

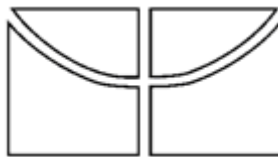
**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**  
**DEPARTAMENTO DE AUDIOVISUAIS E PUBLICIDADE**

Tainá de Mesquita Sigmaringa Seixas

10/0020780

**DAVID BOWIE E A PÓS-MODERNIDADE:**  
análise de uma cultura de rupturas

Brasília, novembro de 2015



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**  
**DEPARTAMENTO DE AUDIOVISUAIS E PUBLICIDADE**

Tainá de Mesquita Sigmaringa Seixas

10/0020780

**DAVID BOWIE E A PÓS-MODERNIDADE:**  
análise de uma cultura de rupturas

Monografia apresentada no curso de audiovisual na Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, sob orientação do Prof. Dr. Gustavo de Castro e Silva.

Brasília, novembro de 2015

TAINÁ DE MESQUITA SIGMARINGA SEIXAS

**David Bowie e a Pós-modernidade:**  
análise de uma cultura de rupturas

Monografia apresentada no curso de audiovisual  
na Faculdade de Comunicação da Universidade  
de Brasília, sob orientação do Prof. Dr.  
Gustavo de Castro e Silva.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Gustavo de Castro e Silva - FAC/COM Universidade de Brasília

---

Profª. Dra. Gabriela Pereira de Freitas - FAC/COM Universidade de Brasília

---

Prof. Dr. Michael Peixoto – Centro Universitário IESB

---

Me. Anelise Wesolowski Molina - Universidade Católica de Brasília

Brasília, novembro de 2015

## **Agradecimentos**

Ao professor Gustavo de Castro por toda a confiança e apoio, acadêmico e emocional, para que este trabalho pudesse enxergar a luz da conclusão.

A todos aqueles, amigos, colegas e professores, que contribuíram para a minha formação cultural e intelectual, que desembocou neste montante de páginas; certamente contribuíram muito para esta produção e para todas as outras que virão. Especialmente a Isabelle, Manuela, Nathália, Julia, Teresa e Victoria, que me acompanharam de perto nessa árdua jornada que foi me descobrir resiliente e, sobretudo, capaz.

À minha irmã, Bruna, por me ensinar o significado de parceria. Ao meu irmão, Diogo, por me ensinar a ser ponderada. Aos dois agradeço as diferentes formas de afeto, que nos fazem unos.

Aos meus pais, Teresa e José, que tornaram possível a minha privilegiada existência e estiveram sempre presentes, dos percalços às conquistas; viabilizaram uma vida plena, cujo intento é recompensá-los dando minha contribuição para um mundo melhor. Especialmente à minha mãe, obrigada por ser a minha energia motriz.

Obrigada por todo o amor.

*“I do not think I ever opened a book in my life which had not something to say upon woman's inconstancy. Songs and proverbs, all talk of woman's fickleness. But perhaps you will say, these were all written by men.*

*Perhaps I shall. Yes, yes, if you please, no reference to examples in books. Men have had every advantage of us in telling their own story. Education has been theirs in so much higher a degree; the pen has been in their hands. I will not allow books to prove anything.”*

*Jane Austen*

## **Resumo**

A sociedade vivencia uma mudança de sensibilidade que vem se instaurando há algumas décadas. Este trabalho consiste na análise de quatro videoclipes do artista britânico David Bowie a partir da compreensão da pós-modernidade, cuja natureza fluida e efêmera se reflete nas interações humanas, nas instituições, nas estruturas sociais e na cultura. A metodologia adotada para o desenvolvimento do trabalho compõe-se de análise comparativa acerca de conceitos de pós-modernidade, identidade cultural e cultura de massas e, posteriormente, estudo de excerto da obra do cantor David Bowie, cujo recorte foi os anos 70, a partir de estéticas Camp e andróginas, com averiguação de elementos pós-modernos em sua produção.

**PALAVRAS-CHAVE:** pós-modernidade, cultura de massas, David Bowie, Camp, androginia, multiplicidade.

## **Abstract**

Society experiences a change of sensibility that has been befalling since the late 60s. This work constitutes an analysis of the first four David Bowie videos from the understanding of post-modernity, its fluid and ephemeral nature that reflects in human interactions, institutions, social structures and culture. The adopted methodology consists in a comparative analysis of concepts of postmodernism, cultural identity and mass culture, therefore applying such concepts to Bowie's production in the 70's, using Camp and androgynous aesthetics to explore post-modern elements in his work.

