alvitro analisar o Elvis Presley ator ante os estudos atuacionais. Logo, a questão de interpretação cinematográfica do astro estará abalizada mediante outro enfoque, para além do que tem sido operacionalizado até o presente. Em outras palavras, aplicarei metodologia de revisão teórico-bibliográfica, promovendo uma análise acerca da operatividade de ator, de atuação de Elvis (análise atuacional), especialmente, no seu período operativo de ator, atendo-me no ponto de vista da fortuna bibliográfica e epistemológica dos estudos atuacionais, que corroboram o perfilamento historiográfico-inscricional das teorias do ator/atriz, que me permitem contribuir com legibilidade do trabalho do ator Elvis Presley.

Processamentos de legibilidade atuacional de Elvis Presley

O problema inicial acerca da análise atuacional, isto é, sobre o trabalho de ator de Elvis Presley (1935-1977) se dá por uma problemática histórica da crítica (e da literatura como um todo acerca do trabalho do ator): o historiador/crítico como um *voyeur*, isto é, o *não ator* que não considera o aspecto atuacional em si da análise. De pronto, é possível constatar, isso no ato revisionista, em relação ao artista.

Há um problema nisso, posto que a sintaxe e praxeologia do ator são sinestésicas²; preconizam o ato de estudo das teorias, o visionamento crítico de preceitos e teorias da atuação, e algo essencial: o ato de fazer, o atuar. De modo que a apropriação acerca das linguagens ou modalidades de atuação, da arte de ator, se dá mediante a aprendizagem da atuação, não de modo a entender algo que não se sabe, pois não reside apenas na vista, mas, também no corpo-ros-

2. Em resumo, “resultado perceptivo, mas de natureza não corriqueira, onde, através de um dado sentido, se experimenta uma percepção relativa a um sentido diferente daquele que forneceu o *input*. Ao ver a cor verde, ou a palavra verde, sente-se gosto, literal, de limão, por exemplo. Mas poderia ser também uma sensação de volume, ou qualquer outra inferência. [...] a disseminação da sinestesia, como uma possibilidade perceptiva de ordem geral, atingiu massivamente o receptor e o desenvolvedor de arte, especialmente aqueles envolvidos com relações de imagem e som” (LEOTE, 2014, p. 56). Como se pode ver, a atuação requer mecanismos de *input* em retroalimentação: o ato de ouvir do ator, o contracenar com o outro, a inferência da espacialidade e do cenário na *psiquê* do ator e da personagem, a interferência do diretor, os requerimentos dos contratantes (os estúdios), tudo isso corrobora a *performance* atuacional que nos é mostrada.

to-mente-voz em ato cênico, em diálogo ao perfilamento das tradições e teorias das pedagogias e modalidades de atuação erigidas por milênios.

Consideravelmente, é equivocado olvidar que a *linguagem atorial* (linguagem de ator) operacionalizada no cinema advém do trabalho do ator no teatro, dado que se trata de uma atuação desdobrada no contexto das tradições do Naturalismo e do Realismo teatrais, arrolada ostensivamente em termos de teoria e prática, especialmente, pelo teatrólogo Constantin Stanislavski (1863-1938).

Por essa conta, sabe-se que Vsevolod Pudovkin (1893-1953) diagnosticou tal sapiência, aprofundando que tais classificações de atuação, já largamente internalizadas na história da representação, processadas ante a prerrogativa da *segunda natureza*³ e o *arrebatamento interior*⁴ do ator em relação à personagem que o atuante interpreta deveriam ser *adaptadas* (e não inventadas, como algo inóspito ou inaugural).

De tal modo, a atorialidade (a classe de atores atrizes) deveria passar a aplicar a *dilatação minorizada*⁵, sob o mes-

3. Sobre o preceito da segunda natureza: “No caso do ator em atuação, isto diz respeito a tornar – internalizar o aparato técnico – como uma segunda natureza, diluída na interpretação” (Ferreira, 2021a, p. 31).

4. Trata-se de um “item atuacional que provém da replasmação de verdades no interno e no externo do ator e, por isso mesmo, imanta a impressão de incorporação do ator pelo personagem, o *embodiment in acting*” (Ferreira, 2021a, p. 206).

5. Por meio do meu trabalho de pesquisador acerca do trabalho do ator, conquanto ponderado pela linguagem atorial (linguagem atorial), tenho identificado que a dilatação minorizada/minorada congrega a súmula de que “o ator precisaria regular o seu trabalho, o seu tônus de trabalho, em outras palavras, os resultados da pesquisa apontam

mo registro da verossimilhança, porém adaptado à sintaxe cinematográfica, que dispensa o *tônus extracotidiano*⁶. Logo, a teatralidade, fora abandonada na corporalidade do ator de cinema. Por conseguinte, Pudovkin (1956), desdobrou uma demanda histórica à atorialidade que desejava atuar no cinema: o processo de *adaptação da atuação*, no caminho de aprendizagem e operacionalização da *desteatralização à cinematografização* do corpo-rostovoz do ator. Certamente, Elvis Presley, não poderia ser acusado de não aderir a esses preceitos vigentes. Acerca disso, Jorge Carrega (2020), recentemente, disse que:

Elvis Presley insere-se deste modo na tradição tendencialmente naturalista do filme musical norte-americano, que privilegiava intérpretes masculinos capazes de “representar” canções sem tornar demasiado notória a sua técnica vocal. Este naturalismo, que constitui de resto a principal característica das grandes estrelas do género (Carrega, 2020, p. 8).

Tal processamento atuacional de Elvis é replicado em filmes por diversos cantores-atores, tanto em filmes, como em videoclipes, atualmente. Contudo, como veremos, ele

o constructo de imagens, de cinematografização constituída por um processo de adaptação da atuação para o cinema, residido de forma exponencial sobre a fisionomia do ator, com rusticidade minorada, sutil, em verossimilhança, bem como o *tônus postural* via a construção de corporeidades dos atuantes em dilatação crível e na maioria das vezes diminuta, não expandida, no intento de materializar o senso de estesia no espectador” (Ferreira, 2021a, p. 62).

6. Corporeidade de representação grande eloquente, gestos e facialidade expandida, para que os espectadores pudessem visionar ao longe – do último lugar na plateia – toda a composição da personagem do ator.

será desmerecido por outros aspectos, nenhum atoral, por mais que tenham sido considerados como sendo. Há um problema, a ser resolvido nesta equação, e, aos poucos, estamos sanando esse *déficit* que advém, justamente, do ponto de vista do pesquisador. Para que se entenda, James Naremore (1988), um exordial teórico dos estudos atorais, nas primeiras linhas de seu célebre livro *Acting in the cinema*, inicia por dizer que:

Este é um livro sobre a arte de atuar em filmes, mas tenho que deixar claro, desde o início que não ensinará ninguém a como se tornar um ator de sucesso. Minha abordagem é teórica, histórica e crítica, e escrevo do ponto de vista de um *voyeur* na plateia (Namore, 1988, p. 1 – tradução minha).

Dessa maneira, o atuante analisado em atuação pode passar por críticos de múltiplas abordagens e, até os dias de hoje, muito poucas são orientadas pelos estudos de atuação. Em outras palavras, são agentes que falam de atuação, sem dominar esta linguagem. Com Elvis, fora assim.

Notoriamente, as análises em relação ao trabalho de ator de Elvis Presley não foram positivas, desconsiderando questões que corroboravam as condições de trabalho do astro. Entretanto, os aspectos que eram colocados como pontos negativos, consistiam justamente em acertos do ponto de vista de atuação e, sem dúvidas, na visão do agrado do público, uma vez que o artista fizera muito sucesso no cinema.

Cabe enfatizar que o papel da crítica é de suma importância para o processamento das artes. Apesar disso, algumas de suas posturas foram, de fato, discricionárias, sendo necessário notarmos que “não há, enquanto produção

intelectual, história-processo, e sim conhecimento histórico (que parte de documentos ou materiais históricos e não do conhecimento em si)” (Torres, 1996, p. 58). E que “a historiografia corresponde ao conhecimento histórico produzido num certo período, sobre determinados temas” (*ibidem*).

O primeiro dado esquecido pela crítica, em termos de especificações técnicas de atuação, relaciona-se à identidade de Elvis Presley e ao seu contexto. Não era, portanto, um ator-intérprete que insurgia, mas era um artista que já tinha uma *persona* publicizada, borrada nas mídias contextuais, que operou num terreno de interstício, tendo acumulado diversas faces em sua *persona* carismática estelar; de astro e cantor, subitamente identificável, mas também de *dancer* e ator.

Talvez, a mística em torno do astro tenha sido tão grande, quando de sua aparição, mediante o fato de que o intérprete amalgamou esses papéis, tendo sido, certamente, um dos primeiros a obrar no cinema enquanto astro-ator-autor-cantor-*dancer* objetos fílmicos que evidenciavam corporalidades disruptivas ao costumeiro hábito corpóreo cinemático dos atores da época, largamente reiterado no solo hollywoodiano.

Sem dúvidas, James Dean e, em alguma medida, até mesmo Marlon Brando corroboraram a empreitada no constructo do esboroamento da atuação rígida, de uma corporeidade enrijecida. Todavia, a evocação de um corpo dançante, atuante e cantante de um astro mundialmente conhecido por sua função de *rock star*, que atuava e dançava sem rubor, conferia a Elvis Presley traços de originalidade.

Por outro lado, a *forma* do ator entendida como tal no audiovisual tem sido distinguida somente a partir dos anos

1970, ainda que o astro e a estrela tenham sido “o principal mecanismo sobre o qual se apoiaria o cinema: o *star-system*, o estrelato” (Bernardet, 1980, p. 39).

Objetivamente, somente muito adiante no tempo, a interpretação para o cinema passa a ser reconhecida como aspecto de conhecimento formal no campo dos estudos sobre a arte. O período atuacional de Elvis não abarcou essa praxeologia incipiente. E uma ressalva importante: é ainda mais recente que se passe a refletir na questão da atuação em si, posto que o ator até o presente momento tem sido pensado como *forma filmica* (Brenez, 1992-1993), algo não equivocado, conquanto, parcial e insuficiente.

Em termos epistemológicos, a atuação é a linguagem e a arte do ator. Subscreve, portanto, o substrato de uma das formas do cinema/filme, mas sua essencialidade não depende do cinema, não se restringe a ele. Constitui-se, destarte, como ato comunicacional e de linguagem própria do ator, que, no caso do intérprete cinematográfico, enuncia *junto* e *com* a linguagem do cinema, consistindo na *interpretação cinematográfica*. Não apenas interpretação e não estritamente arte cinematográfica, mas uma coisa nova. Isso se evidencia pelo fato de que esse mesmo estilo de atuação pode ser utilizado exatamente da mesma forma em salas pequenas de teatro, em vídeos publicitários e em videocliques, por exemplo. Dito de outra forma, a interpretação em estilo cinematográfico pode e é aplicada no cinema, mas é outra coisa, até mesmo independente, quando transposta em outros contextos.

De qualquer modo, essa sapiência a respeito do trabalho do ator no cinema é muito recente nesse contexto, e se dá por meio dos esforços de teóricos-acadêmicos, enquanto a crítica de arte em relação ao trabalho do ator hollywoodia-

no na conjuntura histórica de Presley, ainda que também resvale nessa seara, é prevalente na ambiência jornalística, ou por entes que habitam simultaneamente o campo acadêmico e jornalístico. Torno a assinalar que, quando Elvis insurgira no cinema, os estudos sobre a atuação do ator fora do teatro ainda não haviam tomado espaço. A crítica, assim, invariavelmente, era regida por outros ditames – todos eles, não orientados pela ciência do ator, mas, preponderantemente, por preceitos da linguagem do cinema, tais como: o efeito de ilusão e de imersão⁷, verossimilhança⁸, e o *star system*⁹.

Nesta esteira, Ribenboim (2009, p. 70-71) nos diz que o/a crítico/a de arte deve realizar a “produção de textos (verbivocovisuais) de forma reflexiva, cujo papel é pro-

7. Efeito de ilusão e imersão: “A ilusão estética preconiza gerar, para a espetatorialidade ambiente capaz de fazê-lo imergir na obra, ainda que sob distanciamento racional, isto daquilo (a consciência), que se trata de uma produção/criação fictícia. Assim sendo, a ilusão estética não diz respeito a separar o espectador da realidade numa espécie de transe inconsciente, mas de criar condições capazes de fazê-lo aproximar-se da obra, enquanto objeto estético de apreciação” (Ferreira, 2021a, p. 55).

8. Verossimilhança: Conceito intersticial (pois advém do teatro); possui antecessores similares, sendo promulgado e consagrado pelo teatrólogo russo Konstantin Stanislavski (1863 – 1938) (Ferreira, 2021a, p. 55). Logo, é “aquilo que vai se formando no consenso de produção e espetatorialidade, como tido/lido como verossímil, passa a estar associado por essas versões compartilhadas, daquilo que é disposto como verossímil” (Ferreira, 2021a, p. 71).

9. *Star-system*: Edgar Morin (1980), teórico proeminente da área, alvitra a égide central detida nos intérpretes estelares, por parte do sistema cinematográfico Hollywood – um processamento de cinema de indústria voltado em astros e estrelas.

por novas leituras [...]” – o papel de mediação da crítica. Nesse mesmo percurso, Venturelli (2009) assevera que “O crítico tem por obrigação escrever sobre as singularidades do artista e ter domínio do assunto. Assim, cada crítico tem que ter um engajamento pessoal de preservação e valorização da cultura, sem preconceitos” (Venturelli, 2009, p. 71). Não identifico, porém, essas premissas no aparato crítico acerca de Elvis. As asserções da crítica podem inferir nas causalidades do ator, abdicando do precavimento cauteloso, quando o substrato cênico é tradicional e transparente. Não era o caso, posto que a postura da crítica preferiu uma abordagem que se mostrou ignorar a situação de atuação a que ao astro era condicionada. Infelizmente, o trabalho do ator tem sido alvo constante das opiniões de quem pouco se interessou pelas teorias de trabalho e aprendizagem do ator. Logo, a legibilidade da atuação de forma crítica, para além do gosto, tende a incidir numa leitura de um não especialista, que, por vezes, não são de todo equivocadas.

Certamente, as chances de acerto na crítica em relação a uma atuação ruim, por exemplo, são muito grandes, posto que grande parte das pessoas assistem a atuações para o audiovisual. Assistimos, quase sempre, desde tenra idade, incontáveis atores e atrizes atuando nos cinemas, na televisão e, contemporaneamente, também, na *internet*. No entanto, existem situações múltiplas, e algumas delas são muito mais complexas do que outras. Em determinadas obras audiovisuais, obtemos a dimensão do trabalho do ator, somente ao fim; é contemplando o todo das circunstâncias propostas ao intérprete na trama, que podemos medir as escolhas performáticas do jogo do atuante empregadas no filme/série/telenovela, entre outros formatos – conside-

rando e estabelecendo um senso crítico de assertividade ou equívocos em relação ao trabalho do ator via as suas personagens nas obras de áudio e vídeo.

Aciono, portanto, outro dado importante, o contexto de atuação do ator. No caso, de Elvis, o *star system*, mais precisamente o entre-lugar das indústrias fonográfica e cinematográfica. E, para tanto, lembro que Jean Claude Bernardet (1980, p. 39) chegou a dizer que “a indústria cinematográfica criou suas estrelas, mas às vezes aproveitava-se do estrelismo criado por outros veículos” (Bernardet, 1980, p. 39). É justamente o que ocorrera com Presley – da indústria fonográfica ao cinema. Ainda nesse sentido, segundo Carrega (2008):

A estreia cinematográfica de Elvis aconteceu num *western* de Série B. Hal Wallis encarregara Hal Kanter de desenvolver um projecto adequado para a nova sensação musical da América e, enquanto o projecto não se concretizava, decidiu ceder Elvis ao produtor David Weisbart a trabalhar na Twentieth Century Fox. A película intitulava-se *The Reno Brothers* e era um *western* melodramático cuja acção se desenrolava no período após Guerra Civil americana. De imediato o estúdio decidiu aproveitar a popularidade de Elvis e incluiu quatro temas musicais no filme. Um deles, a balada “Love me Tender”, era baseado na melodia popular “Aura Lee” e motivou a alteração do título do filme, com o objectivo de aproveitar ao máximo o sucesso previsível das canções (Carrega, 2008, p. 11-12).

A inserção do astro da música no cinema foi um enorme sucesso. Eis que: “Elvis Presley protagonizou 33 longas-metragens entre 1956 e 1972” (Carrega, 2008, p. 91). No entanto, um problema de crítica aparecia em relação

ao Elvis ator: “apesar da grande popularidade da maioria destes filmes, a carreira cinematográfica do “Rei do *Rock*” foi desde o início desvalorizada pelos críticos de cinema e pelos puristas do *rock*” (Carrega, 2008, p. 6).

Não obstante, “de fato, na linguagem comum, o termo crítica tem a conotação de desaproveitar e de encontrar defeitos” (Barret, 2014, p. 2). Dessarte, fora precisamente o que ocorrera com Elvis enquanto ator, visto que “os preconceitos contra a música e o estilo de actuação de Elvis marcaram a recepção crítica” (Carrega, 2008, p. 16). Vide a nota da *Variety* (1956) a respeito de sua atuação em *Loving You* (*A mulher que eu amo*, Hal Kanter, 1956):

A segunda aparição de Elvis Presley no cinema é uma história simples, na qual ele pôde fazer-se crível, com conotações românticas expondo o cantor ao tipo de coisa que ele faz de melhor, isto é, esbraveje seus ritmos, bata forte em sua guitarra e *performe* as estranhas contorções de dobra de joelhos e de quadril que são sua marca registrada. Para além disso, Presley apresenta melhora como ator. Não recaiu sobre ele a parte mais exigente, sendo ancorado por uma equipe competente de atores, ele surge de maneira despretensiosa e agradável (*Variety*, 1956, n.p. – tradução minha).

Como se vê, a *Variety* (1956) colocou como algo negativo a questão de Elvis como ator lançar mão de suas práticas em apresentações na televisão ou em *shows* como cantor. Esquecendo-se que as demandas de ator postas ao astro eram a de que eles desejavam a *persona* Elvis Presley, o astro-cantor-*dancer* e, agora, também ator, para figurar nos filmes estrelados por ele. Do contrário, chamariam outro intérprete cantante.



Figura 1. Fotografia da *performance* de Elvis Presley no *The Milton Berle Show* (1956) (Fonte: IMDB | NBC)

Um aparte importante: a crítica negativa, especialmente conservadora, entretanto é transposta – da sua figuração como astro do *rock* para sua atuação como ator-astro-cantor-*dancer* no cinema. Tomo como exemplo, de quando da histórica apresentação de Elvis no *The Milton Berle Show*, em que Ben Gross (1956) do *New York Daily News* escrevera o seguinte sobre a *performance* de Presley: “Elvis que balança a pélvis... nos deu uma exibição sugestiva e vulgar, borrada de um tipo de animalismo que deveria estar confinada em botecos e bordéis” (*Variety*, 1956, n.p. – tradução minha).

O astro, em sua trajetória da música às telas, precisou replicar (em adaptação) a *performance* dos palcos (como

cantor-*dancer*) para a linguagem do cinema, agora, assumindo também a linguagem da atuação cinematográfica. Isso fica bastante evidente no comparativo das imagens da apresentação de Presley no *The Milton Berle Show* (figura 1), com a sua *performance* no filme *Prisioneiro do Rock and Roll (Jailhouse Rock, Thorpe, 1957)* (figura 2).

Na *sequência*, Elvis aplica a mesma corporeidade (joelhos flexionados, apoio na ponta dos pés, e a *pélvis apontando*¹⁰), tanto na apresentação no programa de Milton Berle (figura 1), quanto no filme citado (figura 2). A corporeidade presleyana, como vimos, era tida como aviltante até mesmo em apresentações de *rock* (pela crítica), o que permaneceu, quando ele a replicou no cinema. Tal movimentação era demasiadamente disruptiva à clássica representação dos atores no cinema. Tradicionalmente, em geral, apoiados com as plantas dos pés no chão, pernas retas e braços paralelos ao corpo. Mostrando corpos cotidianos, ou em danças já aceitas (bem-vistas na sociedade elitista). Elvis rompe com isso, via o seu corpo-rostovoz cantante e dançante (extracotidiano).

Aciono outra crítica sobre Elvis agora, novamente, a respeito de sua atuação no cinema. Em *Love Me Tender (Ama-me com Ternura, Robert D. Webb, 1956)*, para ampliar a noção do ideário acerca da atuação de Elvis em seu contexto de atuação no âmbito daqueles que se consideravam aptos a desenvolver análises de trabalho de atores.

10. A *pélvis apontando* se trata de um termo técnico nomeado e decodificado pelo expoente teórico da dança Laban (1978). Em suma, ele designa a postura que contemporaneamente chama-se pelo vulgo de “cintura quebrada”. Elvis possui uma particularidade na aplicação desse movimento, que é o de produzi-lo repetidamente em ritmo frenético; algo que se coaduna com a sonoridade do *Rock and Roll*.



Figura 2. Fotografia do filme *Prisioneiro do Rock 'n' Roll* (*Jailhouse Rock*, Richard Thorpe, 1957) (Fonte: IMDB | MGM)

Desconsiderado, por exemplo, que o corpo extracotidiano (o corpo mostrado por Elvis ostensivamente em suas *performances*) nos estudos atuacionais é reputado como o “corpo expandido do artista cênico” (Mele, 2017, p. 230). Corresponde, assim sendo, a um trabalho de artista que possui qualidades e características profissionais, enquanto ator e artista da cena. Esse dado, aparentemente, era desconhecido por Bosley Crother (1956), do *The New York Times*, posto que o texto crítico a respeito da *performance* de Elvis, no referido filme diz o seguinte:

O senhor Presley, o menino da fazenda, faz uma cantoria grotesca antes de terminar e não é bom [...]. Mildred Dunnoek

lança um leve raio de emoção como a mãe desta ninhada distorcida, mas ela perde completamente esse espectador quando mostra entusiasmo pelas canções do Sr. Presley (Crother, 1956, n.p. – tradução minha).

Em várias críticas, se constata um tom de deboche e animosidade condenando as corporeidades nada cotidianas empregadas por Elvis Presley, sobretudo nas *performances* cantadas e dançadas, tachadas por “estranhas contorções” como classificou Variety (1956), que citei anteriormente. E, claramente, nem mesmo o ponto alto do astro – o seu canto – era perdoado, numa ambiência em que a atuação sob os moldes da encarnação do personagem, pelo regime da verossimilhança, vinha reiterando a hegemonia de Hollywood. Os críticos pareciam exigir os moldes dos musicais estadunidenses, tanto no estilo do canto, quanto na estética da dança e da atuação.

Não bastasse isso, os rótulos eram diversos, tendo sido qualificado como “um Marlon Brando com violão”, nos conta Mugnaini-Júnior (2007, p. 18). Essas asserções se mostram bastante frívolas, posto que reduzir ou menosprezar as práticas de Presley revelam tanto ignorância do sistema de estúdios no que concerne aos modos de operação do *star system* como um todo – que, como mencionei há pouco, historicamente, se vale de estrelas de outras mídias, assimilando-as para o cinema, como nos lembra Bernardet (1980). E, também, de preceitos da linguagem atorial (sim, ainda, os analistas da época não tivessem o desvelo da análise sobre atuação, os estúdios conheciam muito bem a linguagem do ator, empregando-a de modo muitíssimo eficiente nas telas. O problema, portanto, é muito mais literário, de teoria e crítica – de prática historiográfica).

Nomeadamente, em termos da linguagem atorial, diagnóstico que Presley empregava a modalidade de atuação inscricionada nos estudos atuacionais como a *representação de si* (Meiches & Fernandes, 2007). Diferentemente da interpretação, em que o ator encarna a personagem mudando o jeito de falar e de se movimentar, na representação de si, “o ator mal se transforma: ele nos diz dele mesmo através do seu gesto, de sua maneira de falar” (Meiches & Fernandes, 2007, p. 6). Além disso, atorialmente falando, Elvis Presley, manifestou em seus filmes o difícil feito de tornar-se *ator-autor* de seus filmes (modelo de presentificação filmica mais valorado entre a atorialidade cinematográfica). É inegável, que, até os dias de hoje, nos referimos aos “filmes de Elvis”. Isso porque, de fato, a sua *persona* carismática, sua presença, arrematava a autoria filmica das obras nas quais ele participava¹¹. Para que se entenda:

A teoria do autor pode ser revisada e desdobrada com atores em mente: sob certas circunstâncias, um ator pode influenciar um filme tanto quanto um roteirista, um diretor e um produtor; alguns atores são mais influentes que outros; e existem alguns poucos raros intérpretes cuja capacidade atuacional e personas cinematográficas são tão poderosas que eles corporificam e definem a própria essência de seus filmes (McGilligan, 1975, p. 199 – tradução minha).

11. Algo que também incomodava a crítica, posto que, conforme aponta Carrega (2008, p. 12), os críticos consideravam que os filmes de Elvis apresentavam “meras pausas musicais concebidas para agradar aos fãs do cantor” e, de fato, essa demanda espectral existia.

Nunca, jamais, poder-se-ia acusar Elvis Presley de não definir a essência de seus filmes, na medida em que se via a sua corporalidade como portadora de uma originalidade arrebatadora, que corporificava e definia a essência de seus filmes. Seus filmes são casos fidedignos de corporificação filmica. Em outras palavras, de corporificação filmica de Elvis Presley. E ele é, desse modo, um ator-autor.

No caso de Elvis, sabidamente, lhe fora requerido, insistentemente, que ele levasse à cena o Elvis Presley que vinha sendo conhecido e mostrado nos *shows*. Ele deveria, portanto, não operar via o processamento da encarnação da personagem ocultando-se na segunda pele fictícia do roteiro, mas, sim, atuar mostrando a si mesmo, via a representação de si – do Elvis já conhecido no campo extrafilmico.

O público desejava isso. Assim, alvitrar num texto crítico que o artista não era capaz de interpretar personagens, ou então, de que mostrava a mesma corporeidade já mostrada na ambiência de fora dos filmes são asserções que refletem no mínimo um desconhecimento claro do processamento da máquina industrial de Hollywood: o *star system*, posto que, nesse processamento, tudo “caminha em direção ao controle total da realidade criada pelas imagens – tudo composto, cronometrado e previsto” (Xavier, 2005, p. 31).

Nessa tessitura, não se tratava de tarefa fácil para Presley conseguir encaixar a *persona* já inventada e mostrada nos palcos em contextos narrativos intrafilmicos. Há que se ressaltar, conjuntamente, que a modalidade de atuação utilizada por Presley, a representação de si, não é nada simples. É muito comum que as pessoas diante das câmeras automaticamente abdicuem da naturalidade, fiquem acanhadas, o que lhes fragiliza por completo; malmente

conseguem se movimentar com alguma desafetação e, no caso da voz, é comum a afonia ou o esbravejamento.

Outro caso costumeiro, quando a representação de si é requerida, é o de, nos momentos cênicos, o ator acabar por se esconder em uma personagem descontroladamente – em situações que a modalidade atuacional da representação de si é mandatória, esses episódios são trabalhados com a ajuda dos diretores e de preparadores de elenco, não sendo raros os casos de atores que são afastados dos projetos por não conseguirem atuar sem o procedimento da encarnação de *outrem*. Atores, em geral, não gostam de mostrar a si mesmos, e a ampla maioria dos espaços de formação do ator ensinam-lhes a abdicar de tudo que corresponda a si mesmo, quando em cena.

O desejo de ser ator, em sua maioria é o de mostrar o outro: a personagem. Em montagens mais contemporâneas do teatro, outrossim em algumas vertentes do cinema, a representação de si tem sido historicamente muito requerida, vide o Neorealismo Italiano, que inclusive assimilava os não atores para atuarem, pois o desejo para além do aspecto social era o de se retratar uma realidade que não parecesse virtualizada pelo processamento da atuação.

Dito de outro modo, interpretar a si mesmo pode até mesmo ser considerada uma modalidade atuacional muito difícil de se *performar*. Para que não restem dúvidas, a representação de si é procedimento/modalidade atoral de atuação, pois ele deve lembrar “muito um encontro espontâneo” (Meiches & Fernandes, 2007, p. 6).

Notoriamente, Presley era muito visto nos holofotes fora dos filmes. À vista disso, indexar-se a si mesmo se tratava de um grande desafio, na medida em que as fontes

comparativas do público em relação ao artista no âmbito extrafilmico eram incomensuráveis.

Considerações finais

Elvis Presley teve a oportunidade de experimentar o mundo do cinema no complexo modelo dos estúdios de Hollywood, embora, infelizmente, a crítica nem sempre tenha sido favorável em relação às suas *performances* de atuação. No entanto, como busquei evidenciar ao longo deste estudo, considerando o Elvis Presley por meio dos estudos atuacionais (estudos especializados no trabalho de atuação do ator), é importante analisar mais a fundo o trabalho de Elvis como ator e apreciar suas contribuições notavelmente originais para a indústria cinematográfica.

Elvis Presley começou sua carreira no cinema nos anos de 1950, aproveitando a popularidade que já havia conquistado como cantor, estrelou uma série de filmes musicais, nos quais sua habilidade vocal e talento no palco eram explorados. Esses filmes muitas vezes tinham histórias leves e divertidas, com várias músicas incorporadas ao enredo. Embora a crítica tenha sido dura de maneira superficial em relação a sua atuação nos filmes, desconsiderando preceitos da linguagem de ator. É inegável que seu carisma e energia contagiante cativaram o público a despeito da crítica.

Até aqui, conclui-se a importância de se reavaliar o trabalho da crítica contextual do intérprete, posto que, por meio disso, se pode considerar dados que os contemporâneos de Elvis não conseguiram identificar por falta de ferramentas analíticas. Refiro-me, especificamente, às ordens de análise dos estudos sobre atuação, que, como se pode

vislumbrar, ganha maior preponderância após o período de interpretação de Presley. Espero ter demonstrado como é fundamental estabelecer um olhar mais atento e embasado sobre sua atuação e explorar a linguagem atorial presente em seus filmes. Infelizmente, muitas vezes análises um pouco mais simpáticas ao ator são realizadas por pessoas que não dominam completamente os aspectos da atuação, mas que se assemelham mais à análises fílmicas (próprias do cinema, atrelado, portanto, à linguagem cinematográfica, e não à linguagem da interpretação cinematográfica), o que acaba limitando a compreensão de seu trabalho.

Desse modo, ter considerado Elvis Presley, neste estudo, ante os estudos atuacionais, torna possível que se constate que as cinesias atorais (caminhos operativos e de sociabilidades no âmbito da classe atoral) de Presley revelam que ele foi capaz de transpor sua persona carismática da música para o cinema. Sua presença magnética e seu carisma natural eram evidentes em seus movimentos corporais e expressões faciais próprias. Ele sabia como utilizar seu corpo para transmitir emoções e contar histórias ao modo presleyano, mesmo que as críticas negativas tenham minimizado seu talento nessa área.

Além disso, constatou-se que Elvis Presley foi pioneiro em incorporar ao audiovisual elementos de sua *performance* no palco, o que se tornou uma influência significativa para outros artistas similares (cantores que, também, passaram a atuar). Sua corporeidade disruptiva desafiava os padrões tradicionais da atuação, adicionando um elemento extra de entretenimento visual (os números musicais dançados à maneira presleyana). Outro resultado da pesquisa, do ponto de vista dos estudos atuacionais, é o de que Elvis Presley, ao arrematar a autoria de seus

filmes, corporificava-os (isso fica claro por nos referirmos aos filmes de Elvis, e não aos diretores dos filmes em que ele atuava). Trata-se, portanto, de um ator-autor, preceito extremamente valorado, na atorialidade (classe de atores), pelo fato de ser algo difícil de se materializar na carreira de interpretação cinematográfica.

No geral, é importante reconhecer e apreciar o trabalho de Elvis Presley como ator, além de sua aclamada carreira musical. Sua contribuição para a indústria cinematográfica vai além de julgamentos superficiais e críticas negativas. Ele deixou um legado atorial único para intérpretes-cantantes, demonstrando a possibilidade de transposição da imagem musical para o cinema, por meio de uma *representação de si mesmo* – que, na história da atuação, se refere a uma modalidade interpretativa presente nos estudos atuacionais, executada inclusive por atores profissionais. No caso de Elvis, fora uma condição até mesmo imposta ao astro. No entanto, ele fora um ator que, nos possibilita, via o revisionamento crítico de arte ante os estudos atuacionais, identificar que, para além do sucesso e das muito eficientes e profissionais atuações, o astro-ator-autor-cantor-*dancer* processou preceitos atoriais de difícil aplicabilidade: ator-autor, representação de si em atuação, corpo expandido, extracotidiano, dissemelhante, de encontro ao trabalho do ator costumeiro, tradicional, sobretudo nos números musicais dançados no ínterim.

Nesse sentido, Elvis, um grande *performer*, tanto da arte do canto como do corpo, contribuiu para o estabelecimento de um processamento que passa a ser reiterado até os dias de hoje por cantores que passam a atuar em filmes, sob o mote das suas *personas* construídas na indústria fonográfica, transpostas nos filmes que atuam, muito em

parte a exemplo de Presley, entre eles: Madonna (1958, Estados Unidos da América), Miley Cyrus (1992, Estados Unidos da América), Lykke Li (1986, Suécia), Ross Lynch (1995, Estados Unidos da América) e Roberto Carlos (1941, Brasil) – intérpretes que são cantores e já replicaram as suas *personas* dos palcos da música em obras cinematográficas, na *modalidade de atuação da representação de si*.

Referências bibliográficas

- [1] Araújo, C. P. A. (2009). *Ensaio sobre o ator: A criação de si e o aprendizado da atuação*. [Tese Doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro]. Domínio Público GOV.
- [2] Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., Vernet, M. (2009). *A estética do filme*. Papirus.
- [3] Barret, T. (2014). *A crítica de arte: Como entender o contemporâneo*. AMGH Editora.
- [4] Bernadet, J. (1980). *O que é cinema*. Brasiliense.
- [5] Brenez, N. (1992-1993). *La nuit ouverte: Cassavetes, l'invention de l'acteur*. In: Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique. Le Théâtre dans le cinema, 3, Paris, Cinémathèque française, 89-102.
- [6] Carvalho, E. (1989). *História e formação do ator*. Ática.
- [7] Carrega, J. M. N. (2008). *Elvis Presley e o cinema musical de Hollywood*. [Dissertação de Mestrado, Universidade do Algarve]. <https://sapientia.ualg.pt/bitstream/10400.1/395/1/Elvis%20Presley%20e%20o%20Cinema%20Musical%20de%20Hollywood%20%282%29.pdf>
- [8] Carrega, J. M. N. (2020). Uma certa tendência do filme musical de Hollywood. *Claves*, 1, 1-14. <https://periodicos.ufpb.br/index.php/claves/article/view/56222/31972>

- [9] Crother, B. (1956). Love Me Tender Review. *New York Times*. Recuperado em dezembro de 2022, de <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9503E5D-F143BE13BBC4E52DFB767838D649EDE>
- [10] Ferreira, R. D. C. (2021a). *Atorialidade liminar no cinema brasileiro: Cinesias atorais*. [Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual do Paraná].
- [11] https://ppgcineav.unespar.edu.br/dissertacoes_defendidas_new/2021/Dissertao_RicardoDiCarloFerreira_PPG-CINEAV.pdf
- [12] Ferreira, R. D. C. (2021b). Cinesias estésicas da imagem atoral: Da desteatralização à cinematografização. *Anais de resumos expandidos da I Jornada Intergrupos do GP EIKOS – Imagem e Experiência Estética*. GP Eikos, 1. 15-17.
- [13] Guimarães, P. M. (2019). O ator como forma fílmica: Metodologia dos estudos atorais. *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, 6(2), 81-92.
- [14] Gross, B. (1956). Popular music has been sinking in this country for some years, *New York Daily News*. Recuperado em julho de 2023, de <http://www.nydailynews.com/>
- [15] Laban, R. (1978). *Domínio do Movimento*. Summus Editorial.
- [16] Leote, R. (2014). Multisensorialidade e sinestesia: Poéticas possíveis?. *Ars*, 12, p. 43-61. <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2014.96737>
- [17] McGillian, P. (1975). *Cagney: The actor as auteur*. A. S. Barnes and Co. Meiches, M. & Fernandes, S. (2007). *Sobre o trabalho do ator*. Perspectiva.
- [18] Mele, C. (2017). O corpo expandido do artista cênico. *Anais do XII Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas*. PPGAC/Unirio, 230-233.

- [19] Morin, E. (1980). *As estrelas de cinema*. Livros Horizonte.
- [20] Mugagni-Júnior, A. (2007). *Breve história do rock*. Editora Claridade.
- [21] Nacache, J. (2012). *O ator de cinema*. Edições Texto & Grafia.
- [22] Naremore, J. (1988). *Acting in the cinema*. University of California Press, 1988.
- [23] Pudovkin, V. (1956). *O ator no cinema*. Casa do Estudante.
- [24] Rosenfeld, A. (2009). *A arte do teatro – aulas de Anatol Rosenfeld (1968)*. Publifolha.
- [25] Roubine, J. (1989). *A arte do ator*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.
- [26] Ribendoim, R. (2009). Crítica: Entrevistas. In: SANTOS, F. (Org.). *Arte contemporânea em diálogo com as mídias digitais: Concepção artística/curatorial e crítica*. Pallotti, 65-97.
- [27] Torres, L. H. (1996). O conceito de história e historiografia. *Biblos: Revista do Instituto de Ciências Humanas e da Informação*, Carreiros, 8, 53-59.
- [28] Variety. (1956). *Loving You*. Recuperado em julho de 2027, de <https://variety.com/1956/film/reviews/loving-you-1200418303/>. Acesso em: 08/06/2021.
- [29] Venturelli, S. (2009). Crítica: entrevistas. In: SANTOS, Franciele Filipini dos (Org.). *Arte contemporânea em diálogo com as mídias digitais: Concepção artística/curatorial e crítica*. Pallotti, 65-97.
- [30] Xavier, I. (2005). *O discurso cinematográfico: A opacidade e a transparência*. Paz e Terra.

Referências filmográficas

- [31] Webb, R. (1956). *Love Me Tender* [Filme]. 20th Century Fox.
- [32] Kanter, H. (1957). *Loving You* [Filme]. Paramount Pictures/Hal Wallis Productions.
- [33] Thorpe, R. (1957). *Jailhouse Rock* [Filme]. MGM-Avon Productions.

A influência de Elvis Presley na música e na cultura *pop* brasileira

Caroline Govari

Resumo. Esse trabalho tem o intuito de mapear a chegada de Elvis Presley ao Brasil, analisando o impacto do artista na música e cultura *pop* do país. Durante o processo, vamos observar especificamente sua influência na carreira de diferentes artistas que se tornaram ícones da Jovem Guarda e do *rock* nacional, analisando como tais cantores moldaram suas formas de cantar, performar e se vestir a partir da influência de Elvis. Ainda, pretendemos compreender como o ícone norte-americano impactou não somente a música, mas também a moda e o comportamento dos jovens músicos brasileiros. Por fim, abordaremos a elvismania, visto ser um fenômeno que não parou de crescer, mesmo após 46 anos de sua morte.

Palavras-chave: cultura *pop* brasileira · Elvis Presley · música *pop* brasileira · *rock and roll*

Abstract. This paper aims to explore the arrival of Elvis Presley in Brazil, analyzing his impact on the music and pop culture of the country. We will specifically discuss his influence on the careers of several artists who became icons of the Jovem Guarda and Brazilian rock, examining how some singers molded their singing, performing, and dressing styles under the influence of Elvis. Additionally, we aim to understand how Elvis influenced not only music but also the fashion and behavior of young Brazilian musicians. Finally, we will delve into the phenomenon of Elvismania, as it continues to grow, even 46 years after his passing.

Keywords: Brazilian pop culture · Elvis Presley · Brazilian pop music · rock and roll

Uah-bap-lu-bap-lah-bein-bum: este poderia ser o começo de *Tutti Frutti* (1956), canção presente no álbum de estreia de Elvis Presley; mas é o começo de *Let Me Sing, Let Me Sing* (1972), canção presente no lado A do primeiro compacto (também intitulado *Let Me Sing, Let Me Sing*) da carreira solo do cantor e compositor brasileiro Raul Seixas, lançado em 1972.

É inegável o impacto que Elvis Presley teve – e ainda tem – na música e na cultura *pop* em todo o mundo. Vamos começar pela moda: com estilo ousado, extravagante e chamativo, que misturava elementos dos anos 50 com influências do *rock'n'roll* e do *showbiz*, Elvis se tornou um ícone ao mesclar ternos justos, lapelas largas e estampas chamativas, frequentemente em cores vivas como rosa, roxo e dourado, além de jaquetas de couro. Esses trajes ajudaram a estabelecer o visual icônico do artista no pal-

co e influenciaram a moda masculina da época, além de ajudar a definir a estética dos anos 50 e 60.

No cinema, se tornou uma estrela rapidamente após sua estreia no filme *Love Me Tender*, em 1956. Entre os filmes mais populares – e que ajudaram a consolidar sua posição como um ícone cultural e a expandir seu alcance para além da música – estão *Jailhouse Rock* (1957), *King Creole* (1958) e *Blue Hawaii* (1961). Inclusive, é importante apontar que uma das principais contribuições de Elvis para o cinema foi a fusão de música e filme. Seus filmes apresentavam trilhas sonoras com várias canções interpretadas por ele, que se tornaram sucessos nas paradas musicais. Essa abordagem ajudou a estabelecer um novo modelo de filme musical, que foi seguido por outros artistas e influenciou o gênero como um todo (Carrega, 2009).

Na música, a década de 50 foi marcada pela explosão do *Rock and roll*. A chegada de Elvis Presley ao cenário musical representou uma quebra de paradigmas, pois sua mistura de *Rhythm and Blues*, *Country music*, *Gospel* e *Rock and roll* imediatamente chamou a atenção. Sua maneira de cantar, dançar e performar no palco também foram vistas como revolucionárias para a época, o que o tornou um ícone da rebeldia juvenil e da liberdade sexual, algo com que os jovens imediatamente se identificaram. O amplo alcance da cultura *pop*, através dos sistemas de comunicação global, deu origem à celebridade internacional. Há estudos (Benson P. Fraser & William J. Brown, 2009) que buscam entender justamente a influência que as celebridades podem ter sobre aqueles que se identificam intimamente com suas imagens. Naquele contexto, o *Rock and roll* foi além da influência sonora e abrangeu aspectos do comportamento e do estilo de vida, arrebatando toda uma geração. No Brasil não foi diferente.

Esse ensaio busca mapear como foi a chegada da figura de Elvis Presley ao Brasil, analisando o impacto que o artista causou na música e cultura *pop* no país. No decorrer da pesquisa, vamos observar especificamente sua influência na carreira de diferentes artistas, que moldaram suas formas de cantar, performar e se vestir, impactando não somente a música, mas também a moda e o comportamento dos jovens brasileiros. Ainda, pretendemos abordar a questão dos fãs, visto que a elvismania é um fenômeno que não parou de crescer, mesmo 45 anos após sua morte.

A explosão do *Rock and roll* no Brasil

Os primeiros registros do nome Elvis Presley no Brasil são de 1956. Naquele ano, algumas revistas começaram a anunciar um fenômeno que ocorria nos Estados Unidos. A gravadora RCA, responsável por Elvis Presley, colocou o Brasil na lista de distribuição do primeiro *longplay* do artista, *BKL-60*. O LP foi lançado em novembro de 1956, mas, antes dele, foram lançados alguns compactos em 78 RPM. *Heartbreak Hotel* (1956), por exemplo, foi o primeiro compacto lançado no Brasil, em março de 1956, e trazia do outro lado a faixa *I was the one*.

Após o lançamento do primeiro compacto, vieram *Blue Suede Shoes/Tryin'to Get to You* (1956); *Tutti Frutti/I Got a Woman* (1956); *Anyway You Want Me/Love me Tender* (1956); *Hound Dog/Don't be Cruel* (1956) e *Blue Moon/Just Because* (1956), todos lançados em 1956.

Outros 5 compactos 78 RPM e 4 compactos duplos de 45 RPM, entre eles *Jailhouse Rock* (1957), foram lançados. Em 1957, a RCA lançou no Brasil o segundo álbum de

Elvis (1957), com título homônimo. Mais presente nas rádios, o artista começou a ser percebido pelos jovens brasileiros. A respeito dessa presença nas rádios, o sucesso de intérpretes como Elvis Presley e Bill Haley no país fez com que, ainda na década de 50, apresentadores como o carioca Jair de Taumaturgo, um dos principais radialistas da Mayrink Veiga (emissora de rádio fundada no Rio de Janeiro em 1926), onde tinha um programa chamado *Alô Brotos*, apresentassem shows que combinavam dublagens e números de dança. E, no programa *Hoje é Dia de Rock*, por exemplo, os artistas recriavam os gestos e trejeitos de Elvis, cuja canção, em vinil, tocava ao fundo (Motta, 2000).

Em São Paulo, outro grande centro midiático do país, Antônio Aguillar era um dos principais apresentadores de programas juvenis da rádio Nove de Julho. De acordo com Garson (2017), no programa *Ritmos para a Juventude*, já durante os anos 60, o radialista se especializou em apresentar nomes que chegavam ao cenário nacional. Além de Elvis Presley, Paul Anka, Neil Sedaka, Frankie Avalon, Chuck Berry e The Ventures eram divulgados.

É neste período que ocorre uma explosão do *Rock and roll* no Brasil, caracterizando um fenômeno cultural que deixou um legado duradouro na música brasileira. O *Rock and roll* chegou ao país por meio das rádios, onde radialistas apresentavam nomes internacionais (principalmente artistas dos Estados Unidos e da Inglaterra), a um público receptivo que buscava uma música mais vibrante e rebelde. É importante lembrar que, inicialmente, o *rock* foi visto como uma música “importada” e enfrentou resistência de parte da sociedade conservadora do país, que o via como uma invasão cultural norte-americana (Alves, 1996). Todavia, ele foi se difundindo através de discos e programas

de rádio, e artistas como Elvis Presley, Bill Haley e Little Richard tornaram-se referências para os jovens brasileiros.

Foi justamente neste cenário que Erasmo Carlos e Roberto Carlos, dois jovens cariocas, se conheceram em 1958. O primeiro era conhecido pelos vizinhos e amigos do bairro da Tijuca – na cidade do Rio de Janeiro – por ser fanático por Elvis Presley. Erasmo, fã incondicional de Elvis Presley, tinha um caderno com as letras das músicas do cantor; foi isso que levou outro garoto (Roberto), também em busca da fama, a procurá-lo. Os dois se conheceram quando Roberto procurou Erasmo atrás da letra de *Hound Dog* (1956), hit de Elvis Presley, que iria cantar na televisão (Roberto Carlos e Erasmo Carlos Se Falavam Por Telefone Todos Os Dias: “Irmãos”, 2022). Dessa afinidade pelo *Rock and roll*, nasceu a amizade entre Erasmo e Roberto Carlos (Zimmermann, 2019). Erasmo, falecido em 2022, ficou nacionalmente conhecido como *Tremendão* e foi fortemente influenciado pelo estilo musical e artístico de Elvis durante sua carreira. Assim como Roberto, incorporou o *rock* e elementos do estilo de Elvis em suas composições e performances. Ambos se tornaram parceiros musicais e lançaram músicas que marcaram a geração dos anos 60 e o movimento musical conhecido como Jovem Guarda, sobre o qual vamos discorrer a seguir.

Elvis e a Jovem Guarda

Elvis Presley teve um impacto significativo na Jovem Guarda, movimento musical brasileiro dos anos 60 que marcou uma ruptura com as gerações anteriores e trouxe uma estética jovem e rebelde para a música popular brasileira



Figura 1. Erasmo Carlos durante performance ao vivo. (Fonte: Carlos Mafort/Divulgação)

da época. Já no final dos anos 50, os primeiros artistas começaram a flertar com o *Rock and roll*. Erasmo e Roberto formaram um dos primeiros grupos de *Rock* brasileiro. Quando o movimento ganha força, nos anos 60, o time de artistas já está maior. Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Wanderléa, Ronnie Cord, Tony Campello e sua irmã Celly Campello, entre outros, adotam a energia, o ritmo e a postura *Rock'n'roll*.

O movimento incorporou elementos do *Rock and roll* do artista – e, claro, também de outros artistas do segmento – em suas músicas, combinando-os com a música popular do país. Para Ramos (2009), a Jovem Guarda inaugurou o que se pode chamar de uma “cultura roqueira” no Brasil no sentido estilístico do termo, tornando-se um fenômeno cultural que ajudou a popularizar o *Rock and roll* no país.



Figura 2. Contracapa do álbum *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*. (Fonte: divulgação)

Consequentemente, a Jovem Guarda criou uma versão nacional do gênero, já que absorveu o som do *rock* e o adaptou ao contexto brasileiro. Além da questão musical, Elvis também inspirou a moda e a estética da Jovem Guarda. Seu visual com cabelos estilizados, roupas justas, e suas performances enérgicas no palco, serviu de referência para os artistas da Jovem Guarda em termos

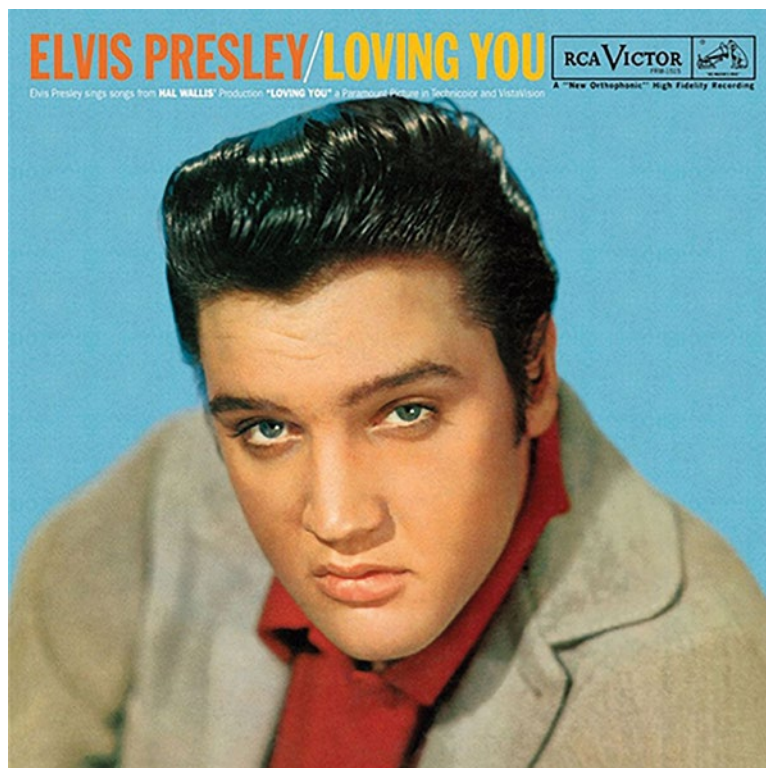


Figura 3. Capa do álbum *Loving You* (1957). (Fonte: divulgação)

de imagem e estilo. Isto é, houve uma incorporação da postura de rebeldia e irreverência em suas apresentações. Os artistas da Jovem Guarda buscavam quebrar convenções estabelecidas e expressar uma atitude de liberdade e ousadia, atributos associados à figura de Elvis. Assim como no seu país de origem, “[...] os roqueiros brasileiros expressavam o seu protesto [...] através do visual em geral [...]” (Alves, 1996, p. 93). Elvis foi, portanto, uma influência decisiva na formação e consolidação da Jovem

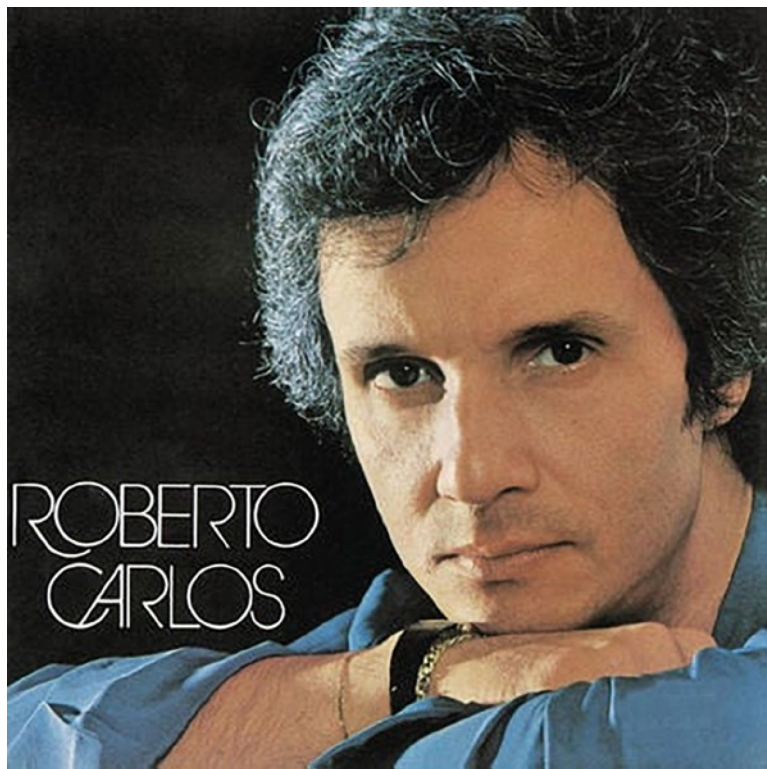


Figura 4. Capa do álbum *Roberto Carlos* (1979). (Fonte: site do artista)

Guarda, fornecendo a base musical, estética e comportamental para o movimento.

Se pensarmos em artistas específicos, Erasmo Carlos, por exemplo, incorporou a energia e a atitude do *rock* de Elvis em suas canções. Muitas de suas músicas como, por exemplo, *Mesmo Que Seja Eu* (1982) e *Festa de Arromba* (1965), têm traços do *Rock and roll* e do estilo vocal de Elvis. No visual, ocorreu a mesma coisa: Erasmo adotou um estilo de moda

inspirado no ídolo norte-americano, com roupas de couro, cabelos compridos e uma postura mais ousada. Esse visual, que o artista utilizou até o final de sua vida, conforme vemos na figura abaixo, ajudou a construir a imagem de Erasmo Carlos como um artista ligado à rebeldia e ao *Rock and roll*.