**KEYWORDS:** postmodernity, mass culture, David Bowie, Camp, androgyny, multiplicity.

## Lista de Imagens

<b>Imagem 1:</b> David Bowie com dez meses, 1947.....	40
<b>Imagem 2:</b> David Bowie com seis anos, 1953.....	41
<b>Imagem 3:</b> David Bowie, 1966.....	42
<b>Imagem 4:</b> Registro de David Bowie no guia de elenco <i>Spotlight</i> .....	45
<b>Imagem 5:</b> Lindsay Kemp no Soho, 1967.....	48
<b>Imagem 6:</b> David Bowie no curta-metragem <i>Love You Till Tuesday</i> (1969).....	49
<b>Imagem 7:</b> David Bowie como mímico, 1968.....	51
<b>Imagem 8:</b> David Bowie, Iggy Pop e Lou Reed, 1972.....	52
<b>Imagem 9:</b> David Bowie em sessão fotográfica para o álbum <i>Hunky Dory</i> (1971).....	53
<b>Imagem 10:</b> David Bowie, 1973.....	56
<b>Imagem 11:</b> David Bowie, 1973.....	59
<b>Imagem 12:</b> David Bowie em cena durante <i>The 1980 Floor Show</i> , 1973.....	62
<b>Imagem 13:</b> David Bowie e Mick Ronson em turnê de Ziggy Stardust, 1972-1973.....	63
<b>Imagem 14:</b> Tabela de referencial psicológico de características de feminilidade, masculinidade e neutra.....	67
<b>Imagem 15:</b> Capa do disco <i>Pin Ups</i> (1973).....	56
<b>Imagem 16:</b> Frame do videoclipe <i>John I'm only dancing</i> (1972).....	72
<b>Imagem 17:</b> Frames do videoclipe <i>John I'm only dancing</i> (1972).....	73
<b>Imagem 18:</b> Dançarinos fazem performance no videoclipe <i>John I'm only dancing</i> (1972).....	74
<b>Imagem 19:</b> Frame do videoclipe <i>John I'm only dancing</i> (1972).....	75
<b>Imagem 20:</b> Frame do videoclipe <i>The Jean Genie</i> (1972).....	76
<b>Imagem 21:</b> Frame do videoclipe <i>The Jean Genie</i> (1972).....	77
<b>Imagem 22:</b> Frame do videoclipe <i>The Jean Genie</i> (1972).....	78
<b>Imagem 23:</b> Frames do videoclipe <i>Space Oddity</i> (1972).....	79
<b>Imagem 24:</b> Frame do videoclipe <i>Space Oddity</i> (1972).....	79
<b>Imagem 25:</b> Frame do videoclipe <i>Life on Mars?</i> (1973).....	82
<b>Imagem 25:</b> Frames do videoclipe <i>Life on Mars?</i> (1973).....	83



## Sumário

<b>1.</b>	<b>Introdução .....</b>	<b>1</b>
<b>2.</b>	<b>“Tudo que é sólido se desmancha no ar” .....</b>	<b>4</b>
2.1	Transição da modernidade para a pós-modernidade.....	5
2.2	A pós-modernidade .....	9
2.3	Identidade cultural na pós-modernidade.....	16
2.4	A globalização .....	19
<b>3.</b>	<b>Cultura de massas no século XX .....</b>	<b>25</b>
3.1	Criação industrializada.....	27
<b>4.</b>	<b>O videoclipe .....</b>	<b>31</b>
<b>5.</b>	<b>A trajetória de David Bowie .....</b>	<b>40</b>
5.1	Infância .....	40
5.2	Adolescência .....	42
5.3	Primórdios da carreira .....	43
5.4	Influência .....	46
<b>6.</b>	<b>A estética de David Bowie .....</b>	<b>61</b>
6.1	O Camp .....	61
6.2	A androginia .....	65
<b>7.</b>	<b>Análise da obra .....</b>	<b>71</b>
7.1	John I’m only dancing .....	72
7.2	The Jean Genie .....	75
7.3	Space Oddity . .....	78
7.4	Life on Mars? .. .....	80
<b>8.</b>	<b>Conclusão .....</b>	<b>84</b>

## 1. Introdução

Questionar o sistema instaurado, suas normas, moral e costumes, aos quais somos condicionados desde sempre, há muito se tornou, para mim, não só uma necessidade, como uma constatação de um movimento que tem ocorrido ao meu redor, na cidade, no país e no mundo. Os dogmas existentes me parecem ir se diluindo em alguns ambientes e, quando são reforçados ou mantidos, é possível observar-se reação. A sensibilidade humana, aos poucos, altera-se, dando espaço para mais pluralidade, diferentes percepções de mundo e maneiras de ocupar o espaço, seja social, cultural, política, econômica, psicológica, emocional ou biologicamente.