Ou seja, artistas como Erasmo Carlos e Roberto Carlos foram notoriamente influenciados por Elvis Presley. Eles incorporaram o *rock* em suas músicas e adotaram elementos do visual e da atitude de Elvis em suas performances. A dupla lançou várias canções com influências do rock, como *É Proibido Fumar* (1964) e *Quero Que Vá Tudo Pro Inferno* (1965).

Roberto Carlos, por sua vez, teve um começo de carreira bem parecido com a de Elvis – inclusive na relação da música com o cinema –, além de ter sido nomeado “Rei” no Brasil. O estilo musical de Elvis inspirou Roberto Carlos a experimentar novas sonoridades e a incorporar elementos do *Rock and roll* em suas próprias composições. Além disso, o visual de Presley, com suas jaquetas de couro, cabelos compridos e olhar sedutor, também teve um impacto significativo no estilo visual de Roberto Carlos – assim como ocorreu com Erasmo Carlos – durante a Jovem Guarda. Ele adotou roupas mais modernas e uma aparência mais rebelde, alinhando-se à imagem de Elvis.

Isso ocorre também nas sessões de fotos, capas e contracapas de discos. No álbum *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* (1967), por exemplo, as fotos da contracapa têm muito da temática usada por Elvis: carros, helicópteros, mulheres etc. A sonoridade do álbum e a estética segue discos semelhantes a discos do cantor, como *Spinout* (1966) e *Speedway* (1968).

A influência de Elvis Presley nas capas de disco de Roberto Carlos é perceptível em vários aspectos. Presley foi uma figura

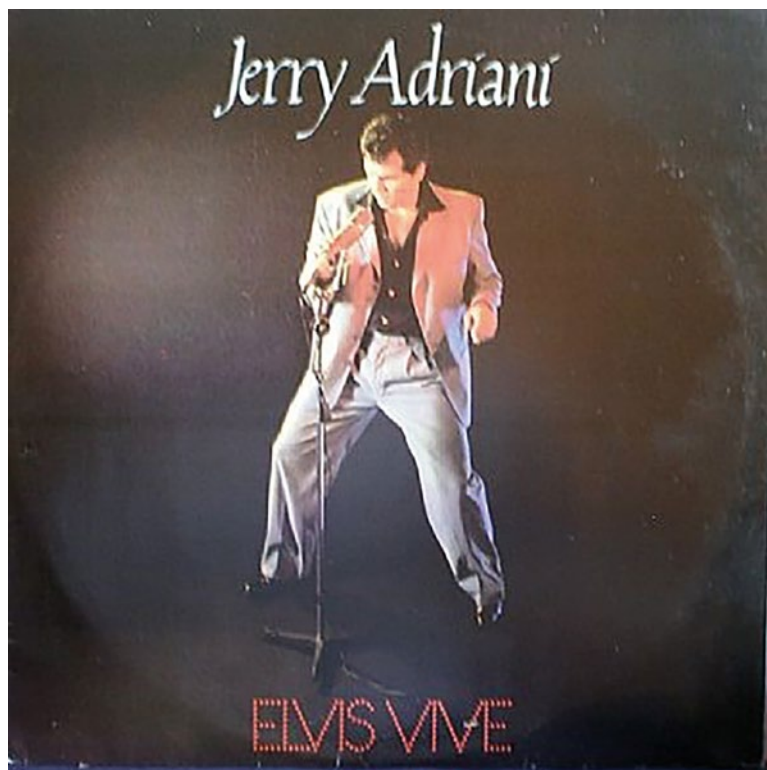


Figura 5. Capa do álbum *Elvis Vive*, de Jerry Adriani. (Fonte: Catálogo das Artes)

icônica da música e da cultura *pop*, e suas capas de disco eram marcantes e representativas de sua *persona* artística. Roberto Carlos acabou incorporando algumas referências e elementos em suas próprias capas de disco, como a que mencionamos na Figura 2, como podemos observar comparando as capas de Elvis, na Figura 3, e de Roberto, na Figura 4.

Essa semelhança aparece também na postura e na expressão facial dos artistas. Elvis Presley era conhecido

por sua presença imponente e sua atitude confiante no palco, o que também era exibido nas capas de seus álbuns. Roberto Carlos também adotou uma postura firme e uma expressão séria em várias de suas capas de disco, evocando a imagem de um artista confiante e emblemático.

Além da questão visual nas capas de disco e da relação entre música e cinema, visto que Roberto Carlos também atuou em filmes e trilhas sonoras, podemos apontar as semelhanças na carreira de ambos quando pensamos que eles começaram no *Rock and roll*. Mas Roberto, tal qual Elvis, também partiu para uma carreira mais focada em músicas românticas a partir da década de 70.

Em suma, a influência de Elvis Presley nas capas de disco de Roberto Carlos pode ser observada em diversos aspectos, desde a postura e expressão facial, até a estética visual e escolha de figurinos. Elvis permeou o imaginário das pessoas em diferentes segmentos da cultura *pop*, e seu impacto se estendeu para além da música, deixando uma inspiração para artistas como Roberto Carlos.

Outro ídolo da Jovem Guarda, Jerry Adriani, natural de São Paulo, sempre deixou explícito sua admiração por Elvis. Na estética visual, assim como Erasmo e Roberto, Jerry incorporou uma imagem jovem e rebelde em suas performances e aparência, adotando trajes e cortes de cabelo que remetiam ao visual de Elvis. Musicalmente, Jerry Adriani incorporou muitos elementos do estilo de Elvis Presley em suas próprias interpretações, tendo no *Rock and roll* uma de suas principais influências musicais – o que se refletia também em suas performances no palco. Sua imposição vocal, em algumas canções, também pode remeter ao estilo distintivo de Elvis. O artista gravou várias versões de músicas de Elvis, como *Blue Suede Shoes* (1965),

Tutti Frutti (1965) e *Always On My Mind* (1972), em seu álbum *Elvis Vive* (1990).

Além de Erasmo Carlos, Roberto Carlos e Jerry Adriani, podemos ainda citar aqui Cauby Peixoto, natural de Niterói/RJ. Assim como muitos artistas da época, Cauby iniciou a carreira no início da década de 1950 se apresentando em programas de calouros como a *Hora dos Comerciantes*, na Rádio Tupi, sediada na cidade do Rio de Janeiro. Ao longo das décadas, consolidou-se como um dos mais importantes artistas da música popular brasileira, e chegou a tentar carreira internacional sob o nome de Ron Coby, fazendo excursões nos Estados Unidos (ainda na década de 1950), e chegou a gravar várias faixas musicais com um dos grandes maestros da época, Percy Faith. O artista foi, inclusive, considerado pelas revistas estadunidenses *Time* e *Life*, o Elvis Presley brasileiro. E o próprio Cauby, em entrevistas, dizia ser o Elvis Presley do Brasil (“Eu Era O Elvis Presley Do Brasil”: Relembre Frases de Cauby Peixoto, 2016).

Na edição 103 da *Vamos Cantar*, revista que publicava as letras dos últimos sucessos tocados nas rádios, lançada em dezembro de 1959, temos uma montagem de Cauby Peixoto e Elvis Presley lado a lado, como podemos visualizar na sequência.

Assim como aconteceu com os artistas mencionados, a primeira influência de Elvis na carreira de Cauby foi musical. E, na sequência, se estendeu para o visual e o comportamento de Cauby Peixoto. Cauby também acabou incorporando elementos do visual do ídolo norte-americano adaptados ao seu próprio estilo, como roupas extravagantes, cabelo estilizado e visual bastante chamativo. A presença de Elvis também pode ser notada na performance de palco de Cauby Peixoto. Tal qual Elvis, Cauby, ao longo de



Figura 6. Capa da edição 103 da revista *Vamos Cantar*. (Fonte: Blog *Brazilian Pop*)

sua carreira, fez uso de uma presença teatral envolvente, ao performar no palco e ao interagir com a plateia.

Podemos, ainda, citar outros vários artistas que incorporaram traços de Elvis em suas performances, estilo e canções – além de uma quantidade grande de canções traduzidas e regravadas por outros nomes. Por exemplo, *Love Me Tender* (1956) se tornou *Fascinação* (1976) na voz de Elis Regina, e *Can't Help Falling in Love* (1961) se transformou em *Não Se Esqueça de Mim* (1977) nas interpretações de Nelson Gonçalves e outros artistas; Aguinaldo Rayol gravou alguns sucessos como *Bridge Over Troubled Water* (1970), canção de Simon And Garfunkel popularizada na voz de Elvis, e *Love Me Tender* (1956). Raul Seixas, por sua vez, foi um dos principais disseminadores da elvismania no Brasil. E é sobre isso que vamos tratar na sequência.

“Eu nasci há 10.000 anos atrás”:

Raulzito e a elvismania

Como vimos comentando, os principais ídolos brasileiros dos anos 50, 60 e 70 tinham Elvis como um referencial. Outro artista muito simbólico foi Raul Seixas que, até a sua morte, em 1989, explicitou a influência de Elvis em sua obra. Dentre os artistas mencionados neste trabalho, Raul é o que vem do Nordeste brasileiro: natural de Salvador (Bahia) e admirador declarado de Elvis, o interesse pelo artista começou na adolescência, quando descobriu o *Rock and roll* norte-americano e foi arrebatado pela música e pela *persona* de Elvis. Em entrevistas, contava que, quando adolescente, encarnava o ídolo: topete, jeito de se vestir, de andar. Sobre isso, fez o seguinte comentário:



Figuras 7 e 8. Cenas do videoclipe de “Let me Sing, Let me Sing”, de Raul Seixas. (Fonte: *screenshot* feito pela autora)

“Eu era Elvis quando andava e penteava o topete. Eu era alvo de risos, gracinhas, claro. Eu tinha assumido uma maneira de vestir, falar e agir que ninguém conhecia. Claro que eu não

tinha consciência da mudança social que o *Rock* implicava. Eu achava que os jovens iam dominar o mundo”¹.

Complementou dizendo ouvir os discos de Elvis Presley até estragar os sulcos. Para ele, o *Rock and roll* era como uma chave que abriria “minhas portas que viviam fechadas”.

No final dos anos 60, Raul formou o Raul Seixas e os Panteras, que regravam várias músicas de Elvis, entre elas *Tutti Frutti* (1956), *Blue Moon of Kentucky* (1954) e *Blue Suede Shoes* (1956). Até mesmo nas próprias composições, podemos encontrar referências a Elvis. *Let Me Sing, Let Me Sing* (1972) foi o primeiro compacto da carreira solo de Raul Seixas, lançado em setembro de 1972. Raul Seixas executa uma parte da música – o refrão – em inglês, como sendo, basicamente, um *rock*. Já os versos são cantados em português, utilizando-se o estilo do baião, ritmo musical brasileiro. Para marcar ainda mais a mistura, Raul Seixas interpreta a música com acentuações nordestinas na parte do *Rock and Roll* e cantando o baião no estilo de Elvis.

A música *Eu nasci a 10.000 anos atrás* (1976), por exemplo, também foi uma homenagem a Elvis, pois foi inspirada em *I Was Born About Ten Thousand Years Ago* (1972), do álbum *Elvis Now*. A canção *Tente Outra Vez* (1975) também traz uma melodia reminescente da canção *It's Now or Never* (1960), ou seja, Raul mesclou elementos do *Rock and roll* de Elvis com sua própria abordagem lírica, criando um estilo único.

1. Entrevista disponível na revista *Rolling Stone*. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/musica/raul-seixas-nascia-ha-77-anos-atras/>. Acesso em 30 jun 2023.



Figura 9. Elvis Presley, em *68 Comeback Special*. Fonte: Elvis: The Comeback Special [Especial de TV]. NBC)



Figura 10. Raul Seixas durante o Festival da Canção de 1972.
(Fonte: Discoteca Pública: Raul Seixas)

Além disso, Raul Seixas, como outros artistas mencionados, adotou aspectos do visual e da atitude de Elvis em suas performances no palco, portando-se de forma mais teatral, expressiva, usando gestos, movimentos, dança e postura que remetiam às apresentações de Elvis Presley. Textualmente, em suas letras, Raul também deixava explícito a ode ao artista norte-americano, como na letra de *Eu Também Vou Reclamar*: “Eu não tô aqui pra me queixar / E nem sou apenas o cantor / Que eu já passei por Elvis Presley [...]”. O videoclipe de *Let me Sing, Let me Sing* (1972), entre outros que poderíamos citar aqui, deixa isso bastante evidente – além de ser uma clara referência à estética dos videoclipes de Elvis.

Outro momento com nítida referência a Elvis ocorreu durante o Festival da Canção, em 1972², quando Raul usou um macacão muito parecido com o usado em *Elvis: The Comeback Special* (1968), conhecido como *68 Comeback Special*³ – além da postura no palco, conforme vemos nas imagens a seguir.

A influência de Elvis na performance de Raul Seixas também pode ser vista em sua voz e forma de cantar: Raul muitas vezes se utilizava do estilo de canto característico de Elvis Presley, com inflexões e expressões marcantes.

Toda essa influência e adoração nos leva a pensar no fenômeno que foi – e ainda é – a elvismania no Brasil. De acordo com o fanzine *Elvis Triunfal*, o primeiro fã clube do Elvis Presley no Brasil é datado de 1957, na Bahia. E quem era membro desse fã clube? Raul Seixas, que após o

2. <https://www.discotecapublica.com.br/materias/raul-seixas/>

3. <https://www.imdb.com/title/tt0285063/>

contato com a obra de seu ídolo, tornou-se uma das figuras mais importantes do *Rock and roll* brasileiro.

No Brasil, existem vários fã-clubes dedicados a Elvis Presley, demonstrando a forte base de fãs que ele possui no país. Também de acordo com o fanzine *Elvis Triunfal*⁴, esses fã-clubes são ativos em diferentes regiões do Brasil e organizam uma série de atividades e eventos relacionados a Elvis Presley. Eles promovem encontros, festas temáticas, exibições de filmes, *shows* cover e homenagens ao ídolo. Além disso, os fã-clubes costumam manter páginas sempre atualizadas nas redes sociais e sites para compartilhar informações, notícias, fotos e vídeos relacionados a Elvis.

Ainda hoje, no Brasil, muitos fãs se reúnem regularmente para celebrar o aniversário de Elvis Presley (8 de janeiro) e o aniversário de sua morte (16 de agosto), realizando eventos especiais, como sessões de karaokê, competições de imitação e tributos musicais. Conforme mostram as pesquisas e estudos de fãs (Amaral; Mombach & Muller, 2022), esses fã-clubes são uma forma de unir os fãs de Elvis Presley no Brasil, permitindo que compartilhem seu amor pelo ídolo, troquem experiências e mantenham viva a memória do artista.

Considerações finais

Mesmo após sua morte em 1977, Elvis Presley continua sendo reverenciado no Brasil. Seu legado deixou uma marca permanente na cultura brasileira, contribuindo

4. <http://www.elvistriunfal.com/fcelvistriunfal/fanzine.htm>

para a consolidação da música e do estilo jovem no país, mantendo-se como uma referência e inspiração para muitos músicos brasileiros. De acordo com nossa pesquisa, podemos compreender que seu estilo ajudou a moldar o *Rock and roll* nacional e abriu portas para novas explorações musicais e estilísticas no país. Por mais que tenhamos focado nas décadas de 50, 60 e 70, a influência de Elvis segue ultrapassando gerações e sua música ainda é apreciada e reinterpretada por artistas brasileiros até hoje.

Embora esse texto não tenha abordado o surgimento de Elvis e possíveis apropriações que o artista, enquanto homem branco, possa ter feito da cultura negra norte-americana, podemos deixar este tópico em aberto para futuras problematizações – especialmente se pensarmos na identificação imediata que jovens brancos, que viriam a se tornar grandes cantores nacionais, como Roberto Carlos e Erasmo Carlos, tiveram com o artista, espelhando-se em sua imagem. Todavia, com o material que temos até o momento, concluímos que a influência de Elvis Presley na cultura *pop* brasileira pode ser vista, entre outros, nos seguintes aspectos:

1. Na música, pois, como vimos ao longo do texto, Elvis trouxe o *Rock and roll* para o centro das atenções e seu estilo musical influenciou o surgimento do *Rock and roll* brasileiro e da Jovem Guarda. Artistas como Erasmo Carlos, Cauby Peixoto, Jerry Adriani e Raul Seixas surgiram em diferentes contextos, regiões e movimentos – o que ratifica o impacto de Elvis na música brasileira. Na moda, já que todos os artistas aqui mencionados incorporaram também seu estilo de se vestir, com roupas extravagantes, jaquetas de

couro, e outras peças que exibem rebeldia e uma certa vanguarda;

2. Na performance, pois, como Elvis tinha uma atuação bastante enérgica, seus movimentos influenciaram a maneira como os artistas brasileiros começaram a se expressar no palco.

Por fim, podemos ainda pensar que, como Elvis Presley se tornou um dos primeiros ídolos adolescentes globais, no Brasil, o fenômeno da idolatria pelo artista inspirou uma nova forma de devoção aos ídolos da música, ajudando a estabelecer o conceito do “ídolo *pop*” que perdura até hoje. Ou seja, o impacto da elvismania na cultura *pop* brasileira, de certa forma, também moldou o cenário musical, a moda, e o comportamento dos jovens e dos artistas da época, concluindo que ele segue sendo um dos artistas seminais para que possamos compreender a cultura popular do século XX.

Referências bibliográficas

- [3] Alves, J. F. (1996). A invasão cultural norte-americana (27ª ed.). Moderna.
- [4] Amaral, A. R., Mombach, B. & Muller, S. (2022). *Estudos de fãs no Brasil: Levantamento de artigos publicados em periódicos na área de Comunicação. Temática – Revista eletrônica de publicação mensal*, 18, 184-200. Recuperado de: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/tematica/article/view/64861/36409>
- [5] Fraser, B. P. & Brown, W. J. (2002). Media, Celebrities, and Social Influence: Identification with Elvis Presley. *Mass Communication and Society*, 5:2, 183-206.

- [6] Boëchat, C. (2022, Junho 28). Raul Seixas nascia “há 77 anos atrás.” *Rolling Stone*. Recuperado de: <https://rollingstone.uol.com.br/musica/raul-seixas-nascia-ha-77-anos-atras/>
- [7] Brandão, A. C & Duarte, M. F. (1995). *Movimentos culturais de juventude*. (14^a ed.). Moderna.
- [8] Catálogo de Artes. (2017, 1 de fevereiro). *Jerry Adriani Elvis vive o grande galã da jovem guarda apresenta versões estonteantes do rei*. Recuperado em: <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/DDzUtBDB/>
- [9] Carrega, J. (2009). *Elvis Presley e o cinema musical de Hollywood*. (1^a ed.). HM Editora.
- [10] Elvis 68 comeback especial (s.d.). Almost Elvis João Pessoa Fan Club. <http://almostelvisjpfanclub.no.comunidades.net/elvis-68-comeback-especial>
- [11] Elvis Triunfal portal brasileiro em atividade desde 2002 (n.d.). <https://www.elvistriunfal.com/>
- [12] “Eu era o Elvis Presley do Brasil”: relembre frases de Cauby Peixoto. (2016, May 16). GZH. <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2016/05/eu-era-o-elvis-presley-do-brasil-relembre-frases-de-cauby-peixoto-5802465.html>
- [13] Garson, M. (2017). Imprensa de nicho e música jovem no Brasil: O Mundo é dos Brotos e Revista do Rock (1960-1965). *Antíteses*, 10(19), enero-junio, 185-210.
- [14] Motta, N. (2000). *Noites Tropicais*. Objetiva.
- [15] Pavone, L. (2014, August 21). Brazilian Pop: Revista “VAMOS CANTAR” Brazilian Pop. <http://brazilianpop-30-40-50.blogspot.com/2014/08/vamos-cantar.html>
- [16] Ramos, E. B. (2009). Anos 60 e 70: Brasil, juventude e Rock. *Revista Ágora*, (10). Recuperado de <https://periodicos.ufes.br/agora/article/view/1940>

- [17] Soares, A. C. (2012, 29 de maio). Raul Seixas em Discoteca Pública. <https://www.discotecapublica.com.br/materias/raul-seixas/>
- [18] Roberto Carlos e Erasmo Carlos se falavam por telefone todos os dias: “Irmãos”. (2022, November 22). O Globo. <https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2022/11/roberto-carlos-e-erasmo-carlos-se-falavam-por-telefone-todos-os-dias.ghtml>
- [19] Zimmermann, M. (2019). Erasmo Carlos e sua fama de mau: O *Rock* e a cultura juvenil no Brasil (1950-60). *dObras* – Revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, [S. l.], 12(25), 260-267.

Referências filmográficas

- [20] Presley, E. (Artista). (1968). *Elvis: The Comeback Special* [Especial de TV]. NBC.
- [21] Webb, R. D. (Diretor). (1956). *Love Me Tender* [Filme]. 20th Century Fox.

Músicas citadas

- [22] Adriani, J. (1990). *Elvis vive* [Gravado por Jerry Adriani]. [Gravação de vinil, LP, álbum]. Brasil: Estúdio Eldorado.
- [23] Carlos, E. (1965). *Festa De Arromba* [Música]. Em *Festa De Arromba/Sem Teu Carinho* [Gravação de vinil, LP, 7”, 33 1/3 RPM]. Brasil: RGE.
- [24] Carlos, E. (1982). *Mesmo Que Seja Eu* [Música]. Em *Amar Pra Viver, Ou Morrer De Amor* [Gravação de vinil, LP, Álbum]. Brasil: Polydor.

- [25] Carlos, R. (1964). É proibido fumar [Música]. Em É proibido fumar [Gravação de vinil, LP, Álbum, mono]. Brasil: CBS.
- [26] Carlos, R. (1965). Quero Que Vá Tudo Pro Inferno [Música]. Em *Quero Que Vá Tudo Pro Inferno* [Gravação de vinil, 7", Single, 33 1/3 RPM]. Brasil: CBS.
- [27] Carlos, R. (1967). Roberto Carlos Em Ritmo De Aventura [Gravado por Roberto Carlos]. [Gravação de vinil, LP, Album, Mono]. Brasil: CBS.
- [28] Carlos, R. (1977). Não Se Esqueça De Mim [Música]. Em *Amigo/Não Se Esqueça De Mim* [Gravação de vinil, 7", 45 RPM, Single]. Portugal: CBS.
- [29] Presley, E. (1956). Blue Moon/Just Because [Música]. Em *Blue Moon/Just Because* [Gravação de vinil, 7", 45 RPM, Reissue]. US: RCA Victor.
- [30] Presley, E. (1954). Blue Moon Of Kentucky [Música]. Em *That's All Right/Blue Moon Of Kentucky* [Gravação de vinil, 7", 45 RPM, Single]. US: Sun.
- [31] Presley, E. (1956). Blue Suede Shoes/Tryin' To Get To You [Música]. Em *Blue Suede Shoes/Tryin' To Get To You* [Gravação de vinil, 10", 78 RPM, Single]. Brasil: RCA Victor.
- [32] Presley, E. (1956). Heartbreak Hotel [Música]. Em *Heartbreak Hotel/I Was The One* [Gravação de vinil, LP, Shellac, 10", 78 RPM]. Brasil: RCA Victor.
- [33] Presley, E. (1956). Hound Dog [Música]. Em *Hound Dog/Don't Be Cruel* [Gravação de vinil, 10", 78 RPM, Single, Indianapolis Pressing]. US: RCA Victor.
- [34] Presley, E. (1956). Let Me Sing, Let Me Sing [Música]. Em *Elvis* [Gravação de vinil, LP, Álbum, Mono, Indianapolis Pressing]. US: RCA Victor.

- [35] Presley, E. (1956). Love Me Tender [Música]. Em *Love Me Tender* [Gravação de vinil, 7", 45 RPM, Álbum, EP, Indianapolis Pressing]. Brazil: RCA Victor.
- [36] Presley, E. (1956). Tutti Frutti/I Got a Woman [Música]. Em *Tutti Frutti/I Got a Woman* [Gravação de vinil, 10", 78 RPM, Misprint, Indianapolis Pressing]. US: RCA Victor (Gravado em 1956).
- [37] Presley, E. (1956). Tutti Frutti [Música]. Em *Elvis* [Gravação de vinil, LP, Álbum, Mono, Indianapolis Pressing]. US: RCA Victor.
- [38] Presley, E. (1957). Elvis [Gravado por Elvis Presley]. Em *Elvis* [Gravação de vinil, LP, Álbum]. Brazil: RCA Victor.
- [39] Presley, E. (1957). Jailhouse Rock [Música]. Em *Jailhouse Rock/Treat Me Nice* [Gravação de vinil, 10", 78 RPM]. Brazil: RCA Victor.
- [40] Presley, E. (1958). King Creole [Música]. Em *King Creole* [Gravação de vinil, 7", 45 RPM, EP, Indianapolis Pressing]. US: RCA Victor.
- [41] Presley, E. (1960). It's Now Or Never [Música]. Em *It's Now Or Never/A Mess Of Blues* [Gravação de vinil, 7", Single, 45 RPM, Rockaway Pressing]. US: RCA Victor.
- [42] Presley, E. (1961). Blue Hawaii [Música]. Em *Blue Hawaii* [Gravação de vinil, LP, Album, Mono, Indianapolis Pressing]. US: RCA Victor.
- [43] Presley, E. (1961). Can't Help Falling In Love [Música]. Em *Can't Help Falling In Love/Rock-A-Hula Baby* [Gravação de vinil, 7", 45 RPM, Single, Rockaway]. US: RCA Victor.
- [44] Presley, E. (1965). Blue Suede Shoes [Música]. Em *Blue Suede Shoes/Tutti Frutti* [Gravação de vinil, 7", 45 RPM, Single, Reissue]. US: RCA Victor.

- [45] Presley, E. (1965). Tutti Frutti [Música]. Em *Blue Suede Shoes/Tutti Frutti* [Gravação de vinil, 7", 45 RPM, Single, Reissue]. US: RCA Victor – 447-0609.
- [46] Presley, E. (1966). Spinout [Música]. Em *Spinout* [Gravação de vinil, LP, Album, Stereo, Hollywood Pressing]. US: RCA Victor.
- [47] Presley, E. (1972). Always On My Mind [Música]. Em *Separate Ways/Always On My Mind* [Gravação de vinil, 7", 45 RPM, Stereo, Hollywood Pressing]. US: RCA Victor.
- [48] Presley, E. (1977). Hound Dog/Don't Be Cruel [Música]. Em *Hound Dog/Don't Be Cruel* [Gravação de vinil, 7", 45 RPM, Single, Reissue]. US: RCA.
- [49] Regina, E. (1976). Fascinação [Música]. Em *Falso Brilhante* [Gravação de vinil, LP, Album, Stereo, Gatefold]. Brasil: Philips.
- [50] Seixas, R. (1972). Let Me Sing, Let Me Sing [Gravação de vinil, 7", 33 1/3 RPM, Single]. Brasil: Philips.
- [51] Seixas, R. (1975). Tente Outra Vez [Música]. Em *Novo Aeon* [Gravação de vinil, LP, Álbum] Brasil: Philips.
- [52] Seixas, R. (1976). Eu nasci a 10.000 anos atrás [Música]. Em *Eu nasci a 10.000 anos atrás* [Gravação de vinil, Álbum, Stereo]. Philips. Brasil.
- [53] Seixas, R. (1976). Eu Também Vou Reclamar [Música]. Em *Eu nasci a 10.000 anos atrás* [Gravação de vinil, Álbum, Stereo]. Philips. Brasil.
- [54] Simon, P. (1970). Bridge Over Troubled Water [Música]. Em *Bridge Over Troubled Water* [Gravação de vinil, Album, Stereo, Santa Maria Pressing]. US: Columbia – KCS 9914 (Gravado em 1970).

“...saw the ghost of Elvis”: notas sobre nostalgia, fantasmagoria e peregrinação em Graceland

Thiago Pereira Alberto

Resumo. O presente capítulo pretende, a partir das recordações do autor de uma visita realizada a Memphis, sítio histórico da música popular do século XX, analisar como temas como memória, consumo, nostalgia e cultura *pop* contribuem na construção e continuidade da figura mítica de Elvis Presley, até hoje. Acionando autores como Huyssen (2000), Cross (2015), Benjamin (2006), Turner e Turner (1978) e suas análises sobre o lugar da memória no tecido social contemporâneo proponho, em tom ensaístico, examinar parte do legado do chamado ‘Rei do Rock’. Sob perspectivas que, para além de suas dimensões musicais, performáticas e discursivas, ajudem a dimensionar determinadas materializações da presença de Elvis na cultura *pop* contemporânea, entendendo Graceland, seu antigo lar na cidade e um dos maiores locais de visitaçao nos Estados Unidos, como local máximo da peregrinação

de fãs, e, além, determinante para um dos modos de fantasmagoria *presleyana*.

Palavras-chave: Elvis Presley · Graceland · cultura *pop* · memória · nostalgia

Abstract. Based on the author's recollections of a visit to Memphis, a historical site of popular music in the twentieth century, this chapter aims to analyze how themes such as memory, consumption, nostalgia and pop culture contribute to the construction and continuity of the mythical figure of Elvis Presley, until today. Calling on authors such as Huyssen (2000), Cross (2015), Benjamin (2006), Turner and Turner (1978) and their analyses of the place of memory in the contemporary social fabric, I propose, in an essayistic tone, to examine part of the legacy of the so-called 'King of Rock'. From perspectives that, in addition to their musical, performative and discursive dimensions, help to dimension certain materializations of Elvis' presence in contemporary pop culture, understanding Graceland, his former home in the city and one of the largest places of visitation in the United States, as the maximum place of pilgrimage for fans, and, in addition, decisive for one of the modes of Presleyan phantasmagoria.

Keywords: Elvis Presley · Graceland · pop culture · memory · nostalgia

1. Introdução

Elvis Presley. Para um nome tão superlativo na história de um gênero musical, de certa maneira não é surpreendente a tessitura constante de uma dimensão memorial e midiática igualmente abrangente sobre sua figura. Comumente alcunhado como ‘Rei do Rock’ por público e parte substancial da crítica, sem dúvida a menção de seu nome carrega em si uma estatura mítica dispensada a poucos no contexto da cultura popular contemporânea. E como se faz comum, sua precoce morte, em 1977, é mais um exemplo nítido da força com que a dinâmica ausência física versus presença mnemônica, conjugada a (re)materializações constantes de sua vida e obra, ocupa um lugar importante no afeto de admiradores. Morrer aos 42 anos, de certa forma, apenas alavancou a espectralidade de presença a um nível arduamente comparável a seus pares na cultura *pop*; talvez possamos pensar nos Beatles como competidores possíveis de uma narrativa afim, mas ainda assim trata-se de um debate inconcluso e de difícil resolução. Afinal, não haveria John, Paul, George e Ringo sem os pioneiros estadunidenses – nomes como Buddy Holly, Chuck Berry, Jerry Lee Lewis, Gene Vincent e, evidentemente, Elvis.

Nenhum artista sumariza com mais abrangência no mundo pós-guerra, a ‘invenção da juventude’ como estrato social que “deu aos jovens uma crença em si mesmos como uma geração distinta e de alguma forma unificada – a primeira na América a sentir o poder de uma juventude integrada”, como aponta Jezer (1982, p. 127), do que o menino pobre nascido em Tupelo, no Mississippi, em 1935. Elvis foi e ainda é uma das facetas definitivas do que entendemos como cultura *pop*, fenômeno artístico-social-midiático

que tonaliza a segunda metade do século XX em diante. Para além, ele foi um dos maiores protagonistas do *Rock and roll* como acontecimento, entendido em sua inauguralidade como uma espécie de abalo sísmico no tecido da normalidade, que instaura uma descontinuidade na experiência musical dos sujeitos de então e resulta numa nova e inédita profusão de sentidos (sons, materialidades, comportamentos), que geram significados ímpares e, assim, se inserem numa temporalidade específica (Queré, 2005).

Elvis marca o fim de uma era e o início de outra. Nessa direção, talvez nada seja mais simbólico que sua primeira apresentação no Ed Sullivan Show, em setembro de 1956, onde nada menos que aproximadamente sessenta milhões de telespectadores, um recorde de 82,6% da audiência televisiva dos EUA, assistiram ao jovem de 21 anos cantar quatro canções. Entre elas *Hound Dog* (1956), cuja performance é pautada tanto pela voz grave e forte do cantor, quanto pelo enquadramento das câmeras em seu quadril e suas pernas. Enquanto ao fundo se ouvem gritos histéricos da plateia, consagra-se como momento pivotal para o Rock como gênero musical e, especialmente, fenômeno midiático. Sendo entendido tal evento, por seu alcance nacional, como a semente que germinaria o Rock em muitos de seus futuros protagonistas (artistas como Bruce Springsteen e Tom Petty já declararam que foram parte da impactada audiência daquela noite).

Este foi um dos momentos cruciais para se entender a ‘mitologia’ de Elvis, que reforçam a noção de que ele trouxe o *Rock and roll* para o *mainstream* da cultura popular, em uma dimensão inicial. Ele estabeleceu uma espécie de ‘padrão’ comportamental e performático para o gênero musical – sempre entendendo que a compreensão de

sua ‘presença revolucionária’ se dá também arquitetada pelos devidos marcadores de raça e gênero que apagaram outros nomes fundamentais e o ‘ajudaram’ nessa exposição hegemônica. Nesse caso, contradizendo a canção clássica de Gil Scott Heron, a revolução foi sim televisionada. Este momento oportuniza a ideia de acontecimento a partir de seu poder de afetação na compreensão da construção de uma *memória coletiva* que segue em constante atualização. Não se estranha, portanto, o fato de uma cinebiografia do músico, assinada por Baz Luhrmann, ter sido um dos acontecimentos culturais de 2022.

No texto a seguir, pretendo destacar uma arquitetura fascinante na mitologia *presleyana* cimentada na noção dessa memória coletiva e da presença de Elvis, mais de 40 anos após sua morte: sua relação com Memphis e especialmente, sua casa na cidade, Graceland. A título introdutório, grifo que o presente ensaio é tecido a partir de um exercício memorial, relativo a uma viagem realizada em 2008, pelos Estados Unidos. No período, atuava como jornalista musical em um veículo de dimensão nacional no Brasil (um programa televisivo chamado Alto Falante) e a viagem incluía a cobertura de um festival de música (o Boonnaroo Music Festival). Posteriormente, oportunizou um passeio turístico por espaços de herança (Bennett, 2009) da música popular contemporânea, localizados no sul do país, relacionados especificamente com três grandes gêneros musicais: o country em Nashville, o Jazz em New Orleans, e o *Blues* e *Rock and roll*, em Memphis.

Como sujeito brasileiro com raízes negras evidenciadas pela pele e ancestralidade afro-brasileira, inserido profissional e afetivamente na cultura do Rock em particular (como músico, jornalista, frequentador de *shows*, etc.) rodar por

este território durante o período aproximado de um mês se provou uma experiência no mínimo instigante, no sentido de mostrar clivagens e aproximações das mais diversas dimensões. Indubitavelmente, foi um período de olhar (para si e para fora) de novas formas através da inescapável lente do ‘estrangeiro’. Estive cercado frequentemente, e nas ações mais cotidianas (seja num supermercado; seja num ponto turístico) por questões como pertencimento, mistura, autenticidade, sempre sob as retrancas da racialidade, classe, gênero, território, idade, entre outros marcadores importantes no jogo das diferenças e na percepção da outriedade pessoal. E, neste contexto, é possível pensar que estive mediado entre um cosmopolitismo intersubjetivo possível e viável (Hannerz, 1990) e as particularidades inescapáveis de um sujeito compromissado com determinadas (mas não necessariamente determinantes) condições identitárias, moduladas pelos indicadores citados acima (Hall, 2006). Olhando para trás, noto com mais força a importância de tais marcadores, inclusive no sentido de capturar a experiência vivida por lá. Não é este o foco deste ensaio, grifo, mas ocasionalmente se faz presente nas lembranças as diferentes dimensões em que uma memória singular se dá, se constrói – e se reconstrói. É também sob este ponto de vista e à luz destas questões que penso em Elvis. Que ‘fantasma’ de Elvis encontrei em Memphis?

2. Andando por Memphis

A primeira memória que tenho, inspiradora para este início, é de, em um momento solitário, pisar na Beale Street, no coração de Memphis, e dar *play* no iPod (dispositivo de

música comum no período) em uma canção específica – e talvez seja essa a lembrança-gatilho para a escrita deste texto. Trata-se de *Walking In Memphis*, música lançada em 1991, por Marc Cohn. Exemplar de uma série extensa de produtos da cultura *pop* (um arco gigantesco que alcança biografias, filmes, eventos, congressos, reuniões, bandas *covers*, outras canções e obras como esta) que encapsulam múltiplos dos imaginários e dos tributos memoriais a Elvis Presley, a canção é um típico caso de *one-hit-wonder*, sucesso fugaz de um artista que depois desapareceu do radar da grande mídia.

Apesar de concorrente ao Grammy de “Melhor Canção do Ano” na edição de 1992, e do músico ter recebido o prêmio de artista revelação na cerimônia, me parece seguro afirmar que Cohn não se estabeleceu com uma carreira notável, se transformando em presença nostálgica e curiosa nas inúmeras compilações temáticas da música dos anos 1980, mesmo com a canção regravada quatro anos depois, com algum sucesso, por Cher. A escolha pessoal por ouvir a canção como cartão de visitas auditivo a um espaço tão repleto de significados quanto aquela rua se deu em um caráter, além-afetivo, contextual – teria uma série de discografias mais ‘coerentes’ ou ‘locais’ para se escolher, certamente. Mas *Walking In Memphis* (1991), naquele momento, seria uma espécie de meta-canção: continha lyricamente a ação exata que me propunha a fazer. Em entrevista na época de seu lançamento, Cohn assumiu o caráter autobiográfico da canção que, como explicita a letra, sugere um passeio por diversos pontos da cidade. Ele defendia que a canção tematiza um lugar além de um lugar, sugere um tipo de choque espiritual, uma espécie de descoberta epifânica.

A música foi escrita em 1985, seis anos antes do lançamento da canção, e funciona como um tipo de diário de viagem. Uma viagem do tipo que te torna diferente depois que você vai embora. Atento aos versos, enquanto meus olhos visitavam o logradouro histórico que é a Beale Street, com seus bares, casas de *Blues* e *Jazz*, músicos nas ruas e turistas (mais ou menos) como eu, me perguntava se seria assim comigo também.

*Put on my blue suede shoes and I
Boarded the plane
Touched down in the land of the Delta Blues
In the middle of the pouring rain
W.C. Handy, won't you look down over me?
Yeah, I got a first class ticket
But I'm as blue as a boy can be
Then I'm walking in Memphis
Was walking with my feet ten feet off of Beale*

Como escreveu James Baldwin (2016, p.1), ainda em 1974, “todo negro da América nasceu na Beale Street, nasceu no bairro negro de alguma cidade, seja Jackson no Mississippi ou no Harlem, em Nova York. Beale Street é o nosso legado”. A questão racial foi a minha percepção primária ao chegar na Beale, depois de passar por outros locais de culto da cidade (como a Stax Records e o Sun Studios). Aquela Beale repleta de turistas caucasianos e seus dólares, seguramente não reportava, naquele momento, a este berço e comunidade imaginária criada pelo genial escritor norte-americano. Um passeio mais cedo pela mesma área, chamada de Downtown Memphis, próximo à estação de trem e à margem do Mississippi, se aproximava mais dessa

América preta e ‘real’. Acompanhado dos amigos brasileiros, entramos em um Walmart (gigante rede de mercados dos EUA) e o estranhamento foi visível do público local, com todos os olhos do estabelecimento nos vigiando. Custamos a registrar, mas depois foi unânime: éramos os únicos não-negros-retintos estadunidenses em um local, onde absolutamente todos os outros que ali estavam, fregueses ou trabalhadores, seriam reconhecidos assim. Ali estava, de fato, um recorte da “América Negra”, fruto da divisão racial estabelecida de forma pragmática (especialmente em termos territoriais, percebida) nos Estados Unidos. Não havia nenhum *melting pot*: éramos quatro homens brasileiros, de árdua identificação, alguma curiosidade e até um evidente incômodo, entre os locais.

Poucos quarteirões depois, já na Beale Street, a paisagem se modificou drasticamente: uma profusão de turistas, majoritariamente brancos. Aquela rua é uma espécie de centro nevrálgico da nostalgia pela ‘música de raiz’ estadunidense, um conjunto de estabelecimentos adesivados com adjetivos como ‘tradicional’, ‘lendário’, ‘histórico’. Sob a perspectiva do turismo, do entretenimento e do comércio, um espaço fantástico da *musical heritage* (Bennett, 2009), algo que mais ou menos sutilmente auxilia o espectador mais desatento a enxergar tudo como aquilo que aponta Ching (2009) em sua obra sobre a cidade: Memphis é uma espécie de cidade-alegoria da questão racial nos Estados Unidos. Terra dos maiores leilões de escravos no século XIX, terra onde Martin Luther King foi assassinado no século XX, um ciclo triste de irresolução que parece permanente. Terra onde o Blues ganhou seu primeiro autoproclamado pai, o negro W.C Handy (citado na canção de Cohn); terra onde o filho mais bem sucedido do *Blues*, o *Rock and*

roll, viu crescer, Elvis Presley em um ciclo de apropriação cultural e apagamento dos pioneiros negros. Articulação que, não necessariamente diz apenas dos notáveis méritos artísticos culturais de Presley, importante demarcar.

“*Se a Beale Street pudesse falar, se a Beale Street pudesse falar, os homens casados teriam de arrumar suas coisas e iriam embora*”, escreveu W. C. Handy, cuja casa-museu era um dos atrativos da rua, em *Beale Street Blues*, canção do início do século XX. Os versos que inspirariam Baldwin não apenas a nomear um de seus romances mais notórios (*If Beale Street Could Talk*, de 1974), e que também levaram o escritor a acreditar, como na frase citada acima, em uma espécie de ancestralidade territorial e subjetiva das vidas negras nas ruas do país, agora, no início do século XXI, faziam bem menos sentido. Se essa rua no coração de Memphis falasse hoje, ela possivelmente denotaria gratidão, um senso de segurança e estabilidade, e celebraria sua ‘reinvenção’ e ‘revitalização’ como lugar de culto e visitação. Ou seja: seria visto como um empreendimento bem sucedido na lógica econômica da América, materialização contemporânea de um panorama que, como aponta Huyssen (2000), sinaliza a busca por uma recordação total (*total recall*), um desejo de trazer vários passados para o presente e que se espraia para diversos aspectos da vida contemporânea e gera fenômenos como a nostalgia do consumo (Cross, 2015), ou a retromania (Reynolds, 2011).

Esse horizonte social requer contextualização, a partir do mundo pós-guerra, da aceleração do consumo, das dilatações midiáticas e das revoluções sociopolíticas. Um mundo em que as estratégias da recordação pública e privada são, de forma mais ou menos evidente, justificadas pela vontade de nos ancorar em um espaço caracterizado

por uma crescente instabilidade do tempo e pelo constante faturamento do espaço vivido (Huysen, 2000). Nesta direção, o conceito de musealização é usado por Huysen (2000) como ponderação filosófica e cultural sobre a transformação do *status* da memória, que nos motiva a pensar no crescente apego ao passado e na necessidade atual de encontrar formas de arquivar o máximo de informações possíveis.

A expressão deste processo está em estratégias como colecionar, referenciar, citar e apropriar, que se proliferam nas práticas estéticas contemporâneas, frequentemente acompanhadas pela intenção de articular ou tensionar ideias como unicidade e originalidade. De maneira que diversos territórios parecem compor o mapa de interesses pelo passado: a aceleração midiática e tecnológica contemporânea, o temor de um futuro marcado pela dissolução de heranças e patrimônios importantes, o interesse por revirar os arquivos que passaram despercebidos. São movimentos que dizem tanto da “esperança de, de alguma forma, nos ligarmos a um passado que nunca podemos conhecer plenamente” (Manoff, 2004, p.17), como da expressão da nostalgia como um *statement*, um escudo defensivo diante de uma lógica de consumo que é programadamente obsoleta ou por vezes inacessível demais.

3. Elvis, a Beale Street e seus arredores

Assim, a Beale Street não apenas ‘fala’, como também ‘se lembra’. Memphis e seus espaços de herança musical e peregrinação cultural, como a Beale Street, a Sun Records, o Stax Museum e Graceland, são materializações potentes

desse desejo pela ‘reconstrução’ ou ‘visitação’ ao passado, articulados com nostalgia pela música *pop*. Não é à toa: localizada na margem leste do rio Mississippi, no extremo sudoeste do Tennessee, a cidade é frequentemente descrita como nascedouro do *Blues* e berço do *Rock and roll*. De certa maneira, a música produzida e tocada na Beale Street, ainda nas décadas iniciais do século XX, se tornou música popular global, já que o Blues e suas derivações imediatas são uma espécie de gênero matriz de boa parte das manifestações da música popular dali em diante. Em suma, o Blues como forma musical é originado no sul dos Estados Unidos, por volta do fim do século XIX, fruto das manifestações musicais da diáspora de escravos e posteriormente trabalhadores afro-americanos no território, ele se desenvolveu no entorno das práticas laborais em conjunto com o canto de *spirituals* (ligados à religiosidade), canções de trabalho, canto de campo, *ring shout*, e baladas pautadas por rimas e contação de histórias.

Evidentemente, essa história chega acompanhada de atravessamentos e questões que envolvem balizas como classe social, território e racialidade. Manifestos sônicos estruturalmente montados em elementos como os doze compassos, o formato de chamada-e-resposta e o uso de *blue notes*, muitos têm como raízes formas musicais africanas. Portanto, em sua forma mais reconhecível – hoje modelar e estandarizada – ele é fruto cultural dos movimentos migratórios do povo negro para centros mais urbanos. Sua execução em *juke joints* e bares de beira de estrada, geralmente periféricos com o fim da escravidão, ajudou a fomentar um incipiente e promissor mercado de entretenimentos voltado agora aos negros e aos brancos pobres (Hobsbawn, 1990). Parte substantiva dessas ‘novas

vivências’ foram encenadas em Memphis. A cidade urbanamente testemunhou as mutações múltiplas da música do delta do Mississippi e do Centro-Sul dos EUA, tocadas por migrantes rurais na Beale Street, que nasce na margem do Rio Mississippi e segue por aproximadamente 2 km. Depois de prensadas em vinil, vendidas e divulgadas, elas ganharam transmissões de rádio e espaço nas *jukeboxes*, modelando assim a cadeia produtiva da música *pop* (Rushing, 2009).

Elvis foi um dos então novos viventes percorrendo as esquinas da Beale. Chegando na cidade com a família em 1948, depois de passar o ano em pensões, eles se estabeleceram em um conjunto habitacional chamado de Lauderdale Courts, que fazia parte de um programa público e era destinado a famílias de baixa renda. Trabalhando em profissões como caminhoneiro e eletricista, ele era um dos raros brancos frequentando aquele reduto afro-americano, em um período em que a segregação racial ainda era comum no sul do país. Neste período, o jovem deu seus primeiros passos no violão – aproveitando a acústica da lavanderia comunitária, que ficava em um porão – escutava a rádio WDIA, difusora da música negra na cidade e explorava a vizinhança. A Beale ficava bem próxima, e nesse período, em um percurso de menos de 2 km, possuía ‘setores’ diferentes: a região das docas, próxima à margem do rio, sediava armazéns do comércio de algodão; o lado oposto era residencial, mais elegante, ocupado por famílias brancas e mais ricas. No meio da rua, um micro bolsão da população afro-americana de Memphis estabeleceu seu ponto de referência na cidade, a partir da Abolição da escravatura: um gueto mais pobre, território de trabalhadores, que se divertiam nos espaços de entretenimento musical logo fundados ali.

Essa dimensão sociogeográfica da rua e da área central de Memphis foi fundamental para a fermentação do artista Elvis Presley, em especial para sua educação sentimental em relação à música negra produzida ali. Na região, o jovem teve acesso a discos (frequentando a loja Poplar Tunes); roupas (a Lansky Bros., hoje uma sede da franquía Hard Rock Café); se alimentava no restaurante Arcade; realizou sua primeira apresentação (na concha acústica do Overton Park, em 1954) e seu primeiro registro fonográfico (uma gravação caseira e afetuosa para a mãe, a canção *My Happiness* (1953) no mítico Sun Studios). Ou seja: a Beale, mesmo com sua chancela de ‘lar do Blues mundial’, também pertence a Elvis, cuja figura, cravada em um monumento, recebe os turistas em uma das ‘pontas’ da rua, em uma praça em frente ao Orpheum Theatre, o cinema no qual ele foi ‘lanterninha’, e que conserva sua fachada retro estilo anos 1950. Estes e outros lugares, hoje musealizados, compreendem um complexo de visitaçãõ de atençãõ global, com turistas (como eu e meu grupo de brasileiros) ansiosos e curiosos por mapear com os próprios olhos o que é entendido como a história de parte fundamental de um fenômeno crucial para a cultura do século XX, o *Rock and roll*.

Portanto, a Beale não apenas foi a rota seminal para a criação do artista Elvis. Nas últimas décadas, tem servido como boas vindas e porta de acesso a sua mitologia e, principalmente, à importância da memória coletiva e da nostalgia a respeito dele. Sob esta retranca, a articulação entre o músico e Memphis é um exemplo potente daquilo que Cross (2015) entende como a *consumed nostalgia*, sensivelmente, “uma saudade dos bens do passado, acionada pela experiência pessoal de crescer no mundo estressante e veloz do capitalismo” (Cross, 2015, p.9). Ela se reflete em um

extenso conjunto de práticas conectadas com o incômodo que pessoas passaram a sentir quando notaram que suas personalidades, entendendo que encontramos sentidos de nós mesmos nos bens materiais, estavam ameaçadas pelo desaparecimento veloz e a obsolescência acelerada típicas da cultura de *commodities*. O impulso nostálgico veio do desejo de recuperá-las e principalmente preservá-las. Muito além de estilizar bens de consumo fazendo renascer estilos que materializam eras anteriores, há uma dimensão ‘ética’ neste gesto: transformar o “gasto em desejável, e a velha novidade como nova nostalgia” (Cross, 2015, p. 9).

Essa busca retrofílica tem uma missão central, converter os resíduos da história, sejam eles carros, roupas, filmes ou discos, em “testemunhas que atestem nossas virtudes ancestrais” (Cross, 2015, p.9). Se sempre fomos nostálgicos, talvez a marca mais notável desta expressão no contemporâneo esteja na força com que ela se impõe diante da potência de um ‘agora’ que se traduziu de forma particularmente intensa na cultura de mercadorias, em um ciclo de ‘vai e volta’. Então, se o avanço capitalista levou ao crescimento econômico – e conseqüentemente ao aumento do conforto e da variedade – e formatou uma ‘era de ouro’ particularmente para representantes do primeiro-mundo, legando, por exemplo, a geração *baby boomer*, os jovens nascidos e crescidos sob o signo da prosperidade comercial na segunda metade de século XX. Mas, como situa Huyssen (2000, p.32), um estrato social importante considerou que estas transformações aceleradas eram demasiadamente inquietantes e elegeram o apego pelo arquivo e a musealização como contrapesos da mudança, formas de preservação espacial e temporal para o mal-estar causado pela “sobrecarga informacional e perceptual

combinada com uma aceleração cultural que nossa psique não consegue lidar”. Assim, de certa maneira, o que foi justificado como uma âncora de ‘segurança’ em relação a um mundo hipermediado e plurimidiático de novidades, também se configurou, em sua dimensão mais excessiva, especificamente no ambiente cultural, como aquilo que Reynolds (2011) aponta como ‘retromania’, o apego febril da cultura *pop* a seu próprio passado.

Portanto, balizar o que chamamos de cultura *pop* é importante para entender qual o lugar da memória e do arquivo neste contexto e, para além, examinar como os arranjos entre *pop* e passado impulsionam e são impulsionados pela mania pelo passado.

Tomamos o *pop* aqui como uma linguagem e um discurso historicamente derivados da Pop Art na década de 1950, mas que foram ampliados para diversas outras práticas sociais desde então. Se configura como um *modus vivendi*, uma vida *pop* (Alberto, 2021), modulada por uma sensibilidade que atravessa o sujeito contemporâneo através de seus espriamentos midiáticos (músicas, filmes, séries, moda, etc.) e que muitas vezes se caracteriza por sua possibilidade de permanência na experiência afetiva de cada um, como uma bússola sensível que orienta a cartografia da vivência cotidiana. Trata-se assim de uma cultura específica (porém ampla) que vai codificar novos regimes estéticos vindos dos processos que a arte e a produção cultural sofrem a partir dos efeitos de uma sociedade veloz, informatizada e midiaticizada, como uma forma de compreender o mundo através da produção material e simbólica do consumo, das tecnologias e das mídias.

A experiência de vida *pop* é atravessada por determinados campos e símbolos de ação cultural (cinema,

música, literatura, televisão, artes visuais, internet) onde parece operar transfigurando os desejos, âmbitos de criação e interação do tecido social contemporâneo. Em uma tentativa de sistematizar uma dimensão histórica e social, convocamos Silveira (2013) para traçar alguns eixos que são definidores para uma noção espessa do que é cultura *pop*. De saída, destacamos sua aderência aos meios de comunicação de massa, ao vê-la como um braço permanente da cultura midiática e entendendo que ambas possuem não apenas historiografias atreladas: cultura *pop*, em suma, diz de um “grupo de objetos culturais voltados à disseminação midiática mais acentuada possível” (Silveira, 2013, p. 10). No mais, o autor indica como traços formativos do *pop*: a) a ideia de uma cultura de mercado, sob a lógica de um regime mercantilista, capitalista, produzido sob o imperativo do lucro; b) o caráter hedonista e de entretenimento, capaz de despertar comportamentos apaixonados, de fixação, o domínio dos afetos e certa ‘antropologia das obsessões’; c) a cultura jovem urbana, eivada na discussão cara ao século passado entre a dissolução ou os câmbios entre alta e baixa cultura que tem origem tanto nos Estados Unidos nos *baby boomers* do pós-guerra, quanto nas ordens periféricas europeias. Se diferencia (mas também se afirma e se identifica) na distância com o beletismo e a empáfia da elite cultural, ou seja, é decorrente dos ajustes de conta, das reapropriações simbólicas, das guerrilhas semióticas da *working class*; d) seu caráter transnacional, que instaura comunidades, gostos e repertórios que rescindem de barreiras geográficas ou de soberanias políticas. Acrescentamos a esta eficiente sistematização outro ponto nevrálgico no relativo à cultura *pop* hoje: seu caráter ‘retrovisor’ que joga luz sobre seu movimento evidente em se alimentar de

seu próprio repertório. Uma certa lógica *pop will eat itself*, espelhada na necessidade de canonizar suas consagrações em repetições que se performam infinitamente através de mediações e remediações nos dispositivos midiáticos. A relação entre Memphis e Elvis é uma elegia a esta constatação, e de certa maneira ganha uma intensidade única no Elvis Presley Boulevard, a mais ou menos 20 minutos de distância da Beale Street.