Esta alteração social foi denominada pós-modernidade por alguns estudiosos<sup>1</sup>. Embora não seja consenso, é consistente a alteração da atmosfera social que vem ocorrendo há algumas décadas. Assim, em decorrência do meu interesse inato pelas questões humanas, especialmente por estudos sobre identificações divergentes das naturalizadas, sobre opressões e destrinchamento dos discursos utilizados para validá-las, vi na pós-modernidade um tema que me contemplava à medida que trata da examinação de uma sociedade saciada de rijos limites, ditados por um privilegiado grupo de poucos, a serem aplicados a toda humanidade. Com este crescente interesse em mim, decidi pensar, estudar e produzir acerca deste tema.

O primeiro passo foi o Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica, pelo qual fui agraciada com uma bolsa a fim de estudar o tema e me iniciar na pesquisa científica. Tendo desenvolvido real apreço pela pesquisa, tornou-se apenas consequência natural que eu realizasse também o meu Trabalho de Conclusão de Curso acerca da mesma temática. Decidi, então, estudar o conceito de pós-modernidade relacionado à cultura, o recorte que mais me cativou, a partir do qual poderia analisar objetos muito próximos a mim por meio da comunicação, conectando estes dois pontos. A cultura de massas, que muito contribuiu para dissolução de fronteiras e democratização dos lugares de fala, tece o vínculo entre os conceitos sociológicos e o objeto de estudo eleito, o artista David Bowie.

David Bowie representa, para mim, uma pluralidade intensa, mesmo antes de compreender o valor pleno da mesma. Sua tônica e *performance* traduziam uma transgressão externa referente a uma efervescência de sensações e sentidos que encantavam. A atração, em um primeiro momento estritamente musical, logo se difundiu para o âmbito estético e performático, conforme fui conhecendo mais sua obra e me arrebatando pelo seu teor. Sua

---

<sup>1</sup> David Harvey, Zygmunt Bauman, Frederic Jameson, François Lyotard, Walter Benjamin, Jean

reciclagem constante, ousada eloquência e comportamento intrépido, que assim permaneciam quando consumi sua música quarenta anos depois, ocorriam-me e destacavam-se quando eu pensava em pós-modernidade. A escolha do artista como objeto de estudo foi determinada quase imediatamente. As palavras-chave desta pesquisa – efemeridade, pluralidade, inconstância, fluidez – estão presentes também na obra do cantor. Para mim, David Bowie é um verdadeiro arauto da pós-modernidade.

Com o objetivo de entender tal mudança de sensibilidade, de que forma ela se deu e se consolidou, no que acarretou, sobretudo seus reflexos culturais, o trabalho foi desenvolvido com ênfase no referencial teórico. A metodologia utilizada consiste em uma análise comparativa dos conceitos desenvolvidos a partir das obras de três autores centrais: *A condição pós-moderna* (1989), de David Harvey; *Identidade Cultural na Pós-Modernidade* (1992), de Stuart Hall; e *Cultura de Massas no Século XX: o espírito do tempo* (1969), de Edgar Morin, perpassando também obras de outros autores. A partir da leitura desenvolvida acerca de pós-modernidade cultural, trabalharei a relação dos temas entre si, sua relevância e consequência na sociedade contemporânea. Será analisada a formação do período, suas características, suas diferenças em comparação com períodos anteriores e desenvolvimento e consequências aparentes de tais mudanças.

O segundo capítulo do trabalho dedica-se, assim, a comparar teorias sobre este período, principalmente Harvey e Hall, acima citados, assimilar sua transição e como se dá o processo de identificação cultural em tal esfera de multiplicidade. O terceiro capítulo do trabalho discorrerá sobre a cultura de massas e seu papel no movimento estudado, tomando como base a obra de Edgar Morin. Nele, trabalharemos a mudança dos processos de comunicação e como isso afetou as interações sociais, provocando grande impacto nas estruturas sociais, relações interpessoais, bem como no âmbito geral das instituições. O quarto capítulo começa a introduzir a análise final do trabalho, refletindo sobre o videoclipe e sua específica linguagem, cuja própria essência já traduz o sentimento pós-moderno de desmaterialização e composição do múltiplo, da coexistência do oposto e da sobreposição de significados.