4. Graceland, peregrinações e a fantasmagoria definitiva de Elvis

Essa coordenada me levou e segue levando aproximadamente 650 mil turistas anualmente a Graceland, a mansão em que viveu, morreu e em uma perspectiva absolutamente retromaniaca e fantasmagórica, segue garantindo uma intensa presença da ausência (Alberto, 2021) Elvis Presley. A vasta propriedade, cartão postal da segunda casa mais visitada nos EUA (atrás apenas da presidencial Casa Branca), comprada pelo músico ainda em 1957, quando a região pertencia a uma área semi-rural de Memphis, hoje é o ponto focal em um logradouro constelado pelas referências a Elvis. Um espaço de aproximadamente 5,6 hectares que se notabilizou como o refúgio do artista, que abriga 23 aposentos, entre salas e quartos, onde ele morou com os pais e a família até o ano de sua partida. Aberta para visitação restrita ao público em 1982 – tem-se acesso apenas ao térreo e ao subsolo da casa –, Graceland é uma elegia à nostalgia *pop* e ao impulso retro social: uma reunião substantiva de memórias domésticas, itens pessoais, documentos e objetos. Juntos perfazem uma coleção a

testemunhar como a articulação entre memória, identidade e a partilha pública de textos individuais e coletivos serviriam como cimento fundamental para a arquitetura das diversas dimensões que o passado tem no agora.

Nessa direção, Graceland é, há décadas, um marco de que revisões e resgastes cada vez mais se afirmam como marca definidora da vida *pop*, e revelam um imenso desejo de seus habitantes pelos vislumbres do passado. O papel da nostalgia, como estrutura de sentimento social (Williams, 1979), no contexto da cultura *pop*, é alavancar os processos de identificar e, principalmente, identificar-se em relação a estes sinais do ‘antes’ espalhados por filmes, discos e que tais, em uma operação típica de representação e reconhecimento, visitar Graceland é consagrar mas também continuar o legado de um de seus maiores ícones. Nesse sentido, podemos tensionar a própria concepção por vezes estratificada do *pop* como algo efêmero (de extinção em curto prazo) e descartável (facilmente esquecível), para pensar em sua dimensão de permanência, que tem como uma de suas expressões notáveis a noção de retro.

Evidentemente, essa proposição se articula com todo um mercado de produção e consumo de ‘passados’ que alcançam ações voltadas para o turismo musical, como a própria cosmologia da vida de Elvis em Memphis. Nestes processos, valores como tradição e autenticidade são entendidos e reinterpretados na sua dimensão histórica e cultural. A nostalgia se torna um sentimento coletivo estimulante à preservação e reconhecimento com o passado – outras pessoas possuem as mesmas lembranças, surgindo comunidades nas quais imperam o sentimento de cuidar e compartilhar. Na época, eu e meu grupo de amigos éramos apenas uma ‘parte mais exótica’ daquele grupo de visitantes

em busca desse sentido compartilhado sobre a história do *Rock and roll*, dividindo a fila de entrada para a mansão com habitantes do *pop* vindos de todas as partes do planeta. Era visível, em uma simples caminhada entre os espaços temáticos que orbitavam a casa pelo Elvis Presley Boulevard (lojas, restaurantes, cafés), o papel realizado pela nostalgia do consumo: materializar uma espécie de inventário não apenas do que já foi sentimentalizado em práticas cotidianas e comuns a muitos, mas ‘recriar’ e estabelecer um passado no agora, sempre convocado pela memória dos sentidos, vetorizados pela imagem e pelas memórias presleyanas. Estar em Graceland e seus arredores é contatar vistas, sons, cheiros e gostos que evocam o passado e acionam, para um público mais velho, o desejo de renovar as emoções que acompanharam tais sensibilidades; para então jovens como eu e muitos outros, sublinham o sentido de conexão com uma longa história que nos levou até ali. Atualizando o famoso bordão: *‘In fact, Elvis has never left the building’*.

Nessa direção, Graceland, de forma ainda mais profunda que Memphis ou a Beale Street, é o lar da maior ‘fantasmagoria de Elvis’ – menos no sentido de uma aparição irreal, assombrada, vinda de outro mundo e mais no sentido fabulatório e realizável do fetichismo de uma mercadoria, de um produto *pop*, como signo crucial para a constituição de um projeto moderno, como sugerido por Benjamin (2006) e para além, do resgate do passado como signo central do contemporâneo. Categoria analítica destacável no projeto “Passagens” do teórico alemão, o termo aparece em destaque no texto “Paris, Capital do Século XIX”. Em sua etimologia grega (*phantasmata*) o termo é referente à substituição das sensações pelas imagens, tendo seu sentido transformado a partir da industrialização mundial e

suas novas formas de sociabilidade e de representação de imagens no mundo, em processo iniciado no século XIX, referentes ao conjunto das imagens representativas feitas pela sociedade no intuito de representarem a si mesma e que tomam um caráter de coisa. Marx relacionava criticamente a noção de fantasmagoria à capacidade capitalista de maquiar as relações sociais pautadas na exploração do trabalho humano sob a condição da propriedade privada dos meios de produção que gera de forma ‘mágica’ as mercadorias posteriormente fetichizadas.

Já o pensamento benjaminiano sobre fantasmagoria é no sentido de que tais imagens modelam as relações sociais sob a lógica cotidiana espetacular, pós-aurática, gerada na experiência coletiva pós-industrial e consumista condicionada pelo desenvolvimento tecnológico. As representações do desejo de consumo, o modo simbólico das mais diversas relações humanas, passam a constituir a esfera da superestrutura social. Benjamin analisa-a, para além de uma condição sócio-política desejada como transitória, como uma das chaves centrais para a vivência moderna: lhe interessa o impacto subjetivo do lado mais visível, exuberante, espetacular da mercadoria, ao mostrar o espraiamento dessa fantasmagoria para todas as esferas da existência. No caso de Elvis e Graceland, capacitados de pensamento crítico, é certo que estamos diante de uma grande exploração comercial, de um território pecuniário todo dedicado à Elvis Presley Enterprises, onde sua mercadoria central – o luto e a nostalgia pelo cantor – é, em primeira instância, lucro a ser gerado. Mas, se a dimensão fantasmagórica de Elvis é crucial para este mecanismo em ocultar as reais intenções do turismo musical saudosista, subjetivamente, como sugere Benjamin, existem outros

efeitos dessa articulação. Se, em um certo sentido, Benjamin relaciona o fetiche da mercadoria – e portanto a fantasmagoria das coisas – menos à necessidade inescapável do *ter* (o que oculta relações laborais de exploração) e mais ao desejo subjetivo do *querer e poder*, existem outros efeitos que são particularizados em ações e realizações de um público cativo e renovado que tarimba seus passaportes anualmente para entrar em contato com as memórias domésticas do artista, em busca desta fantasmagoria: imagens, objetos, materiais produzidos a partir do desenvolvimento técnico cristalizadas em representações ‘coisificadas’ da cosmologia *presleyana*, que representam, em uma consideração prática, modos de vida e portanto novas criações de base econômica e técnica (Benjamin, 2006).

Em suma, se a nostalgia do consumo é um fenômeno conduzido pela visada de mercado, sob a lógica do capitalismo tardio (Cross, 2015) ela também supõe colateralmente instigantes relações culturais que dizem sim de uma busca pelo fantasmagórico, mas que é orientada pelo afeto pessoal e pelas práticas de fãs. Nessa direção, Elvis, Memphis e, em especial, Graceland, configuram-se como uma paisagem de peregrinação (Turner & Turner, 1978), conceito advindo de um importante estudo antropológico de Victor e Edith Turner que vem sendo articulado pelos *fan studies* para se entender a lógica de devoção, produção, consumo e ações de grupos de admiradores de determinados objetos de afeto. Em linhas gerais, os autores descrevem espaços de peregrinação a partir de aspectos como seus traços fundantes (pautados por mitologias de diversas ordens) e a devoção intermitente de seus seguidores que gerariam assim a progressiva rotinização e institucionalização de uma ‘jornada sagrada’ a tais locais

de origem deste culto. Os peregrinos, como grupos de fãs, tendem a visitação coletiva, em grupos organizados, seguindo calendários particulares e celebrações únicas. E os locais se preparam ou são organizados tipicamente para estas demandas, em seu entorno, hospedagens e serviços de diversas formas.

Diferentemente dos pontos turísticos, os espaços de peregrinação *pop* possuem um caráter de particularização de determinadas devoções e buscas – é uma fantasmagoria do sagrado, do oferecer a aura que parecia (e, que está, de fato) perdida no jogo mercadológico. Nesse sentido, é possível interpretar Graceland e seus arredores como a peregrinação máxima dos fãs de Elvis, entendendo a prática cultural dos visitantes dedicada à herança do artista como uma busca de aproximação por um ícone ‘*larger than life*’, sacralizado em suas pluridimensões (o cantor, o performer, o ator, o *sex symbol*, o sinônimo de um *american way of life*, pensado e fantasiado nos anos 1950, que insiste em não se deixar morrer). Portanto, se a sacralização é um processo sequencial pelo qual as atrações turísticas são transfiguradas como santuários significativos e quase religiosos, e as paisagens de peregrinação podem ser lidas ou interpretadas como o produto tangível de diversos discursos sobre o significado do patrimônio religioso (Alderman, 2009), Graceland, com seu nome inspirado na gramática secular, é o lugar de sepultamento, mas também da ressurreição de Elvis pelo olhar saudoso e emocionado de seus milhares de visitantes, especialmente em dias de festa específicos – no caso, os maiores públicos em sua antiga casa se reúnem na época de seu aniversário (8 de janeiro) e no aniversário de sua morte (16 de agosto). Visitantes, portando um áudio-guia, são conduzidos ao entrar aos principais cômodos da

mansão, onde irão encontrar personalizadas salas de estar, de jantar, bares, o dormitório dos pais do astro, a cozinha, espaços recreativos (como a *Jungle Room*, cuja decoração traz motivos de selva) e uma profusão de objetos como televisores, mesa de sinuca, um piano branco, sofás, etc. Na parte externa, o visitante é levado ao quintal de Graceland, onde encontra jardins, piscina e uma quadra de *squash*, (onde ele teria se reunido com amigos para tocar e cantar antes de subir ao seu quarto pela última vez). Conhecer estes espaços possibilita, para seus fãs mais fervorosos, encontrar e ressignificar todo o objeto em exposição ali – e são muitos, já que os aposentos carregam um design de interiores absolutamente exagerado, repleto de informações, extremamente *kitsch* – como pequenos altares.

Mas o aspecto definidor da ideia de que Graceland busca ser uma espécie de território sagrado em relação a Elvis, para seus peregrinadores, é o esforço constante de sanitização de sua figura, aplicado às regras e modos de visitação da casa, e a seu ambiente geral. A visitação às memórias domésticas e relíquias do arquivo do cantor é altamente controlada pela Elvis Presley Enterprises Inc. o que significa um nível avançado de segurança em direção ao acesso à biografia do ídolo, sempre em direção a ‘higienizá-la’ para seus devotos. O Elvis que encontramos naquele logradouro é fantasmado como a exemplificação perfeita do sonho americano: o menino pobre que ergueu um império, pautado pelo trabalho incansável e pelos valores familiares e tradicionais, completamente distante do caráter ruptural de comportamento e performance que, de fato, estabeleceu sua importância para a cultura *pop* em geral e o Rock ‘n’ roll em específico. Trata-se de um espaço que não demonstra traços da transgressão frequentemente

associados a sua história, especialmente em seu surgimento. Diferentemente de uma visita a Beale Street, por exemplo, onde nos permitimos pensar nas andanças de um jovem Elvis rumo ao coração da música afro-americana nos anos 1950, o imaginário acionado na casa é de um ícone intocável e puro, apesar de nossa suposta proximidade com suas intimidades. Vai de encontro ao que sugere King (1993) em seu influente trabalho sobre Elvis, onde o autor aponta que o esforço de santificá-lo é em direção a posicioná-lo como um mártir exemplar, uma figura sacrificada, ao modo cristão, que ao partir, levou consigo boa parte de nossos pecados e sofrimentos.

Já esta região em Memphis não projeta nenhuma forma de pecado: há pouco ou nada de sexo e drogas em Graceland; acumulam-se retratos de família, ambiências caseiras e tentativas constantes de ‘pacificar’ seu legado. Dois espaços na casa reforçam o vigor de seus gestores em adesivar uma natureza religiosa ao seu legado: o acesso ao Jardim de Meditação, um espaço dedicado a vigílias de peregrinos, que levam suas rezas e velas orando ao espírito do Rei e, principalmente o fato de o segundo andar, mais especificamente o banheiro, ser permanentemente proibido para visitação. Afinal é naquele aposento, absolutamente mundano, esvaziado de qualquer sacralidade, que uma overdose de remédios matou Elvis em 1977, um dado que o humaniza de forma extrema – e justa. Ignorá-lo é parte do esforço em fazer de Graceland a fantasmagoria absoluta de Elvis, seja como produto de consumo nostálgico de uma das indústrias mais consistentes da cultura *pop*, o saudosismo em relação à sua figura, seja na tessitura de um imaginário mítico que habita subjetivamente parte de seus mais fiéis seguidores.

5. Considerações finais

Se faz notável em minhas memórias: o Elvis Presley Boulevard reúne um público que é de fato, diferente do restante do turismo musical praticado em Memphis, uma cidade cravada em dualidades culturais e raciais. Se a Beale Street é um bolsão de certa maneira ‘pacificador’ destes universos, possibilitando o encontro um pouco mais abrangente entre fãs de Elvis, não-fãs de Elvis e admiradores de *Blues* e *R&B* em geral, os arredores de Graceland de certa forma ‘recortam’ e endereçam um público mais específico, os peregrinos do ‘espólio sagrado’ do cantor: majoritariamente branco, mais idoso, menos diverso demograficamente. Alegoricamente, meu olhar latino-americano, de descendência africana demarcada na pele, viu nesse retrato um pouco das contradições que permanecem nessa fantasmagoria de Elvis, algo que nem o discurso predominante da família e da corporação que rege sua herança consegue apagar: a duplicidade em Elvis. A perspectiva de um possível e importante integrador musical/racial *versus* a imagem de um apropriador exemplar da música, da performance e da herança artística negra, uma articulação típica do mecanismo estruturalmente racista da cultura *pop*. Seguramente, para muitos a visita a Memphis solidifica a percepção e, principalmente, a crença de que o jovem branco e pobre nascido em Tupelo, a quilômetros dali, é a personificação do sucesso, riqueza e consumo típicos da ética de grandeza e labor nos Estados Unidos; uma percepção que deve emoldurar o desejo de milhares de peregrinos locais, que se deslocam internamente pelo país para alcançar os portões de Graceland.

Por outro lado, é possível pensar que o estabelecimento desse olhar purificador sobre o Rei sombreia aquilo que,

em seu cerne, o tornou tão superlativo: a humanização de um artista que, entre erros e acertos, estabeleceu definitivos parâmetros performáticos e musicais para nossa cultura contemporânea. O relevo de sua biografia também passa por suas ‘falhas’ e tragédias pessoais, censuras à parte. Assim como visitar a Memphis de Elvis é, como cantou Marc Cohn, andar ladeado por sua fantasmagoria e tentar – talvez inutilmente – encontrar algum tipo de definição ou de ‘verdade’. Seja nas esquinas da Beale, ao tomar contato com o eco inimitável do Sun Studios ou observando as gigantescas filas para entrar em Graceland, todas as ‘assombrações’ de Elvis se fazem presentes, e é essa também a argamassa afetiva necessária para arquitetar nossas memórias coletivas sobre ele, impulsionados, orientados, atravessados por um *pathos* nostálgico que, como marca importante do tecido cultural contemporâneo, se renova constantemente em novos produtos: filmes, discos, clipes, viagens turísticas, peregrinações pessoais.

Referências bibliográficas

- [1] Alberto, T. P. (2021). *Vida Pop: representações e reconhecimentos da cultura midiática em Nick Hornby*. Appris.
- [2] Alderman, D. H. (2009). Writing on the Graceland Wall: On the Importance of Authorship in Pilgrimage Landscapes. Bell, T. L. & Johansson, O. (eds.) *BookSound, Society and the Geography of Popular Music* (pp. 53-65). Routledge.
- [3] Baldwin, J. (2016). *Se a rua Beale falasse*. Companhia das Letras
- [4] Benjamin, W. (2006). *Passagens*. UFMG/Imprensa Oficial de São Paulo.

- [5] Bennett, A. (2009). Heritage rock: Rock music, representation, and heritage discourse. *Poetics*, 37(5-6), 474-489.
- [6] Ching, B. (2009). Memphis pastoral. *Safundi: The Journal of South African and American Studies*, 10(9), 143-156.
- [7] Cross, G. (2015). *Consumed Nostalgia: Memory in the Age of Fast Capitalism*. Columbia University Press.
- [8] Hall, S. (2006). *A identidade cultural na pós-modernidade*. DP&A.
- [9] Hannerz, U. (1990). Cosmopolitans and Locals In World Culture. In Featherstone, M. (ed.) *Global Culture: Nationalism, Globalizations and Modernity* (pp. 237-251). Sage.
- [10] Hobsbawn, E. (1990). *História social do jazz*. Paz e Terra.
- [11] Huyssen, A. (2000). *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Aeroplano.
- [12] Jezer, M. (1982). *The Dark Ages: Life in the U.S. 1945-1960*. South End Press.
- [13] King, C. (1993). His truth goes marching on: Elvis Presley and the pilgrimage to Graceland. In Reader, I. & Walter, T. (eds.) *Pilgrimage in popular culture* (pp. 92-104). Palgrave Macmillan.
- [14] Manoff, M. (2004). *Theories of the Archive from Across the Disciplines*. Johns Hopkins University Press.
- [15] Queré, L. (2005). Entre facto e sentido: a dualidade do acontecimento. *Trajetos. Revista de Comunicação, Cultura e Educação*, 6, 59-75.
- [16] Reynolds, S. (2011). *Retromania: pop culture's addiction to its own past*. Faber & Faber.
- [17] Rushing, W. (2009). *Memphis and the Paradox of Place: Globalization in the American South*. University Of North Carolina Press.
- [18] Silveira, F. (2013). *Rupturas Instáveis. Entrar e sair da música pop*. Libretos.

- [19] Turner, V. & Turner, E. (1978). *Image and Pilgrimage in Christian Culture*. Columbia University Press.
- [20] Williams, R. (1979). *Marxismo e Literatura*. Zahar Editores.

Referências discográficas

- [21] Presley, E. (1953). My Happiness. (Música). Em *The King of Rock and Roll*. BMG/RCA Victor.
- [22] Presley, E. (1956). Hound Dog. (Música). Em *Elvis Golden Records volume 1*. RCA Victor.
- [23] Cohn, M. (1991). Walking In Memphis. (Música). Em *Marc Cohn*, Atlantic Records.

Entrevistas e testemunhos

Mark Duffett reflete sobre a questão da apropriação cultural

Uma entrevista com Jorge Carrega

O professor Mark Duffett tem dedicado boa parte do seu trabalho ao fenómeno cultural Elvis Presley. Em *Counting Down Elvis* (2018), analisou o legado musical do cantor, e em *Elvis Roots, Image, Comeback, Phenomenon* (2020), adotou uma perspetiva sociológica para analisar questões relacionadas com raça, classe social e género. Gostaria, pois, de saber qual a sua opinião sobre as acusações de apropriação cultural da música negra dirigidas a Presley?

Saber se Elvis se apropriou culturalmente da música negra é uma questão complexa, por isso é difícil saber por onde começar. Um ponto de partida será considerar de forma mais precisa o próprio termo de “apropriação cultural”. Num artigo interessante sobre a “mercantilização da Negritude”, Maha Ikram Cherid resumiu:

O Cambridge Dictionary (s.d.) define apropriação cultural como “o ato de pegar ou usar coisas de uma cultura que não é a sua, especialmente sem mostrar que entende ou respeita essa cultura”. Há três elementos principais que precisam ser destacados neste ponto. Em primeiro lugar, esta definição implica que o “apropriador” não faz parte do grupo ao qual pertence o próprio elemento cultural. Em segundo lugar, este conceito implica o ato de “pegar em ou usar” elementos culturais, o que significa que quem está envolvido nesse processo pode envolver-se com a cultura nos seus próprios termos, indicando, assim, que as dinâmicas de poder estão em jogo. Terceiro, e talvez o mais importante, o elemento cultural é retirado de seu contexto de uma forma que não dá crédito às suas origens ou desrespeita o seu significado. (Cherid, 2021, p. 359)

Ao discutir o trabalho dos eticistas culturais Young e Brunk, Cherid explica as consequências negativas deste processo:

Young e Brunk (2009) identificam duas formas principais através das quais a apropriação cultural pode causar danos. Primeiro, a apropriação cultural poderia implicar a violação dos direitos legais de propriedade. O outro dano potencial identificado por Young e Brunk (2009) é que o dano simbólico causado pela apropriação como uma representação da dinâmica de poder acarreta consequências concretas para a cultura de origem e para o seu povo. A sua legitimidade na sociedade e os significados que atribuem ao próprio símbolo são negados a favor de quem se está a apropriar. (Cherid, 2021, p. 360)

Para Cherid, isto gera problemas negativos significativos:

Em vez de ser uma integração bem-sucedida de pessoas negras na esfera pública, a mercantilização da cultura negra é uma demonstração superficial de representação simbólica que serve para obscurecer as maneiras pelas quais esse processo não só falhou na criação de mudanças sociais profundas, mas, efetivamente, promoveu dinâmicas de poder já existentes. Isto torna-se particularmente evidente quando as questões de propriedade intelectual e de propriedade são trazidas para discussão. (Cherid, 2021, p. 360)

Toda essa discussão pode soar como senso comum quando aplicada à música. Com efeito, podemos ouvir vários níveis de semelhança estética entre diferentes gravações e podemos ver a opressão racial. No entanto, os argumentos de apropriação cultural vêm carregados com uma série de suposições. Pedem-nos para endossar uma forma muito específica de ver a *cultura*, balizando-a como um *recurso* detido por determinados grupos de pessoas (Yudice, 2003). Também forçam qualquer respondente a um binário – limitado a um sim (Elvis apropriou-se) ou a um não (ele não se apropriou) – mas, a meu ver, os termos e os processos envolvidos (“Elvis”, “apropriação”, “música negra”) não são simples. Há dois níveis ontológicos para discutir. Ao nível do discurso racial (o presente), essa questão ganhou uma força considerável nos últimos anos. Em contrapartida, ao nível da história da música (o passado), as evidências são complexas. Optarei pelo nível do discurso como ponto de partida.

Nós vivemos um período em que se promove a ideia de apropriação numa tentativa de enfrentar o enorme e permanente problema da desigualdade racial. Enquanto um dos artistas de música popular mais estimados da década de

1950, Elvis Presley tem sido usado não só para explorar os *seus* problemas, mas também para abordar as preocupações dos dias de hoje. Seja qual for o tipo de exemplo que Elvis tenha dado, não faz sentido que um qualquer indivíduo possa defraudar uma raça inteira, mas ele ainda foi usado como um *símbolo* do racismo estrutural.

No que respeita a Elvis, a ideia de apropriação tem uma história que vem de trás. Um ponto alto ocorreu em 1989, quando a música *Fight The Power* dos Public Enemy, rejeitou enfaticamente Elvis como um herói branco e alegou que ele era racista. A música foi criada para ser usada numa excelente exploração ficcional do racismo, *Do The Right Thing* (Lee, 1989), para expressar raiva pelo clímax do filme: o desencadeamento de um motim racial. Embora o filme fosse ficcional, os distúrbios raciais nos Estados Unidos têm sido uma realidade em diferentes momentos.

A revolta da comunidade negra dos EUA é o produto legítimo de séculos de opressão que inclui escravidão, linchamentos, brutalidade policial, segregação, racismo aberto, preconceito subtil e privação social e económica. O académico David Pilgrim, um mestiço que se identifica como negro e montou um museu de artefactos racistas na Ferris University, disse, em 2020: “Falo com muitos jovens ativistas (negros) e digo-lhes: ‘Eu não vos culpo por estarem zangados. Eu entendo que nenhuma pessoa sã e de cor neste país, que entenda o passado da nação, consiga não sentir raiva em algum momento’” (Fotografiska Nova Iorque, 2020).

Chuck D, o compositor dos Public Enemy, corrigiu posteriormente a sua afirmação em *Fight the Power* (1989), para dizer que na verdade gostava de Elvis, mas não gostava que ele fosse coroado Rei do *Rock and Roll* enquanto

os músicos negros eram negligenciados. Ele observou: “Elvis teve de subir pelas ruas de Memphis e atrair o público negro antes de se tornar famoso. Não era como se ele estivesse a ludibriar alguém para lá chegar. Ele era um rapaz branco duro” (Davis, 2009, p. 31). Numa história no *Memphis Commercial Appeal*, em 2002, a lenda do *soul* Isaac Hayes referiu algo semelhante, resumindo a questão ao afirmar: Elvis merecia o respeito que tinha. Sem animosidade. Sem ressentimentos. Elvis era o maior. O que aconteceu foi que nós não recebemos o que merecíamos” (Hanson, 2007).

Existe também uma leitura de Elvis complementar, mas distinta, comparativamente a esta. Em novembro de 2018, talvez numa tentativa de conquistar o voto da classe trabalhadora branca pós-industrial e insatisfeita, o então presidente Donald Trump concedeu a Elvis Presley a Medalha Presidencial da Liberdade. A implicação aqui, talvez, era que Elvis representava, sem nenhum problema, os interesses (racistas) da supremacia branca.

Tanto a “apropriação cultural” afro-americana quanto as leituras “trumpianas” de Elvis colocam Presley num lugar semelhante e deixam o público americano profundamente dividido. No entanto, há ainda uma outra leitura. O filme de Baz Luhrmann, *Elvis* (2022), começou a montar um contra-argumento que sugeria que Elvis estava a prestar uma homenagem quer a uma raça diferente quer a uma música que ele adorava. Igualmente importante, o filme vencedor de vários óscares, *Everything Everywhere All at Once* (Kwan, 2022), apresentou a figura de uma jovem filha asiática lésbica, que tinha conquistado o seu próprio poder ao usar um macacão de Elvis dos anos 1970, uma imagem que só poderia existir porque, enquanto ícone, Presley já

representava a ideia do caldeirão de culturas e o melhor que este poderia ser.