O objeto de estudo do trabalho é apresentado no quinto capítulo, em que acompanhamos o percurso realizado por David Bowie para o alcance do argumento de sua carreira. É neste capítulo que entendemos como ocorreu o processo de criação da persona David Bowie, composição de seus interesses e experiências de vida que resultaram nas peças a serem analisada a seguir.

A importância estética é ressaltada no sexto capítulo do trabalho. Nele é feita a análise da estética e sensibilidade Camp, que constituem a arte de David Bowie. Compreendemos o que é o Camp, que muito para além da estética compreende um modo muito singular de habitar o mundo.

A análise final do trabalho busca, então, a averiguação de elementos pós-modernos na obra do artista, com o recorte audiovisual. Assim, o sétimo capítulo resulta na análise de quatro videoclipes do cantor a partir dos conceitos trabalhados previamente. O objetivo do trabalho, que era analisar estes aspectos líquidos da sociedade, como eles estão acontecendo e o reflexo cultural desse movimento, solidifica-se na análise e verificação de videoclipes do cantor, evidenciando inúmeros dos elementos acima apontados de maneira musical, estética, comportamental, corporal e loquaz.

## **2. “Tudo que é sólido se desmancha no ar”**

A humanidade sempre esteve em processo de transformação. Tal transformação, no entanto, até então lenta e gradual, acelerou-se com a revolução industrial. Adentramos a chamada era moderna, o que acarretou uma nova configuração social, cultural, econômica e geopolítica no mundo. A fase a partir da qual pretendo analisar certo cenário artístico-musical não é consenso entre teóricos, embora venha sendo amplamente discutida: a pós-modernidade.

Em seu livro *Modernidade Líquida* (2001), Zygmunt Bauman descreve em seu prefácio um estado da matéria que define bem esta fase a que nos referimos, a qual também deu título ao livro: líquida. A correlação feita por Bauman, que inicia seu livro com a palavra fluidez, é que líquidos se deslocam com facilidade, atuam com variedades de comportamento, têm forma indefinida e são inconstantes.

O que todas essas características dos fluidos mostram, em linguagem simples, é que os líquidos, diferentemente dos sólidos, não mantêm sua forma com facilidade. Os fluidos, por assim dizer, não fixam o espaço e são mutáveis com o passar do tempo. Enquanto os sólidos têm dimensões espaciais claras, mas neutralizam o impacto e, portanto, diminuem a significação do tempo (resistem efetivamente a seu fluxo ou o tornam irrelevante), os fluidos não se atêm a qualquer forma e estão constantemente prontos e propensos a mudá-la; assim, para eles, o que conta é o tempo, mais do que o espaço que lhes cabe ocupar, espaço que, afinal, preenchem apenas “por um momento”. Em certo sentido, os sólidos suprimem o tempo; para os líquidos, ao contrário, o tempo é o que importa.

Bauman descreve, com esta metáfora, a natureza da pós-modernidade. No entanto, não há como falar de pós-modernidade sem antes falar da modernidade em si e como se deu esta transição. Ao utilizar o termo líquido, bem como a ideia de derreter sólidos, Bauman faz considerações: ele havia sido usado anteriormente para descrever a própria modernidade no *Manifesto Comunista* (1848), de Marx e Engels, com a famosa frase “Tudo que é sólido se desmancha no ar”. O intuito era reformar uma sociedade estagnada em suas instituições e tradições, desmanchando, assim, aquilo que resistisse à passagem de tempo e ao fluxo criado ao sair da inércia. Entretanto, segundo ele, o objetivo era liquefazer os sólidos que vigoravam até então mas já se encontravam esfacelados para dar lugar a novos sólidos, desta vez mais duradouros.

Baudelaire também reforça esta ideia ao dizer que a “modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente; é uma metade da arte, sendo a outra o eterno e o imutável.”,

como David Harvey coloca em seu livro *A condição pós-moderna* (1989). Esta dualidade presente na modernidade é um dos elementos que levou à passagem para esta nova era.