Em vez de optar desde já entre estas diferentes interpretações, que podemos chamar de “baseada em apropriação”, “racista branca” e “integracionista”, quero refletir sobre a *relevância* da interpretação baseada na apropriação. Aqui, concordo com o académico do antirracismo Eduardo Bonilla-Silva (2021), que disse:

Apesar do pesado peso da supremacia branca quotidiana e da lógica cultural racista da ordem racial, as pessoas de cor sempre conseguiram um espaço para a criatividade e liberdade que lhes permitiu desenvolver uma imagem positiva, um sentido de identidade e uma cultura independente. (p. 521)

O *R&B* faz parte dessa “cultura independente”. Portanto, a primeira coisa que quero fazer é reconhecer a imensa genialidade dos músicos negros, do passado, do presente e do futuro, desde Buddy Bolden a Beyoncé, que correram atrás de um estilo musical forjado numa sociedade segregada e criaram os *Blues* e o *R&B*: géneros com um sentimento muito profundo e autêntico. Para mim, tal não significa que o génio musical tenha uma raça, que apenas a “música negra” tenha sentimento (o melhor da tradição da música clássica europeia também tem uma forma diferente de sentimento profundo), ou que o povo negro deva “possuir” exclusivamente o género musical que ele desenvolveu mais do que, por exemplo, os brancos devam “possuir” a música Country. No entanto, consigo ver como a necessidade de promover o orgulho negro levou a muitos desses argumentos.

Segundo Glenn Altschuler (2003), “Embora em alguns momentos o *Rock and roll* tenha sido uma força de inte-

gração e respeito racial, também foi um ato de roubo que, ao suplantando o *Rhythm and blues*, privou os negros de um reconhecimento apropriado, retórico e financeiro, no que respeita às suas contribuições para a cultura americana” (p. 34). De forma semelhante, a musicóloga Portia Maulsby (1985) descreveu a era das *covers* de *R&B* como “violação sistemática mais generalizado” e a exploração cultural menos ressarcida que a indústria do entretenimento já alguma vez viu” (p. xi). Palavras como “violação” são muito pesadas e carregadas de valor, mas Maulsby não está totalmente errada: muitos artistas menores em empresas discográficas de *R&B* independentes foram explorados por figuras da indústria ao seu redor. Raramente tinham algum poder para ripostar. A apropriação aparenta o “senso comum” no que respeita a formas para se discutir essa ampla história *porque* consolida noções de tradição negra, comunidade negra, orgulho negro e justiça social. As reivindicações são, portanto, sempre assimétricas. Por exemplo, nunca falamos sobre uma apropriação africana da música cristã, uma apropriação negra da música *Country* (Charley Pride) ou uma apropriação afro-americana da *Broadway* ou da *Pop* (Nat King Cole). Não se apresentam tais argumentos. Eles não fazem sentido. Então, logicamente, os argumentos sobre apropriação cultural são, na verdade, argumentos sobre justiça social, ou melhor, injustiça social reconhecida, em que a música é usada como um exemplo prático para abordar a exploração inter-racial. Mais especificamente, no que respeita à música popular, toda uma série de coisas é assumida fundamentalmente: que as tradições musicais de artistas negros refletem uma forma racializada da criatividade (“criatividade negra”) e que certos estilos musicais e de dança são, portanto, uma forma racializada de propriedade

cultural (“música negra”, o “idioma negro”) – enquanto outras não o são. Ninguém com alguma decência iria querer contradizer o motivo destas afirmações. Existem, no entanto, maneiras de ver a grande tradição musical dentro da qual os músicos afro-americanos trabalharam que não requerem essas suposições, perspectivas que podem realmente ter aspetos positivos para a integração racial e o progresso dos negros.

Tendo começado a refletir sobre o nível do discurso, vale a pena considerar plenamente o nível do facto histórico. A maioria das críticas que Elvis recebe respeitantes à apropriação cultural centra-se na era do *Rock and Roll*.

Não há dúvida de que Elvis, às vezes, tocava música popular que derivava, em grande parte, do *R&B*. Ele enfrentou de forma direta qualquer equívoco sobre ingratidão, ao dizer à imprensa em 1956: “Os negros cantam e tocam exatamente como eu estou a fazer agora, há mais anos do que eu tenha conhecimento” (Charry 2020, p. 55). Um ano depois, ele reiterou: “Muitas pessoas parecem pensar que eu comecei este negócio, mas o *Rock and Roll* já existia muito antes de eu aparecer. Ninguém consegue cantar esse tipo de música como as pessoas de cor” (Charry 2020, p. 55). Obviamente, Elvis também teve oportunidades que não estavam abertas a artistas negros. O argumento é, portanto, que ele estava numa posição estrutural para explorar o racismo para os ultrapassar em termos de vendas. É aqui que a afirmação do próprio Elvis é relevante: “Se eu chegasse ao ponto de me sentir como o velho Arthur Crudup se sentia, eu seria um homem da música como ninguém alguma vez viu” (Charry 2020, p. 55). Essa citação, porém, é sobre expressão e não dinheiro. Em vez disso, a citação mais famosa de Sam Phillips é

frequentemente usada como uma suposta evidência: “Se eu pudesse encontrar um cantor branco com o som negro e o sentimento negro, eu poderia ganhar um milhão de dólares” (Rodman, 1996, p. 31). As contas não batem muito certo. Certamente, Sam nunca ganhou esse montante com Presley. Inicialmente, as vendas da *Sun* não foram em milhões e o contrato de Elvis foi vendido à RCA por menos de 50.000 dólares. É muito provável que Sam tenha ganho mais com o seu investimento na cadeia de hotéis *Holiday Inn* do que ganhou pessoalmente com a música de Presley. E Elvis, certamente ficou rico?

As pessoas olham para Elvis e sabem que o racismo moldou o panorama musical e o mercado dos anos 1950. Presley vendeu milhões de discos, ganhou tanto dinheiro que os fãs o coroaram o Rei do *Rock and Roll* e muitos artistas negros dos anos 1950 nunca tiveram o reconhecimento total que mereciam. Tudo isso é verdade. Mas isso não é o mesmo que dizer que Elvis se *apropriou* do *R&B* ou *roubou* dinheiro dos bolsos dos artistas ou compositores negros. Estas simplificações são inadequadas para entender o panorama musical dos anos 1950 e o lugar de Elvis nele, porque assumem um cenário de soma-zero. A música popular comercial não foi e não é um jogo de soma-zero: se um artista faz sucesso, isso não rouba as vendas de nenhum outro. Os *tops* de música ajudam a reforçar essa ilusão: cada *top* regista as vendas de uma música específica, catalogada como parte de um determinado género, assim, no que respeita à perspectiva dos *tops* de música, ficamos com a ideia de que, quando um artista vende mais que outro, ele “derrotou-o”. No entanto, a música popular não é *uma* entidade (nem mesmo um mercado gigante), mas sim uma *esfera* cultural e económica que emerge da *interação* de vários elementos interligados.

Além de pensarmos no artista, precisamos de considerar os gêneros musicais, os públicos e os diversos agentes da indústria da música. Evidentemente, havia uma tradição de atuação por parte do povo negro que emergiu de África através da escravatura nos EUA. Isso foi fundido e complicado pelas percepções racistas das pessoas brancas que influenciavam a música popular comercial. O que se desenvolveu foi uma história moldada pelo colonialismo, que tecia suposições racistas com base em estereótipos historicamente fundamentados (Jordan, 1974) – de que o povo negro era mais primitivo, sensual, sexual e liberto e, conseqüentemente, menos inteligente, adulto e cívico – e os propagava através da música. Inicialmente, os artistas brancos atuavam recorrendo ao blackface mas os artistas negros – sendo um bom exemplo Josephine Baker, mas também Duke Ellington – foram posteriormente encorajados a fazê-lo, especialmente se quisessem atingir um grande público multirracial. Isso significava que os artistas negros improvisavam recorrendo, em parte, a estereótipos brancos racistas da negritude, por vezes reforçando esses estereótipos, rejeitando algumas partes e mantendo outras, e assim por diante. Além disso, os brancos liberais tinham vergonha da escravatura e questionavam o colonialismo, então, procuravam expressões “progressistas” de raça e relações raciais, e encontravam-nas no *Jazz* – um formato em que a criatividade era individualizada e racializada simultaneamente, o que significa que Louis Armstrong era celebrado como um ícone pelo público branco, pelo menos tanto quanto ou mais do que, digamos, Bix Beiderbecke. Neste terreno musical complexo, os estilos eram “desracializados” e “re-racializados”, mas as fronteiras eram vazantes e permeáveis. O resultado líquido foi que

a própria música popular foi profundamente “crioulizada”, um lugar onde as relações raciais foram expressas e trabalhadas, onde as raças se misturaram e os estereótipos regressivos se esbateram em gestos mais progressivos. A ideia de soma-zero não oferece nenhuma perspectiva sobre as valências sociais e estéticas subtis destas misturas musicais baseadas em género (por exemplo, *R&B*, *Country* ou *Pop* com um toque de *R&B* são simplesmente *R&B*). Por outras palavras, como diz Gilbert Rodman, “É problemático falar sobre a música de Elvis como ‘negra’ ou ‘branca’ porque é difícil (se não impossível) descrever um tipo específico de música – ou uma cultura específica – como racialmente pura” (1996, p. 51).

Não seria então mais adequado considerar Elvis Presley, tal como Nat King Cole, enquanto promotores de uma integração cultural através da música?

Sim. Na era segregacionista de Jim Crow, a indústria da música tentou canalizar géneros musicais para diferentes raças: música “racial” para afro-americanos e música “*hill-billy*” para brancos da classe trabalhadora. Tudo operava em linhas segregadas, desde os formatos de rádio aos géneros musicais e aos locais em que decorriam as atuações ao vivo. No entanto, essas categorias não equivaliam a um sistema completamente separado. Na década de 1950, embora os *tops* musicais fossem compilados a partir de lojas de discos de bairros diferentes e, portanto, durante um período de segregação, representassem os gostos de públicos de raças diferentes, as coisas começavam a mudar. Nat King Cole teve quase 30 sucessos no *top 10* de *R&B* e mais de 15 sucessos no *top 10* da música *Pop* antes de 1960. *I Love*

You For Sentimental Reasons (1947) e *Nature Boy* (1948), lideraram os *tops* da música *Pop* na década de 1940 e tiveram um desempenho melhor do que nos *tops* de *R&B*. Embora, como pessoa, tenha enfrentado ataques racistas horríveis e apesar de ter tido uma carreira transversal a vários estilos, que, sem dúvida, pareceria muito instável e incerta, Cole era amado por uma enorme faixa do público branco e registava vendas significativas no mercado da música *Pop*. Portanto, não podemos falar exatamente sobre racismo generalizado quando se trata de vendas. Os artistas negros já tinham “passado”, a certa altura, para os *tops* da música *Pop* e, portanto, foram comprados por brancos. No entanto, Nat Cole cantava num estilo tranquilo. O verdadeiro problema era a agitação e a sensualidade da música juvenil derivada do *R&B*. Mas, mesmo aí, no contexto de uma reação contra as novas decisões de dessegregação dos Direitos Civis, havia tensão social porque os brancos apreciavam e compravam música feita por artistas negros, ou derivada de gêneros negros.

Isto leva-nos a refletir sobre o público musical em tempos de mudança. A música que os artistas fazem deve ter um som de que eles gostem, mas se eles têm uma mentalidade comercial, o seu objetivo é cantar em gêneros ou misturas de gêneros que atraem grandes audiências. O *Rock and Roll* foi, de certa maneira, o formato musical mais valorizado do seu tempo porque tinha a capacidade de conquistar comercialmente, precisamente por dominar vários mercados em simultâneo: *Pop* e *Country* (ambos brancos) e *R&B* (negro). Essa estratégia não era exclusiva de Elvis. Assista ao excelente filme musical *The Girl Can't Help It* (Tashlin, 1956). A plateia branca está a dançar ao som de artistas negros e as pessoas negras aparecem a dançar ao

som de bandas brancas. Auxiliado por uma liberalização das atitudes raciais entre o público jovem, o filme indicava que, na era emergente dos direitos civis, a música popular moderna estava à procura de um mercado diferente, aglomerado e aculturado – e esse filme não tinha nada a ver diretamente com Elvis, ele estava simplesmente a fazer a mesma coisa. Ele assumiu um risco cultural ao seguir a música. Os defensores mais ferrenhos da era segregacionista acusavam Elvis de ter traído a sua raça por fazer “música negra”. Os *rednecks* (termo depreciativo para designar os provincianos do sul) estavam a tentar banir o *R&B* das rádios no Texas; Elvis pôs termo a esses esforços (Deffaa, 1996, p. 228). Na década de 1950, Presley estava a expressar música que os jovens brancos da sua geração adoravam; por vezes, o interesse destes ajudou a aproximar as raças. Elvis abriu o caminho para que alguns dos mais famosos artistas negros de *R&B* fossem mais amplamente aceites e transversais. Como disse Little Richard: “Agradeço ao Senhor por enviar Elvis para abrir aquela porta [para a venda de discos, a transmissão na rádio e a promoção de música ao vivo] para que eu pudesse seguir esse caminho, compreende?” (Richard, citado em Rodman, 1996, p. 193).

No que respeita ao *Rock and Roll*, Elvis foi inicialmente aceite de forma universal. No começo, ele dominou o mercado de *R&B* (Deffaa 1996, p. 228). Em dezembro de 1956 e dezembro de 1957, foi à radio WDIA, em Memphis, e o público negro de lá ficou louco por ele. Na sua coluna, que era distribuída em vários meios de comunicação, o locutor da estação, Nat Williams, disse: “Como é que as raparigas ‘*cullud*’ (ortografia intencionalmente errada de ‘*colored*’, de cor) gostam tanto de um rapaz branco de Memphis... quando quase nem deixaram escapar um guincho por BB

King, um rapaz “*cullud*” de Memphis?” (Williams, citado em de Vise, 2021, *online*). Por outras palavras, alguns setores da comunidade negra começaram a ficar incomodados com o facto de um artista branco estar a ser tão celebrado pelo público negro. Isso não caiu bem na era dos Direitos Civis, especialmente por causa do estilo de música de Elvis. A ideia de que um artista branco pode estar a fazer “música negra” tão bem (algo medido comercialmente) quanto qualquer artista negro é, inevitavelmente, prejudicial para o orgulho negro. No entanto, continua a ser um facto que Elvis teve um enorme sucesso com o público negro na década de 1950. Compare Pat Boone, que teve 16 *singles* no *top* dez da música *Pop* (dos quais cinco foram o número um) e um álbum, *Don't Forbid Me* (1956), que liderou o *top* de música de *jukebox* de *R&B*. É importante salientar que, independentemente da identidade do artista, mudar o estilo de uma música naquela época mudava o seu género e, portanto, até certa medida, o mercado racial. Boone ascendeu nos *tops* de música *Pop* em 1955 e 1956 com uma pequena série de *covers* de *R&B* que vendeu mais nos *tops* de música *Pop* do que os originais de artistas negros como Fats Domino e Little Richard.

Vou prefaciar o que vou expor a seguir com uma observação sobre o método: quando se trata de racismo, o tema é demasiado importante para permitir contra-argumentos, então, a abordagem que eu adoto consiste em estabelecer evidências que não possam ser contestadas. Compreendo que tal possa parecer bastante inflexível. No entanto, qualquer espaço para especulação permite contra-argumentos, assim, pretendo encontrar lugares onde isso não possa acontecer, porque quero uma prova não problemática de racismo que promova mudanças sociais, em vez de criar pontos que

alimentem debates adicionais. Desta forma, para fazer uma comparação rigorosa, devem ser comparados artistas de raças diferentes que trabalham no mesmo estilo. A cover feito por Pat Boone da música *Ain't That A Shame* (1955) de Fats Domino é um bom exemplo disso, especialmente porque o estilo musical dos dois discos é bastante semelhante. A canção alcançou o número um no *top* de música *Pop* para Pat Boone e o número 10 para o próprio Fats. É possível que o aumento das vendas da versão de Boone tenha vindo de fãs brancos, que eventualmente aceitassem mais facilmente a música de um artista branco, talvez devido ao racismo. Contudo, a versão de Fats vendeu nos *tops* da música *Pop* após o sucesso de Pat Boone, dando a entender que os ouvintes possam eventualmente ter procurado Fats depois de ouvirem a *cover* de Boone. Além disso, as vendas por si só provam muito pouco. Infelizmente, era possível que as pessoas se divertissem ao som de músicos negros e ainda assim fossem racistas. Assim, em teoria, também poderá ser possível que os ouvintes que compraram qualquer disco *Pop* de origem branca em particular não sejam tão racistas. Não podemos presumir que as vendas de Pat Boone eram para racistas ou jovens brancos que os temiam, assim como não podemos presumir que os fãs de Fats eram contra o racismo. Precisamos, sim, de evidências empíricas da época sobre o que os consumidores brancos pensavam acerca da razão pela qual estavam a comprar discos. Essa é uma questão que implica uma pesquisa histórica. Mesmo assim, retratará apenas casos isolados.

O mais importante aqui é que Fats Domino não perdeu exatamente. A sua versão ainda teve vendas. Também recebeu os *royalties* enquanto compositor pela *cover* de Pat Boone. A ideia de soma-zero assume que, se um con-

sumidor dos anos 1950 compra um disco por causa de um artista, tal significa que ele não pode comprar um disco feito por outro. No entanto, não há indicação de que Fats teria sido recompensado com vendas extra caso Boone nunca tivesse feito uma *cover* da música. Pelo contrário, é mais provável que, *porque* Pat Boone fez a *cover*, Fats Domino ganhou mais dinheiro num mundo abertamente racista do que teria feito de outra forma. Efetivamente, o período imediatamente após *Ain't That A Shame* (1956), foi significativo para Fats: em 1956 e 1957, ele conquistou uma série de dez maiores sucessos na música *Pop* e concorreu com Elvis em termos de vendas. Os *royalties* dos artistas não são uma equação de soma-zero. Se um artista obtém lucro, isso não equivale a roubo direto de outro artista.

O que distinguia Elvis de Pat Boone era o facto de, após o período *Sun Records* (em que o volume de vendas foi relativamente baixo), quase todos os seus discos que apresentavam músicas de compositores negros ou estilos negros continham canções novas. *Tutti Frutti* (1955), de Little Richard, tinha sido o lado B da versão que Elvis gravou de *Blue Suede Shoes* (1956) de Carl Perkins, mas apenas *Hound Dog* (1956) e *One Night* (1957), eram *covers* do lado A de músicas de artistas negros que já tinham sucessos nos *tops* de *R&B*. No final da década, Elvis tinha 15 discos (11 dos quais foram o número um) no *top 10* de música *Pop* da *Billboard*, 14 discos (8 dos quais foram o número um) no *top 10* da música *Country* e 14 discos (6 dos quais foram o número um) no *top* de música *R&B* (Charry 2020, p. 55). Acrescente-se que Elvis atingiu esse sucesso com os consumidores de discos negros, *apesar* de circular, pelo menos, um rumor na comunidade negra de que ele era racista.

Em abril de 1957, a revista *Sepia* citou uma fonte anônima de “rua” que afirmou que Elvis disse: “A única coisa que os negros podem fazer por mim é engraxar os meus sapatos e comprar os meus discos” (Bertrand, 1998, p. 221). Não havia nenhuma evidência direta ou fonte nomeada para a alegação. Elvis ainda atingiu o auge dos *tops* de música *R&B* com *All Shook Up* (1957), *Jailhouse Rock* (1957) e *Wear My Ring Around Your Neck* (1958) após a história da *Sepia* ter sido lançada. Aliás, na década de 1950, *Treat Me Nice* (1957), *I Beg of You* (1957) e *Wear My Ring Around Your Neck* (1958), tiveram uma recepção *melhor* entre o público negro nos *tops* de *R&B* do que nos *tops* de música *Pop*.

Sendo Elvis capaz de executar de forma autêntica *covers* frenéticas, melhoradas e híbridas de *R&B*, *Country* e *Gospel* – se ele conseguia transmitir isso com sinceridade, de uma forma que os consumidores negros de discos de *R&B* também adoravam – o que é que ele “roubou”? Parece provável que, não muitas gerações após o linchamento ser comum, as raparigas brancas com pais conservadores tivessem cuidado com o que eram vistas a ouvir e a dançar no que respeita à raça dos artistas – embora também devemos lembrar que houve sempre uma vanguarda: as “*garçonnes*” brancas dos anos 20, por exemplo, dançavam ao som de discos feitos por artistas de *Jazz* negros. Argumenta-se ainda que Elvis, enquanto artista branco, tinha uma licença nessa área, que lhe permitia ter acesso à publicidade associada à corrente dominante. Eu não tenho tanta certeza. Se eu fosse um fã de música e pertencente a uma família muito conservadora e pró-segregacionista na década de 1950, não teria ousado comprar discos de Elvis; eu teria comprado os discos de Pat Boone, ou teria evitado totalmente o *Rock and Roll* a favor da música *Pop* de artistas brancos. O reinado de Boone foi

contestado e curto. Como observou Brian Ward (1998, p. 50), desde uma fase muito inicial, os fãs compraram mais originais de Little Richard do que as versões *Pop* de Pat Boone. Ward data a mudança no início de 1956, mais ou menos na época em que Elvis surgiu em cena. Havia já muitos adolescentes brancos que aceitavam artistas negros. Inicialmente, alguns deles poderão até ter comprado discos de Elvis, pensando que ele era negro.

E a indústria da música: os artistas negros viram realmente o seu sucesso negado? Chuck Berry atingiu o sucesso antes de Elvis em 1955 com *Maybelline*, tendo um sucesso de um milhão de vendas que alcançou o número três nos *tops* de *R&B* da *Billboard* (devido às vendas a negros) e o número cinco nos *tops* de música *Pop* (devido às vendas a brancos) até ao final daquele ano. Antes de Berry ver a sua carreira interrompida no final da década por um julgamento (por si só influenciado pelo racismo), ele teve mais quatro sucessos no *top* 10 da música *Pop* após Elvis se ter tornado famoso. Nem todos os artistas se saíram tão bem. O cantor de *Jump Blues* Jimmy Witherspoon, cuja carreira não cresceu no início, explicou a contradição: “Elvis entrou em cena. E derrubou todos os artistas negros, mas também nos ajudou porque manteve a música viva. Uma coisa positiva e uma negativa” (p. 228).

Refletindo, potencialmente, o lado negativo, uma figura central frequentemente usada para levantar a questão da apropriação em relação a Elvis é Big Mama Thornton: a intérprete original de *Hound Dog*. Elvis fez, de facto, uma *cover* desta canção, mas Thornton nunca escreveu a música. A sua história começa com Don Robey, um magnata da indústria musical, de raça mista (meio judeu, meio negro), baseado em Houston, dono da Peacock Records, uma edi-

tora discográfica independente de *R&B*. Robey foi muito astuto ao reivindicar os créditos de composição das canções, muitas vezes sob o nome de Deadric Malone, ou simplesmente ao comprar os direitos autorais dos seus escritores. Ele contratou Big Mama Thornton. Quando os seus dois primeiros *singles* falharam, Robey recrutou Johnny Otis, que por sua vez recrutou dois escritores brancos (judeus) que eram fãs ávidos de *R&B*: Jerry Leiber e Mike Stoller. Eles escreveram a música e apresentaram-na a Thornton, algo que confere a *Hound Dog* uma linhagem racialmente complexa. Thornton ofendeu-se com os conselhos que lhe deram sobre como cantar a música e, mais tarde, reivindicou a propriedade da mesma, por tê-la cantado com o seu próprio estilo *R&B*, dramático e agressivo.

O *single* foi lançado em fevereiro de 1953 e liderou o top de *R&B* da *Billboard*. Nem Thornton, nem Leiber e Stoller foram bem recompensados pela editora discográfica de Robey. Thornton recebeu apenas um pagamento único de 500 dólares e a receita de Leiber e Stoller diminuiu devido à inclusão de Johnny Otis como compositor. Efetivamente, a dupla ganhou tão pouco, que entrou com um processo e decidiu formar a sua própria editora discográfica. Dois anos mais tarde, o grupo musical branco de Las Vegas, Freddie Bell and the Bellboys, lançou a sua própria versão, fortemente alterada, da música através da Teen Records. Elvis viu os Freddie Bell and the Bellboys a apresentar a sua versão quando visitou Las Vegas, em abril de 1956. Nesse verão, gravou e lançou uma versão baseada nesta interpretação que era distintamente diferente. A interpretação de Elvis foi dele próprio: rápida como a do grupo Freddie Bell and the Bellboys, mas incorporando uma coda de meio tempo na sua versão ao vivo. Quando o disco foi um sucesso,

Leiber e Stoller receberam finalmente a sua parte. Contudo, a Peacock relançou a versão da música de Big Mama Thornton, aproveitando o sucesso da versão de Presley e continuou a não emitir qualquer pagamento, penalizando assim a artista. Devido à sua situação financeira, ela procurou então formas para lucrar com o sucesso da versão que Elvis gravou da música de Leiber e Stoller. Eventualmente, Thornton acabaria por expressar a sua amargura ao tecer considerações diretas sobre Elvis Presley.

Claramente, Big Mama Thornton não foi recompensada de forma justa por Don Robey. Ter-se-á Elvis apropriado da sua música afro-americana? Nesse caso, embora *Hound Dog* fizesse parte do género *R&B*, não acho que Elvis se tenha exatamente “apropriado da música negra”. Big Mama Thornton não era a compositora e Elvis não usou a versão dela da música. Há um ponto chave aqui. As reivindicações estéticas nunca estão em terreno firme. A minha afirmação sobre a dissimilaridade da música é estética e está aberta ao debate: pode surgir alguém que faça uma escolha estética semelhante em defesa de uma posição racializada, por exemplo. Além disso, dentro do argumento da apropriação, as noções financeiras e estéticas de apropriação estão bastante enredadas e podem ser escolhidas a dedo, conectadas ou desconectadas, para apoiar uma determinada posição. O que isto significa é que o argumento é sustentado principalmente através da crença da comunidade, convicção emocional, ética pessoal ou pressão de grupo, em vez de qualquer processo sistemático ou rigoroso de apoio independente.

Da parte da indústria, ajuda a direcionar e distribuir o que cada artista faz, a promovê-los e a remunerá-los com base nas suas vendas específicas. No entanto, tal como

o caso de *Hound Dog* demonstra, a ideia de apropriação teoriza que os agentes intermediários da indústria musical (estúdios de gravação, editoras e empresários) apenas atuam como agentes passivos, que movimentam dinheiro entre artistas “vencedores” e “perdedores”. Neste ponto, é relevante considerar uma das primeiras fontes de inspiração de Elvis, Arthur “Big Boy” Crudup. Num livro de 1974 chamado *Rock is Rhythm and Blues*, Lawrence Redd perguntou a Arthur Crudup sobre a *cover* que Presley fez com a sua música para os primeiros *singles* da Sun. Redd contextualizou a entrevista dizendo:

Agora, na casa dos sessenta anos e a morar em Exmore, Virgínia, Crudup viaja pelos Estados Unidos, a tocar principalmente para o público branco que descobriu o ídolo de *blues* da estrela, Presley. Em 1972, a RCA Records, em pleno renascimento dos blues, lançou um álbum em homenagem a Arthur “Big Boy” Crudup e intitulou-o *The Father of Rock 'n' Roll*. (Redd, 1974, p. 128)

Lawrence Redd estava certo: Crudup voltara às atuações ao vivo no final da década de 1960 e ganhava a vida a entreter público branco, em grande parte graças à popularidade do *R&B* gerada pelo *Rock and Roll*. Quando questionado sobre *covers* das suas músicas, Crudup lembrou:

Bem, B.B. King fez *Standing at my Window...* Depois Elvis Presley fez três ou quatro músicas minhas: *That's All Right Now*, *Mama*, *Who Been Fooling You* e *My Baby Left Me* e ficou rico com isso – consegui ficar milionário – mas eu nunca recebi nenhum dinheiro... Nunca tive nenhuma conversa com Presley e nunca o conheci. (Redd, 1974, p. 128).

Quando questionado se tinha ressentimentos em relação ao que Redd considerou como Elvis Presley a fazer uma “cópia de carbono” da sua música, e nunca tendo entrado em contacto consigo, Crudup respondeu:

Bem, não me sinto mal em relação a ele. Eu não o conheço e, além de não o conhecer, ele limitou-se a fazer a mesma coisa que outras pessoas fizeram. Porque, quando BB King fez *Rock Me, Mama*, ele nunca entrou em contacto comigo. (Redd, 1974, p. 128)

Redd tentou novamente e perguntou: “Então, não sente nenhuma animosidade em relação a Elvis Presley?” Crudup respondeu: “Não. Não sinto em relação a nenhum deles. Eles não têm problemas comigo”. (Redd, 1974, p. 128).

Por outras palavras, nos Estados Unidos, os artistas que faziam *covers* não precisavam de pedir permissão. O seu sucesso era da sua responsabilidade. Se os direitos autorais da composição da música fossem transgredidos, competia às editoras, e não ao artista, pagar ao compositor. Isso poderia acontecer mais facilmente se o escritor tivesse sido creditado aquando do lançamento do disco. Mas Arthur Crudup foi claramente indicado como o autor do primeiro *single* de Elvis na Sun. Acontecera algo mais. Crudup parecia pensativo por não ter sido pago. Na verdade, em vez de culpar Elvis, Steve Sholes da RCA ou qualquer editora, Crudup disse que era o seu empresário, Lester Melrose, quem lhe estava a pagar (ou melhor, a não pagar). Melrose dissera que iria investigar o caso Presley e nunca o fez.

A verdade era complicada e o racismo estava envolvido. Melrose era um caçador de talentos da Bluebird, uma subsidiária da RCA. Ele contratou Crudup para a sua própria editora, a Wabash Music Publishing Company, e nunca o

recompensou de forma justa. Mais tarde, Melrose vendeu Wabash à Hill & Range (a editora que também dirigia a Gladys Music, que continha as canções de Presley), excluindo Crudup do circuito. Entretanto, Melrose morreu em 1968. O novo empresário de Crudup, Dick Waterman, colocou-o de novo nas atuações ao vivo e, em 1972, conseguiu convencer a Hill & Range a pagar alguns *royalties* a Crudup, começando com um pagamento de 60.000 dólares. Como parte do novo acordo, os filhos de Crudup não poderiam fazer nenhum pedido de direitos autorais. Contudo, após a assinatura do contrato, o dinheiro foi negado. Os executivos da Hill & Range achavam que a equipa de Crudup não os iria processar diretamente, porque a viúva de Melrose, que tinha comparativamente pouco dinheiro, seria legalmente o alvo deles. Repudiado pela perspectiva complexa de um litígio não lucrativo, Crudup morreu pobre, em 1974. Mais tarde, a situação alterou-se. Quando a Chappell Music planeou comprar a Hill & Range, o espólio de Crudup tinha a influência necessária para exigir que a disputa fosse resolvida. Consequentemente, a família foi recompensada com pagamentos regulares de *royalties* totalizando milhões, mas o próprio Crudup nunca viveu para assistir a isso (Lukasavitch, 2020).

Então, “Big Boy” Crudup foi roubado em *royalties*, mas era o próprio Elvis o culpado? Dificilmente. Quando muito, Crudup beneficiou de outras maneiras com a fama gerada pelas *covers* que Elvis fez das suas canções (Umphred, 2022). Isso poderá explicar a sua falta de animosidade pessoal. Foi Lester Melrose quem deu a Crudup a sua oportunidade e quem o explorou. Deve salientar-se que Melrose era branco. No entanto, o que o caso de Crudup prova é que os estúdios de gravação, as editoras e os empresários estão

ativamente envolvidos no registo de créditos, na obtenção de lucros e na remuneração de cada parte envolvida.

Num cenário de soma-zero, os artistas são posicionados como “vencedores” ou “perdedores” financeiros e não como figuras ativas sujeitas ao sucesso ou ao fracasso de uma carreira independente, ou a entidades cujas ações bem-sucedidas possam beneficiar outros artistas. Em relação a tais ideias, é relevante considerar um outro compositor afro-americano associado ao argumento da apropriação, Otis Blackwell.

Blackwell escreveu dois dos maiores sucessos iniciais de Elvis: *Don't Be Cruel* (1956) e *All Shook Up* (1957). Ele dividiu o crédito de compositor com Elvis nessas composições, o que teria desviado parte da sua receita para Elvis. Esse foi, sem dúvida, um momento em que Elvis tirou dinheiro de um afro-americano, mas, mesmo neste caso, a verdade é complexa. Foram Bob Dylan e os Beatles que mudaram a indústria na década de 1960: depois de terem grandes sucessos a escrever e a cantar as suas próprias músicas, as percepções mudaram. Depois dos Beatles, a composição passou a ser vista como uma fonte de autenticidade romântica (sentimentos verdadeiros no papel) e, portanto, de criatividade, a ser recompensada financeiramente. Antes dessa época, era mais como um processo de manufatura: equipas de indivíduos usavam os seus respetivos talentos para trazer, coletivamente, as melhores propriedades para o mercado. Nesse processo, o compositor era mais como um argumentista. O sistema de pagamento era, portanto, semelhante ao de Hollywood, com o compositor, na pior das hipóteses, a trabalhar como um “prestador de serviços” que simplesmente vendia o que produzia ou, na melhor das hipóteses, como um

agente criativo que recebia uma parte reconhecida dos *royalties*. Em Hollywood, um ator famoso pode receber muito mais do que um argumentista, porque percebeu-se que o ator gerava receitas de bilheteria. O mesmo acontecia na música. Como disse Theodor Adorno (2002) em 1938, “as vozes são propriedades sagradas como uma marca nacional” (p. 295). O que ele quis dizer é que os cantores famosos eram um ponto regular de associação do público – por assim dizer: a marca – assim, por vezes eles pediam créditos de composição. O compositor teria de decidir se gostava da ideia, porque a sua composição seria posicionada para gerar muito mais vendas. A sua parte seria menor, mas o bolo seria muito, muito maior do que lançar a música com um artista menos conhecido.

A prática de receber o crédito de composição, conhecida como “*cutting in*”, era comum na indústria da música. Numa carreira em que gravou cerca de 700 canções, Elvis recebeu créditos por oito: *Heartbreak Hotel* (1956), *Love Me Tender* (1956), *We’re Gonna Move* (1956), *Let Me* (1956), *Poor Boy* (1956), *Don’t Be Cruel* (1956), *Paralyzed* (1956) e *All Shook Up* (1957). Os últimos três eram de Blackwell, enquanto os restantes pertenciam a escritores brancos, o que dá a entender que a organização deste processo não se baseava em linhas raciais: os escritores brancos estavam sujeitos ao mesmo tratamento. O mesmo se aplica à outra fonte de receita de Elvis: reter metade dos direitos de publicação de uma música. De uma perspetiva pós-década de 1950, estes dois processos, que constituíam uma espécie de “taxa de Elvis”, eram formas de exploração. No entanto, alguns compositores podiam recusar aderir a esse jogo e fizeram-no. Dolly Parton, por exemplo, queria que Elvis cantasse a sua canção *I Will Always Love You* (1974),

mas recusou-se a dividir a publicação, então Elvis nunca a gravou. Esse exemplo também mostra como Elvis perdeu, pelo menos artisticamente, devido à estratégia comercial da sua equipa.

Dolly Parton conseguia resistir ao acordo financeiro porque já era uma artista de sucesso. Otis Blackwell nunca foi um grande artista, mas, como compositor, já tinha levado a música *Fever* (1956) ao *top* de *R&B*, com um jovem artista negro carismático, chamado Little Willie John, e também conseguiu ficar dentro do *top* trinta da música *Pop* – o que indica que Blackwell *poderia* ter algum sucesso a lançar um artista negro da música *Pop* para um público branco, embora trabalhando sob um pseudónimo (“John Davenport”) para esconder a sua própria identidade racial, algo que por si só indicava a omnipresença do racismo na época. Elvis já tinha alcançado o primeiro lugar com *Heartbreak Hotel* (1956), que liderou o *top* da música *Pop* na *Billboard* durante sete semanas. O seu sucesso não se deveu apenas ao facto de ser branco, mas também ao facto de ser Elvis. Onde ser Elvis realmente ajudou, no entanto, foi nos *tops* de *R&B*, numa altura em que poucos artistas brancos conseguiam vender.

Vamos tentar uma experiência difícil: Blackwell poderia ter dado *Don't Be Cruel* (1956) a Little Willie John e conseguido um sucesso de *R&B*; poderia tê-la vendido menos para o público da música *Pop*. Por outro lado, poderia tê-la dado a Pat Boone e, provavelmente, venderia menos bem para o público de *R&B*. Ele podia tê-la vendido a um artista negro genial que pudesse ter-se saído muito bem em ambas as categorias. Provavelmente, nenhum teria vendido muito bem em todas as categorias, não só por causa da raça, mas por causa do seu género e por tudo o que se relaciona

com a questão do apelo. Na verdade, Blackwell considerou entregar a música a um grupo de artistas branco chamado The Four Lovers, mas alterou os seus planos deliberadamente – mesmo com a “taxa de Elvis” – quando Presley a aceitou como um lado B.

Blackwell era menos uma vítima do que um empresário. Ele sabia onde estava o dinheiro e passou o resto da sua carreira a alocar músicas a artistas – negros e brancos – que se adequavam a diferentes estilos: Jerry Lee Lewis, Pat Boone e Ann-Margret, mas também Ben E. King, Solomon Burke e Ray Charles. *Fever* (1956), estabeleceu um marco de referência, demonstrou a capacidade de Blackwell e acabou por ser regravada por muitos outros artistas. Exceto os sucessos conquistados por Elvis, nenhuma das suas outras músicas foram tão retrabalhadas por outros. Portanto, apesar da “taxa de Elvis”, Blackwell podia usar os sucessos de Elvis como uma carta de apresentação e beneficiar financeiramente de *covers* posteriores.

Na altura, Otis Blackwell pensou no negócio. Ele recordou:

Então percebi que os compositores que estavam no ramo há muito mais tempo do que eu e que estavam numa situação financeira muito melhor aceitavam isso. Algumas pessoas até teriam pago para ter uma música feita por Elvis. Então eu pensei que diabos. E não posso reclamar de como me saí. (Ward, 1998, p. 45)

Essa declaração reiterou o que ele disse ao editor da revista *Jet*, Louie Robinson, em 1957: “Consegui um bom negócio. Ganhei dinheiro. Estou feliz” (Blackwell, 1957, citado em Charry 2020, p. 54). Não temos qualquer evi-

dência de que Otis Blackwell tenha ficado incomodado ou indignado com a receita que recebeu das gravações que Elvis fez das suas canções. Na verdade, posteriormente, ele escreveu outras canções para Elvis, como *Return to Sender* (1962). Otis não era mal pago em comparação a qualquer outro compositor, exceto talvez aqueles que se lançaram com sucesso como grandes artistas. Numa entrevista dois anos após a morte de Elvis, Otis Blackwell recordou como tomou conhecimento do falecimento de Presley, quando um colega lhe contou após uma sessão de gravação:

Quando a sessão acabou, ele contou-me e eu pensei que ele estava a brincar. Só me caiu a ficha quando me deitei para dormir. A única outra vez que experienciei isso foi quando a minha mãe morreu e o meu filho. Não foi porque ele não iria fazer mais nenhuma das minhas músicas. Era como uma peça de todo o negócio. Quero dizer, nós simplesmente não imaginamos que certas pessoas vão morrer. Cá dentro, elas vão viver para sempre. Quando elas desaparecem, desaparece uma determinada peça e tu simplesmente não consegues acreditar. (Harris & Newman, 1979)

Estabelecer o paralelismo entre a notícia da morte de Elvis com a morte da sua própria mãe e do seu filho não transparecia que Blackwell estava incomodado com a “apropriação” das suas composições por parte de Elvis.

Para finalizar, é relevante considerar a outra grande “apropriação cultural” da carreira de Elvis: a sua paixão pelas artes marciais japonesas. Ninguém reclama que Elvis se apropriou do karaté, porque o karaté prospera a par da sua propagação e interpretação. A música é uma ferramenta que também cresce com o diálogo porque apro-

xima culturas e raças. Isso deixa-nos perante uma série de desafios profundos, aos quais vou voltar agora. Um é que não podemos separar de forma precisa o racismo colonialista da história musical para colocar suposições nobres sobre a criatividade negra de um lado e suposições racistas residuais e estereotipadas sobre a sexualidade negra do outro. Em vez disso, temos uma situação em que os estereótipos foram reapropriados e assumidos com orgulho, para depois serem usados para polarizar a raça ao policiar o intercâmbio racial. Já não estamos na era dos Direitos Civis, onde a integração racial era vista como o objetivo; combater o Novo Racismo e promover o avanço dos negros é agora o objetivo mais direto para muitos, e fazer reivindicações sobre apropriação é considerado por alguns como socialmente justificado por esse objetivo.

Nas raízes do próprio argumento da apropriação, dentro dele, o movimento dialógico da cultura é identificado como uma transgressão, não só através de uma prática comum (fazer o mesmo ou semelhante), mas também através de uma violação da *identidade*: colonizando, roubando a essência definida como tradição cultural. A interessante análise recentemente levada a cabo por Lauren Michele Jackson sobre estrelas do início dos anos 2000, como Britney Spears, Christine Aguilera, Justin Timberlake e Miley Cyrus, no seu livro *White Negroes*, demonstra que o processo está a decorrer (Jackson, 2019, pp. 9–30). Jackson fala livremente sobre a “transferência da estética negra para corpos e vozes brancos” (Jackson, 2019, p. 14), mas essa reivindicação de “transferência” levanta questões culturais significativas. Isso acontece porque “corpos brancos” a adotarem estilos de atuação associados à negritude significa algo diferente. Mesmo a prática ofensiva de “enegrecer” com *Blackface*

foi, à sua própria maneira, abertamente racista, um modo de atuação da *branquitude* (Lott, 1995). Um bom exemplo deste problema e da forma como ele molda o nosso pensamento vem de Gilbert Rodman:

Indiscutivelmente, porém, foi o facto de ele [Elvis] ter feito essas duas coisas ao mesmo tempo – ele excitou as raparigas brancas com música negra (ou, mais precisamente, com o que era comumente considerado como música negra) – o que resultou na intensidade do pânico moral que se gerou em torno dele. Afinal, um dos pecados mais graves imagináveis contra os valores patriarcais e racistas que dominavam a cultura norte-americana dominante na década de 1950 era um homem negro fazer qualquer coisa que pudesse excitar sexualmente as mulheres brancas – particularmente se, como foi o caso de um grande número de fãs de Elvis, essas mulheres fossem menores de idade. (Rodman, 1996, p. 57)

O argumento de Rodman é mais complicado do que podemos interpretar à primeira leitura: Elvis não era “um homem negro” com o objetivo de “fazer qualquer coisa que pudesse excitar sexualmente as mulheres brancas”, mas sim um *homem branco* que *atuava* recorrendo a um estilo associado às atuações negras. Elvis não se tornou totalmente negro ao adotar certos gestos culturais. Elvis era branco e isso foi algo que moldou o significado que se retirava do que ele estava a fazer. Embora Elvis tenha gerado polémica, ele não foi linchado. Ele não só tinha o privilégio branco, mas a sua identidade até mudou o significado desse estilo. Portanto, é absolutamente necessário considerar o “quem” (em termos raciais) e também o “como” (o que o cantor fez em relação aos estilos segregados). Também considero que

os atos de “apropriação” veem os seus significados raciais a aumentar dentro de janelas temporais e, à medida que os tempos mudam, também mudam os significados. Na minha opinião, o que Elvis estava a fazer na década de 1950 é, na sua ousada modernidade, semelhante ao que as artistas negras estão a fazer na música Country hoje em dia. Por outras palavras, embora os artistas afro-americanos tenham sido associados a determinadas tradições, isso não significa necessariamente que eles sejam os seus “proprietários”, precisamente porque as tradições não são propriedades estanques e antigas, mas são, em vez disso, *culturas vivas* e contínuas: não podem ser passadas – como uma bola de futebol proverbial – para “corpos brancos” sem alterar os seus significados culturais. Em vez de “apropriação”, vejo, portanto, a “transferência da estética negra para corpos e vozes brancos” como parte de um *diálogo* contínuo e vivo, um diálogo que pode ser produtivo, se for mantido com respeito, graças à sua capacidade de ajudar a expandir a nossa compreensão mútua e de desenvolver empatia inter-racial.

Os argumentos de apropriação são, na verdade, argumentos *de autenticidade* destinados a policiar os que chegam posteriormente às práticas culturais, acusando-os de roubo e exploração. Tais reivindicações nunca veem apreço ou homenagem; apenas veem roubo. Elas deixam pouco espaço para nuances contextuais, para identidade individual, ou, na verdade, para uma avaliação estética sem restrições (a possibilidade de dizer que uma *cover* é, digamos, “melhor” que o original). Em perspetivas contemporâneas *in extremis*, os argumentos de apropriação têm sido usados para sinalizar os afro-americanos como os *únicos* portadores de sentimentos humanos autênti-

cos e deleitam-se a remeter os brancos a uma posição de meros imitadores, pessoas com pouco ou nenhum estilo inato, criatividade ou expressão sexual. Ironicamente, tendemos a usar a música para sentimentalizar a injustiça racial, quando o melhor seria abordar o racismo em todas as formas na sua origem. Em vez de nos concentrarmos ou contestarmos obstinadamente a apropriação como um argumento, talvez o que devêssemos realmente fazer fosse abordar políticas e práticas, de maneira a estabelecer uma igualdade muito maior entre diferentes raças, para que o intercâmbio cultural ou os seguidores associados deixem de gerar raiva, desconfiança ou uma atitude defensiva por parte de cada um dos lados.

Big Mama Thornton, Arthur Crudup e Otis Blackwell tiveram, sem dúvida, vidas moldadas e conturbadas pelo racismo. Será que isso pode ser atribuído diretamente a Elvis? O trabalho de luta contra o racismo não é necessariamente feito a demonizar ou a fetichizar pessoas ou mudanças do passado. Acredito que seja feito ao desenraizarmos as práticas racistas do presente. Isso significa, além de abordar o racismo aberto ou o sentimento de culpa, encontrar maneiras, pessoais e coletivas, para confrontar os padrões dominantes de desconfiança racial, questões de classe, segregação residual *de facto*, brutalidade policial, complexo prisional-industrial, microagressões, preconceito inconsciente e outros obstáculos nos negócios, direito, habitação, saúde, política e educação – e, claro, na indústria da música – que há muito tempo privam a população negra (Bonilla-Silva, 2021). Quando esse trabalho estiver mais desenvolvido, talvez possamos reavaliar e historicizar o argumento da apropriação, olhar para as suas raízes, além dos tempos de mudança e fins para os quais foi mobili-

zado. Só então a música encontrará o seu devido lugar e celebraremos o génio monumental de grandes músicos de todas as raças como contribuidores e não como ladrões.

Embora esta posição seja integralmente minha, gostaria de agradecer ao Dr. Tom Attah pelas discussões que me ajudaram a refletir sobre algumas destas questões.

Referências bibliográficas

- [1] Adorno, T. (2002). *Essays on music*. University of California Press.
- [2] Altschuler, G. (2003). *All shook up: How rock'n'roll changed America*. Oxford University Press.
- [3] Bertrand, M (1998). *Race, Rok and Elvis*. University of Illinois Press.
- [4] Bonilla-Silva, E. (2021). What makes systemic racism systemic? *Sociological Enquiry*, 91(3), 513–33. <https://doi.org/10.1111/soin.12420>
- [5] Charry, E. (2020). *A New and concise history of rock and R&B through the early 1990s*. Wesleyan University Press.
- [6] Cherid, M. I. (2021). “Ain’t got enough money to pay me respect”: Blackfishing, cultural appropriation, and the commodification of Blackness. *Cultural Studies*, 21(5), 359–64. <https://doi.org/10.1177/15327086211029357>
- [7] Davis, K. C. (2009) *Beyond the White Negro: Empathy and anti-racist reading*. University of Illinois Press.
- [8] Deffaa, C. (1996). *Blue rhythms: Six lives in rhythm and blues*. Da Capo.
- [9] de Visé, D. (2021, November 16). When Young Elvis Met the Legendary B.B. King. *Atlantic Monthly*, <https://lithub.com/when-young-elvis-met-the-legendary-b-b-king/>

- [10] Duffett, M. (2020). *Elvis Roots, Image, Comeback, Phenomenon*. Equinox Publishing
- [11] Duffett, M. (2018). *Counting Down Elvis*. Rowman & Littlefield.
- [12] Fotografiska New York (2020, December 20). *Dr. David Pilgrim & Andres Serrano, Obsessing about race: Collecting racist objects* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=yc3SgD5D1g8>
- [13] Harris, B. and Newman, R. (1979, July). *The Otis Blackwell interview*. Time Barrier Express, <https://whatgetsmehot.blogspot.com/2010/11/interview-with-composer-otis-blackwell.html>
- [14] Jackson, LM (2019). *White negroes: When corn rows were in vogue... and other thoughts on cultural appropriation*. Beacon Press.
- [15] Jordan, W. (1974). *The White man's burden: Historical origins of racism in the United States*. Oxford University Press.
- [16] Lott, E. (1995). *Love & theft: Blackface minstrelsy and the American working class*. Oxford University Press.
- [17] Lukasavitz, B. (2020). Blues law: Arthur "Big Boy" Crudup vs. Lester Melrose. *American Blues Scene*, <http://www.americanbluesscene.com/2015/11/blues-law-arthur-big-boy-crudup-vs-lester-melrose/>
- [18] Maultsby, P. (1985). Beginnings of a Black music industry. In Rosenthal, R. & Maultsby, P. (Eds.), *Who's who in black music* (p. xi). Edwards Printing.
- [19] Rodman, G. (1996). *Elvis after Elvis: The posthumous career of a living legend*. Routledge.
- [20] Redd, L. (1974). *Rock 'n' Roll is Rhythm and Blues*. Michigan State University Press.
- [21] Sharp, K. (2006). *Elvis Presley: Writing for the king*. FTD Books.

- [22] Umphred, N. (2022, August 12). Elvis didn't "steal" a darn thing from Arthur Crudup!
- [23] But he certainly owed the old bluesman a debt or two. *Medium*, <https://medium.com/elvis-thats-the-way-it-was/elvis-didnt-steal-a-darn-thing-from-arthur-crudup-7d35011e5b8f>
- [24] Ward, B. (1998). *Just my soul responding*. Routledge.
- [25] Young, J.O. & Brunk, C.G. (2009). *The ethics of cultural appropriation*. Wiley-Blackwell.
- [26] Yudice, G. (2003) *The expediency of culture: Uses of culture in the global era*. Duke University Press.

Musicas citadas

- [27] Berry, Chuck. (1955). *Maybellene*. [Música]. Em *Chuck Berry's Greatest Hits*. Chess Records.
- [28] Boone, P. (1955). *Ain't that a shame*. Imperial. [Música]. Em *Pat's Great Hits*. Dot Records.
- [29] Boone, P. (1956). *Don't Forbid Me* (1957). [Música]. Em *Pat's Great Hits*. Dot Records.
- [30] Cole, N. (1947). *(I Love You) For Sentimental Reasons*. [Música]. Single 78 RPM. Capitol Records.
- [31] Cole, N. (1948). *Nature Boy*. [Música]. Single 78 RPM. Capitol Records.
- [32] Parton, D. (1974). *I Will Always Love You*. [Música]. Em *Jolene*. RCA Records.
- [33] John, L. W (1956). *Fever*. [Música]. Single 45 RPM. King.
- [34] Presley, E. (1956). *Blue Suede Shoes* [Música]. Em *Elvis Presley*.
- [35] Presley, E. (1956). *Don't Be Cruel* [Música]. Em *Elvis Golden Records vol. 1*. RCA Records.

- [36] Presley, E. (1956). *Heartbreak Hotel* [Música]. Em *Elvis Golden Records vol. 1*. RCA Records.
- [37] Presley, E. (1956). *Hound Dog* [Música]. Single 45 RPM. RCA Records.
- [38] Presley, E. (1956). *Let Me* [Música]. Em *Love Me Tender* EP. RCA Records.
- [39] Presley, E. (1956). *Love Me Tender* [Música]. Em *Love Me Tender* EP. RCA Records.
- [40] Presley, E. (1956). *Paralyzed* (1956). Em *Elvis*. RCA Records.
- [41] Presley, E. (1956). *Poor Boy* [Música]. Em *Love Me Tender* EP. RCA Records.
- [42] Presley, E. (1956). *We're Gonna Move* [Música]. Em *Love Me Tender* EP. RCA Records.
- [43] Presley, E. (1957). *All Shook Up* [Música]. Em *Elvis Golden Records vol. 1*. RCA Records.
- [44] Presley, E. (1957). *Jailhouse Rock* [Música]. Em *Jailhouse Rock* EP. RCA Records.
- [45] Presley, E. (1957). *Treat Me Nice* [Música]. Em *Elvis Golden Records vol. 1*. RCA Records.
- [46] Presley, E. (1958). *I Beg of You* [Música]. Em *Elvis Golden Records vol. 2*. RCA Records.
- [47] Presley, E. (1958). *One Night* [Música]. Single 45 RPM. RCA Records.
- [48] Presley, E. (1958). *Wear My Ring Around Your Neck* [Música]. Em *Elvis Golden Records vol. 2*. RCA Records.
- [49] Presley, E. (1962). *Return to Sender* [Música]. Em *Elvis Golden Records vol. 4*. RCA Records.
- [50] Public Enemy (1989). *Fight the Power* [Música]. Single 45 RPM. Motown.
- [51] Richard, L. (1955). *Tutti Frutti* [Música]. Em *Here's Little Richard*. J & M Studio.

- [52] Thornton, B.M. (1952). *Hound Dog* [Música]. Single 45 RPM. Peacock records.

Referências filmográficas

- [53] Kwan, D; Scheinert, D. (2022). *Everything Everywhere All at Once* [Filme]. IAC. Films and Gozie AGBO.
- [54] Lurhmann, B. (2022). *ELVIS* [Filme]. Warner Bros.
- [55] Lee, S. (1989). *Do The Right Thing* [Filme]. 40 Acres & A Mule Filmworks. Universal Pictures.
- [56] Tashlin, F. (1956). *The Girl Can't Help It* [Filme]. 20th Century Fox.

“Elvis está sempre presente nas minhas sessões musicais” – Entrevista com Thelma Ramalho Pordeus

Ingrid Farias Fachine

Em entrevista a Ingrid Fachine, pesquisadora e professora da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), a produtora musical Thelma Ramalho Pordeus revive memórias em torno do artista Elvis Presley.

Quando viu ou ouviu Elvis Presley pela primeira vez?

Thelma Ramalho: Desde sempre. Minha mãe era fã de Elvis Presley, mas não sei precisar quando foi a primeira vez que o vi ou ouvi. Mamãe e meu primo tinham alguns discos dele e desde criança eu os escutava. Em 1975, peguei desse primo a fita K7 do *show Aloha from Hawaii* que ficou por várias semanas no toca fitas do nosso carro. Daí em diante comecei a procurar comprar discos, revistas e livros sobre Elvis. Em 1994 realizei o sonho de ir Graceland, foram 2 dias de imersão no seu mundo, uma das maiores experiências que vivi.

O que chamou mais a atenção em Elvis?

Thelma Ramalho: Como era bem criança, a voz e a beleza me chamaram atenção, depois comecei a curtir seu comportamento irreverente nos anos 50.

Qual o diferencial de Elvis em comparação com outros artistas da época?

Thelma Ramalho: Elvis foi pioneiro em quase tudo no mundo da música, sua maneira única de cantar e a entrega a tudo que fazia talvez tenha sido o diferencial. A maneira que ele transitava por vários estilos também contribuiu, além do seu talento acima da média.

Pode comentar o impacto de Elvis no Brasil?

Como nasci nos anos 60, a minha mãe foi quem me relatou sobre esse impacto. Os homens usavam o vestuário e penteado dele e as mulheres se encantaram por sua beleza e movimento sensuais.

E, em sua cidade João Pessoa (capital do estado da Paraíba), qual a opinião das pessoas do seu convívio sobre Elvis Presley?

Thelma Ramalho: Moro em João Pessoa, por aqui já teve até fã clube dele. Até pouco tempo existia o Bar do Elvis num dos nossos bairros. Os cinemas nos anos 70 faziam festivais com seus filmes, a semana Elvis era bem concorrida.

O que guarda na memória sobre as sessões que assistiu em “festivais Elvis”?

Thelma Ramalho: A turma saía do colégio para ir ao cinema, nos finais de tarde e era sempre bem divertido. Os filmes de shows eram os mais legais. Era o tempo em que nós podíamos assistir a todas as sessões de cinema do dia.

Quais suas recordações sobre os filmes de Elvis?

Thelma Ramalho: Os filmes de Elvis na verdade foram os precursores dos videocliques. São poucos os que tem um bom argumento. Serviam para vender sua imagem ao mundo, e na verdade Elvis tinha o sonho de ser galã de Hollywood. Mas alguns filmes como *Balada Sangrenta* (King Creole) contavam uma boa história.

Quais os impactos em termos musicais, no cinema e nas artes com a chegada do Elvis na mídia?

Thelma Ramalho: Os filmes e discos chegavam bem atrasados aqui. Nos anos 50, um amigo precisou ir a Recife (capital do estado de Pernambuco) para receber o primeiro disco de Elvis que chegou por navio. Contudo a influência dele chegou mesmo até ao interior do nosso pequeno estado, a Paraíba. Mamãe morava numa pequena cidade no sertão, Sousa, quando viu Elvis pela primeira vez. Muitos artistas brasileiros tiveram Elvis como referência, os maiores, Erasmo e Roberto Carlos.

De que forma a sua geração viveu as músicas de Elvis Presley?

Thelma Ramalho: A minha geração gostava de assistir os filmes que eram exibidos em cinemas e emissoras de TV no Brasil. Os discos lançados no início dos anos 70 chegavam com certa dificuldade por aqui. As coletâneas eram mais conhecidas. Eu só comprei na época do lançamento, o *Moody Blue*. Depois de sua morte, foram lançados alguns LP no Brasil e consegui comprar itens que desejava a muito tempo como *Elvis That's The Way It Is*, *Elvis Now*, etc. Depois com o advento do cd, foi incrível porque os seus discos ficaram mais acessíveis, até mesmo os importados. Lembro de minha emoção ao encontrar o Laserdisc do '68 *Comeback Special*, a ponto de ficar pulando na loja abraçada com o disco. Teve também a vez que larguei o namorado no dia de comprar as alianças para o noivado porque vi o *Elvis On Stage* na loja de discos.

Você tinha um amigo ou parente que gostava das músicas do Elvis e o que essa pessoa mais gostava no Elvis?

Thelma Ramalho: Minha mãe era muito fã dele. Tinha um disco que meu pai teve que comprar porque não entraria em casa sem ele. Meu primo, o cantor Zé Ramalho, que foi criado pelo meu avô depois da morte do pai dele, também era fã do Elvis por causa da minha mãe. Fiquei com alguns vinis que peguei dele. Mamãe amava tudo em Elvis, o meu primo curti rock e tinha banda desde os anos 60. Elvis foi uma de suas referências.

Conte-nos mais sobre a importância de sua mãe na sua admiração pelo Elvis Presley.



Figura 1. Thelma Ramalho Pordeus com alguns discos da sua coleção de Elvis Presley

Thelma Ramalho: Minha mãe sempre falou de Elvis para mim. Sobre como tudo mudou quando ele surgiu, como afetou homens e mulheres e principalmente, o comportamento de todos. As mulheres tinham Elvis como padrão, e os homens se dividiam, os que tinham ciúmes e os que o imitavam nas roupas e cabelo. Ela contava que o primeiro filme que assistiu com meu pai, foi um de Elvis, mas não lembrava qual. Nesse dia papai notou que ele sabia tocar violão de verdade e passou a respeitá-lo como artista, e disse: nós somos todos uns despeitados com Elvis! Sempre desejei assistir um show dele, mas na época não era tão fácil comprar ingressos em outro país. Elvis morreu no ano dos meus quinze anos, e meu grande sonho passou a ser conhecer Graceland. Em 1994 passei 3 dias em Memphis, e conheci também os estúdios Sun Records, o colégio e a moradia dos Presley. Nos dois primeiros dias visitei Graceland e os museus do Coronel, de automóveis e os aviões de Elvis. No segundo, fiquei o dia inteiro sem me alimentar, só percorrendo todos esses locais por uma segunda vez. Mande um cartão-postal de Graceland para minha mãe, ela amou. Nós duas choramos juntas quando soubemos de sua morte. Foi uma das poucas vezes que a vi chorar, e a primeira por um artista. Um dos meus presentes de casamento foi uma escultura de Elvis em louça.

O que mais marcou você em torno das músicas do Elvis?

Thelma Ramalho: Como o Lennon definiu, antes de Elvis não havia nada. O comportamento rebelde dele nos anos 50, a energia que ele tinha no palco são únicos e definiram a cena do *Rock and roll* para sempre. Na minha casa

a música sempre foi presente, mamãe cantava para me fazer dormir, papai tocava violão quase todas as noites e meu primo ensaiava com a banda dele no nosso terraço. O hábito de escutar discos me acompanha da infância até hoje. Elvis está sempre presente nas minhas sessões musicais.

Hoje, como você acha que o perfil Elvis Presley aconteceria na mídia?

Thelma Ramalho: Acho que Elvis seria grande em qualquer época. Além de sua beleza física, ele era bem estiloso, e gostava de brincar com as câmeras. Se daria bem com essa geração do Tik Tok.

Thelma Ramalho Pordeus, 61 anos, nascida em Campina Grande, Paraíba, Brasil. Arquiteta, produtora cultural e possui curso de pós-graduação em Moda. Thelma é produtora da banda Zefirina Bomba, produtora de moda da Agência Single em São Paulo, produtora de moda da agência Hits em João Pessoa, produtora na tour El Redescubrimiento de América Latina, stylist no desfile do estilista Leo Mendonça no Paraíba Fashion Week, stylist do estilista Leo Mendonça no Desfile no Dragão do Mar em Fortaleza, produção na edição III e IV do Festival Mor-março em João Pessoa, produção no Festival Todos Verão em João Pessoa e produtora no Ocupa Conventinho em João Pessoa.

Portugal, visto pelos olhos de Elvis Presley – Testemunho

Célia Carvalho

Jamais imaginei, um dia, escrever um texto que tivesse este título. Antes, porém, de chegar ao tema, impõe-se uma pequena apresentação e explicação.

Chamo-me Célia Carvalho, tenho 53 anos e, sendo fã de Elvis praticamente desde a barriga da minha mãe, como costumo dizer, cresci com este gosto e uma sede de aprender mais e mais sobre Elvis Presley. Em parte, foi um dos motivos que me levou a querer aprender a falar inglês o mais depressa possível. Comecei a fazer uma coleção de livros (atualmente com mais de 200 títulos, quase todos em inglês), que li com interesse e atenção. Ao longo dos anos, fui adquirindo um conhecimento que, posso dizê-lo, é bastante rico, sobre aquele que ficou conhecido como “Rei do *Rock and roll*”. A dificuldade que tive em encontrar informações no nosso país, fez-me procurá-las no estrangeiro. E, curiosamente, foi igualmente no estrangeiro (por intermédio do maior de clube de fãs de Elvis, na Inglaterra), que encontrei outros fãs em Portugal. Aos 31 anos, em

fevereiro de 2001, juntamente com alguns dos amigos que fui fazendo pelo caminho com este gosto comum, criei o clube “Elvis 100% - Still Rockin’!”, que tem sido o ponto de união entre vários fãs, não só cá em Portugal, como em diversos países do mundo. Ser fã de Elvis levou-me a conhecer pessoas que jamais teria conhecido. E fez-me ir a sítios, em Portugal e no estrangeiro, onde provavelmente nunca teria ido. Levada pelo desejo de estabelecer o máximo de contactos possível, desde o início da criação deste projeto que quis elaborar um site que nos representasse na internet, pois sabia que isso nos poderia levar até pessoas com este interesse comum. Com esse objetivo em mente, aprendi a fazer sites e criei o nosso (www.elvis100percent.com) em duas versões, na língua portuguesa e inglesa. Estamos presentes na internet, no endereço anteriormente citado, desde dezembro de 2001.

Esta apresentação tornou-se necessária, porque em 2010 obtive informações que nunca imaginei pudesse vir a ter: que Elvis Presley tinha uma opinião acerca de Portugal (e outras coisas inerentes ao nosso país). Tantas dezenas de livros e milhares de artigos que li, escritos por incontáveis autores, em publicações dedicadas a Elvis Presley e nunca encontrei nada que o relacionasse com o nosso país. Aprendi, ao longo do tempo, que Elvis Presley era uma pessoa lida e até culta; algo que é desconhecido da maior parte das pessoas. A nível académico, Elvis Presley “apenas” concluiu os estudos secundários. As aspas são intencionais, pois na sua família, ele foi o primeiro que, até então (julho de 1953), e apesar de todas as dificuldades, conseguiu essa “façanha” no seio da sua família. A maior parte dos seus familiares ou eram analfabetos, ou tinham muito poucos estudos,

em virtude das condições sócio económicas e histórico geográficas onde se inseriam.

A carreira musical de Elvis começou oficialmente quando gravou o seu primeiro disco profissional, no estúdio da Sun Records, em 5 de julho de 1954. Quaisquer planos que tivesse para a sua vida profissional (e estava a estudar para ser electricista, quando isso aconteceu), ficaram pelo caminho, pois o entretenimento passou a ser a sua vida. Porém, isso não o impediu de satisfazer a sua enorme sede de conhecimento. E chegou a dizer, em entrevistas, que gostaria de ter tirado um curso universitário, aconselhando os jovens a estudar o máximo que pudessem. Elvis adquiriu e leu centenas de livros ao longo da sua vida, dentro das mais diversas temáticas. Posso confirmá-lo, por ter esse conhecimento e por já ter visto parte da sua biblioteca exposta, lá nos museus do *campus* de Graceland, que é verdadeiramente impressionante (cheguei a comprar e a ler alguns dos livros que ele leu, por ter curiosidade em saber o que ele quis saber). Dizem as pessoas chegadas, da sua intimidade, que ele era capaz de falar sobre qualquer assunto. O seu interesse natural e a sua memória fotográfica (que também o ajudou imenso na sua carreira de cantor e ator) espantou muita gente que teve o privilégio de fazer parte do seu círculo íntimo, ou até pessoas que se cruzaram com ele por breves instantes, mas em quem deixou uma forte impressão, muitas vezes contradizendo a ideia que tinham acerca dele: de ser uma pessoa inculta e vazia. Até eu, antes de adquirir um maior conhecimento acerca de Elvis Presley, pensei que ele pudesse ser como a generalidade dos americanos, que muito sabe acerca de si e do seu país, mas nada ou muito pouco sabe acerca daquilo que se passa pelo mundo. E, muito menos ainda, daquilo que se passa – ou passou – em Portugal! Conheci muitos ameri-

canos, nas viagens que fiz aos Estados Unidos, para visitar as terras de Elvis (Memphis, no estado do Tennessee; e Tupelo, no estado do Mississippi) e quando alguns perguntavam de onde eu era natural e respondia, “Portugal”... nem sabiam que era um país! Um deles chegou a perguntar, “Que cidade é essa?”, e outro, “Em que país Portugal fica?”.

Desta forma, aquilo que viria a acontecer em maio de 2010, para mim, teve uma importância gigante, pois descobri que Elvis não só sabia que Portugal existia, como tinha conhecimentos sobre o que se passava no nosso país, entre outras coisas. E como foi que isto aconteceu? Muito simples: devido ao facto de um dia ter pensado na importância de ter um site na internet, em português e em inglês. Pois foi através desse site que uma pessoa do mundo de Elvis nos encontrou e entrou em contacto connosco. Não foi a primeira pessoa, relacionada com Elvis, que o fez, mas foi aquela que teve a maior importância para mim, pelas informações que, de forma tão generosa, partilhou comigo e que eu partilhei com os demais e as quais continuarei a partilhar.

No dia 7 de maio de 2010, recebemos na nossa caixa de email (clube.elvis100@gmail.com) uma mensagem de Kathy Westmoreland, a cantora soprano de Elvis. Para os seus fãs, não é necessária nenhuma apresentação. Mas, ainda assim, ela achou que tinha de o fazer. Deixo uma tradução desse email:

Título do Email: *ADORO O TEU SITE e OBJETIVOS EDUCACIONAIS*

Olá,

Chamo-me Kathy Westmoreland e tive o privilégio de trabalhar com Elvis durante sete anos (1970-1977). Ele dizia que eu era a sua ‘cantora de voz aguda’.

Visitei o vosso site esta noite e senti-me muito impressionada. Os vossos objetivos são os objetivos que eu partilho. Apreciei o bom gosto e, acima de tudo, o desejo de apoiar a educação das vossas gerações mais jovens acerca do significado histórico do génio de Elvis, não apenas na área da música, mas a nível social, cultural além-fronteiras, oceanos e continentes.

É meu desejo de me manter a par das vossas notícias. Muito obrigada por se lembrarem dele.

*Atentamente,
Kathy Westmoreland*

Kathy teve a atitude humilde de não partir do pressuposto que sabíamos quem ela era. Já Elvis, curiosamente, tinha sempre o mesmo comportamento. Quando alguém lhe apresentava uma pessoa, ou ele se apresentava, estendia a mão e dizia sempre, “Olá, chamo-me Elvis Presley”, impressionando muitos com isso. E, tal como essas pessoas, também eu fiquei impressionada com o email de Kathy e, ao mesmo tempo, intrigada, pensando como nos teria ela descoberto na internet, em virtude de existirem milhares de sites dedicados a Elvis Presley por esse mundo fora.

Os objetivos a que ela se referia no seu email são os Objetivos do Clube, que estão publicados no nosso site e que a tinham impressionado, levando-a a escrever-nos. Como é natural, escrevi imediatamente a esta senhora – que é um ano mais velha que a minha mãe e que completou 78 anos em 10 de agosto de 2023 – para lhe agradecer e também para tentar descobrir a forma como nos tinha encontrado. Ela respondeu rapidamente, agradecendo a minha atenção e partilhando comigo mais

informações a esse respeito. A história é, no mínimo, interessante. E o que se passou nos anos que se seguiram, ainda é mais interessante, pois desenvolvemos uma relação de amizade, que nos levou a passar horas e horas ao telefone, a falar sobre Elvis e não só. E porque Kathy me autorizou, passo a partilhar partes da nossa correspondência, uma vez que têm muito interesse do ponto de vista histórico, têm a ver com Elvis e são informações que desconhecia por completo e, estou em crer, a maior parte dos fãs portugueses também desconhecirão.

Tradução de parte do email que Kathy me enviou em resposta ao meu primeiro email, no dia 8 de Maio de 2010:

O que realmente me chamou a atenção no teu site foi que vocês são uma geração mais nova que se apercebe da importância de Elvis e da sua música 'mundana'. Foi a música que tocou em algo dentro de nós e foi ela que nos uniu.

Nestes últimos dez anos tenho sentido interesse em falar com estudantes (desde a escola preparatória até à universidade) e espero poder fazê-lo, pois realmente tenho recebido muitos pedidos via email da parte de alunos estudantes de música e de história que querem saber mais.

Falando da música universal, devo dizer-te que já há muitos anos que eu oiço o Fado português. Ouvi a Amália Rodrigues a cantar pela primeira vez quando ainda era criança, nos anos 50, e ouvia-a através dos discos de vinil que o meu pai tinha nas suas lojas de discos. Eu queria cantar como a Amália. Não percebia uma única palavra... mas nem era preciso. Sou atualmente uma enorme fã da Mariza e acredito que ela é uma embaixatriz fantástica para Portugal em todo o mundo. Sinto-me emocionada até às lágrimas pelo Fado...É realmente

um Sentimento Universal... cantado com estas vozes tão ricas e espantosas e por presenças em palco que tão poucos artistas têm. Até certo ponto consegui realizar muitos dos meus sonhos... menos um... que é o de cantar o Fado. Sei que isso é impossível porque não nasci nem fui criada em Portugal. Talvez numa próxima vida? Acho que para o sabermos realmente cantar, temos de ter sido criados no meio de tudo isso e continuar a melhorá-lo com poetas e instrumentos musicais modernos..., como a Amália e a Mariza fizeram.

Então, tinha sido assim que Kathy nos tinha descoberto: através do nosso Fado e por ser admiradora das nossas cantoras, Amália e Mariza. Como se pode ver, tinha sido a música, mais uma vez, a unir estas duas pessoas tão distantes no mundo, mas com um elo comum: o Fado português e Elvis Presley.

Kathy Westmoreland tem descendência grega, por parte da sua mãe e já cantou em diversos estilos, por várias óperas deste mundo. Apercebendo-me da sua pequena “frustração” por não poder cantar o Fado, resolvi partilhar com ela filmes e ficheiros de músicas das suas fadistas preferidas (apresentando-lhe outros mais e os poetas que escreveram as letras das canções) e as traduções das letras, para que pudesse finalmente entender. Ficou muito feliz com isso e encheu-me de perguntas, com a tal sede de saber, característica dela e de Elvis Presley. Para mim, foi um prazer enorme partilhar com esta senhora que nos tinha chegado sem nos pedir nada e apenas para agradecer o nosso trabalho, algo da nossa cultura que, acima de tudo, lhe proporcionou tantos momentos de felicidade, como ela me confidenciou. Mas as surpresas ainda não tinham acabado.

Tradução de parte do email de resposta de Kathy, de dia 8 de Maio de 2010:

A propósito, Elvis e eu partilhávamos os nossos gostos musicais... os gostos que tínhamos já em crianças. Tanto ele com eu conhecíamos e ouvíamos os discos da Amália. Claro que a Mariza ainda não era sequer nascida nessa altura, mas se ele a tivesse ouvido, tenho a certeza que não pararia de saltar nem de dizer, ‘põe o disco a tocar outra vez,’ como costumava fazer.

É engraçado, acho que quando uma pessoa tem o mínimo de sucesso do ponto de vista comercial num estilo de música, é difícil de acreditar que esse artista possa aprovar/gostar de outras formas musicais! Mas isso não poderia estar mais longe da realidade.

Sinto-me tão feliz por teres tirado algum do teu tempo ocupado para me enviares isto: mais as letras, as letras, as letras! Toda a minha vida nunca tinha entendido o que se cantava num único Fado, mas mesmo assim, tocou-me, bem como a milhões de outras pessoas (incluindo Elvis).

Nunca em toda a minha vida poderia imaginar que Elvis Presley sabia quem era a nossa grande fadista Amália Rodrigues e, muito menos, gostava de a ouvir cantar! Mas, conhecendo o seu eclético gosto musical e a sua sede de conhecimento, até nem é assim tão espantoso. Amália foi aos Estados Unidos pela primeira vez em 1952, regressou em 1953 e chegou a aparecer na televisão, pela NBC. Editou um LP nos Estados Unidos, em 1954, com o título *Amalia Rodrigues Sings Fado From Portugal and Flamenco From Spain*. Em 1966 regressou aos Estados Unidos e, da boca de Kathy, soube que chegou a vê-la na televisão. Portanto, seria natural que Elvis também a tivesse visto.

Em conversas telefónicas que mantive com Kathy, ela disse-me, “Sabes que sem teres conhecido Elvis, conhece-lo melhor do que muitas pessoas que realmente o conheceram?” Foi um grande elogio que ela me fez, mas a realidade é que Elvis, para mim – como acontece com tantos fãs – é como um elemento da família. Afinal, estive presente na minha vida desde sempre e estará até ao fim.

Fazendo jus à promessa que tinha feito no seu email, de que deveríamos partilhar mais informações sobre Elvis em relação a Portugal, Kathy partilhou na nossa página de Facebook, uma publicação da sua autoria, em 25 de abril de 2014, sobre, imagine-se... a revolução do 25 de abril de 1974 (quando foi celebrado o 40º aniversário da revolução) e o que Elvis achou a respeito disso. Segue-se tradução integral daquilo que ela escreveu:

*ELVIS INTERESSOU-SE PELA REVOLUÇÃO DOS CRAVOS
EM PORTUGAL*

Amo-te, Portugal! Só pessoas muito boas conseguiriam isto, com flores metidas nas armas em vez de balas. Elvis telefonou-me e perguntou-me se tinha lido a respeito. Eu tinha, assim como todos os músicos nos estúdios de L.A., onde estava a trabalhar nesse dia, em 25 de Abril de 1974. A Revolução dos Cravos, que acabou com o governo fascista em Portugal, é um exemplo notável do nível de mudança política que até mesmo pessoas reprimidas podem alcançar sem o recurso à violência. Elvis comentou como a música, mais uma vez, podia ser utilizada para mudar um povo, uma cultura e libertar as pessoas, num dos nossos tópicos favoritos de conversa, ‘A Música e a Evolução da Consciencialização.



Figura1. Célia Carvalho em Graceland, 2019

Achei tudo isto absolutamente maravilhoso. E, por saber que Elvis sabia todas estas coisas, senti-me ainda mais próxima dele, como estou certa, qualquer fã português que leia este texto se irá sentir.

Kathy começou a escrever vários textos, que foi partilhando generosamente na sua página de Facebook e que me autorizou a traduzir e a colocar no nosso site. A sua intenção era reunir memórias e informações, para posteriormente as reunir num livro, visto que o livro que fora publicado sobre ela e Elvis, no passado, não estava conforme a sua vontade e continha vários erros. A editora estava com pressa de publicar e nem permitiu uma edição condigna. Kathy sempre se sentiu mal com isso (e falou comigo sobre alguns desses erros). Incentivei-a a escrever

novo livro, desta vez corrigido. Ela na altura disse-me que não sabia se teria a energia e o tempo necessários para isso e era implícito que queria dizer “antes de morrer”. Avançou com o projeto e a ideia, mas o livro não chegou a sair porque as editoras com as quais estabeleceu contacto não queriam lançar o livro segundo os termos de Kathy, mas sim segundo os termos que bem entendiam. E para fazer um livro que não fosse de acordo com a sua vontade, Kathy decidiu não o fazer de todo.

Era igualmente intenção sua escrever uma série de artigos sobre instrumentos e o conhecimento que Elvis tinha acerca de cada um deles. Disse-me que aprendeu imenso com ele a esse respeito e que se sentia impressionada com a vastidão do conhecimento que Elvis tinha sobre os instrumentos musicais. E foi numa destas conversas sobre este assunto que ela partilhou comigo que Elvis sabia, por exemplo, que o nosso instrumento musical português, o cavaquinho, era a origem do instrumento musical havaiano, o *ukulele*.

Gratidão eterna à Kathy, pela sua generosidade e forma simples e autêntica de ser. Foi esta sua forma de ser que me fez entender, melhor ainda, o facto de Elvis se ter interessado por ela enquanto pessoa, tanto do ponto de vista romântico, tanto como o da amizade, que acabou por prevalecer. Só tenho pena que, por complicações de saúde e devido à sua idade avançada, eu não possa ajudar Kathy a realizar o sonho de vir a Portugal (como ela me disse que queria fazer, tendo sido automaticamente convidada) e de, nas suas palavras, conhecer Fátima, o Oceanário, as vinhas do Douro e, mais importante para ela, experienciar uma noite de fados, em Lisboa.

Muita saúde, é o que desejo a Kathy Westmoreland e a todos nós, para que, de alguma forma, possamos continuar

a partilhar conhecimento e experiências, relacionadas com um homem que faleceu há quase meio século, mas continua a enriquecer as nossas vidas e, estou certa continuará a inspirar gerações futuras, com todo o seu talento, charme e carisma intemporais.

Célia Carvalho nasceu em 25 de março de 1970 e, desde criança, alimenta duas paixões: Elvis Presley e o artesanato. Curiosamente, ambas começaram aos 9 anos de idade. Em 1979, por influência de sua mãe, descobriu Elvis Presley, através da emissão televisiva do filme Jailhouse Rock. Foi Elvis quem despertou o seu interesse por apreender a língua inglesa, em simultâneo com o artesanato e as artes. E foi com o dinheiro conseguido através da venda de várias peças de artesanato que pagou as viagens de finalistas (do 12º ano e da faculdade). Formou-se em Assessoria de Administração, com vertente em língua inglesa e francesa, pelo Instituto Superior de Línguas e Administração, em 1992. Em 2002, com 31 anos, criou o clube de fãs “Elvis 100% – Still Rockin’!”. Em 1997 e em 2002 viajou até Memphis e Tupelo, terra natal de Elvis Presley, para participar juntamente com milhares de fãs nas celebrações do 20º e 25º aniversários da morte do cantor. Segundo Célia, foi a paixão por Elvis, que cimentou a sua relação com o atual marido, com quem em 2019, regressou a Memphis. Célia considera que Elvis Presley é um ícone da cultura popular do século XX que uniu e continuará a unir pessoas de diferentes idades e culturas. Por isso, ela afirma que será uma admiradora de Presley até ao final da vida.

– clube.elvis100@gmail.com

Elvis Presley e a cultura popular do século XX pretende contribuir para uma reflexão em torno da carreira do cantor norte-americano, cujo impacto cultural se estende desde a década de 1950 aos nossos dias. O livro reúne contributos de investigadores que, recorrendo a diferentes abordagens teóricas e metodológicas, investigam as diversas dimensões do “fenómeno Elvis”, oferecendo assim uma perspetiva europeia e luso-brasileira sobre esta figura incontornável do século XX.