### **2.1 Transição da modernidade para a pós-modernidade.**

A modernidade é permeada e, em grande parte, desenvolvida pelo pensamento iluminista. Buscando o desenvolvimento pautado na razão, o objetivo era construir novas formas de organizações sociais que permitissem a liberdade individual e se desprendessem de dogmas relacionados a religião e mitos. A emancipação humana seria alcançada por meio de trabalho e acúmulo de conhecimento; assim, a “qualidade universal, eterna e imutável de toda humanidade” seria alcançada. A expectativa era uma unidade humana justa, livre e feliz.

Tal expectativa, no entanto, foi frustrada com a consolidação do projeto moderno e a chegada do século XX. A realidade que abarcava novos modos de produção e organizações sociais também era composta por guerras, regimes militares totalitaristas, campos de concentração e extermínio humano. O iluminismo parecia “voltar-se contra si mesmo e transformar a busca da emancipação humana num sistema de opressão universal em nome da libertação humana” (HARVEY, 1989, p. 22). Determinar se o iluminismo estava fadado à dominação ou se ainda havia espaço para a inspiração e a liberdade humanas é uma questão importante. Há teóricos, como Habermas<sup>2</sup>, que ainda acreditam no projeto do iluminismo, embora este conclua que não seria possível dar prosseguimento àquela conjuntura político-econômica. Mas há também os que não viam esperança e acham que a real emancipação humana só poderia acontecer com o abandono ao projeto. A configuração estava, no entanto, estabelecida; o cenário era de caos e destruição, habitado por energia vital.

A essência eterna e imutável da humanidade encontrava sua representação adequada na figura mítica de Dioniso: “Ser a um só e, ao mesmo tempo, ‘destrutivamente criativo’ (isto é, formar o mundo temporal da individualização e do vir-a-ser, um processo destruidor da unidade) e ‘criativamente destrutivo’ (devorar o universo ilusório da individualização, um processo que envolve a reação da unidade)” (HARVEY, 1989, 26).

Este conceito de destruição criativa é imprescindível para o entendimento do que é o modernismo. Afinal, para implantar-se um novo sistema é necessário destruir o que

---

<sup>2</sup> O filósofo e sociólogo alemão Jürgen Habermas é herdeiro da Escola de Frankfurt e adepto de teoria crítica e pragmatismo.

antes era o padrão estabelecido. É a idéia de que é necessário que se desmoronem as construções antigas para que novas sejam construídas. Esta, associada também à ideia de verdades eternas, acaba acarretando a negação dessas verdades pelo próprio sujeito. Para Harvey (1989, p. 26), “somos forçados, se buscamos o eterno e imutável, a tentar e a deixar a nossa marca no caótico, no efêmero e no fragmentário.” Buscar-se o eterno e imutável individualmente é a tentativa de se criar uma identidade, já se sabendo, no entanto, que este é um conceito utópico. Ao falar de “destruição criativa”, a arte ganha um papel fundamental no desenho da estética deste novo modelo. O padrão ortodoxo de eterno e imutável ganha um tom obsoleto e abre espaço para a experimentação. O artista esboça o sentimento de sua geração e, assim, pode desencadear um movimento de transformação.

A estética encontrou espaço no discurso modernista. Para grandes pensadores, era necessário conciliá-la com a razão e o conhecimento científico para a consolidação dos objetivos iluministas. A estética passou a ser compreendida como uma forma de domínio cognitivo e, assim, largamente explorada culturalmente no século XVIII em obras de arte. A arte encarna a mensagem de que as emoções estéticas estão acima do bem e do mal (HARVEY, 1989, p.29 apud NIETZSCHE, 1968). É uma experimentação que tem por objetivo a própria arte e transformação da experiência por meio da própria arte. As principais características desta estética não poderiam deixar de ser o caráter fragmentário, efêmero e dissoluto. O artista trabalharia com estas à sua forma, abraçando completamente a ideia, passeando por ela ou até negando-a, mas sem jamais ignorá-la. Era a essência da modernidade sendo materializada em arte. Outra característica presente na estética moderna é o hedonismo – a ideia de que o ser humano sempre procura aumentar o seu prazer e diminuir seu sofrimento; a busca pelo prazer é a máxima, é a força que motiva a vivência humana. Tal conceito, no entanto, contraria práticas que incitam o sistema capitalista, como a do acúmulo e poupança para fins de consumo de bens. Entretanto, é importante não esquecer a dualidade presente no moderno entre o eterno e o efêmero, o imutável e o fugaz. O caráter eterno e imutável aparece na condição de ser o congelamento do tempo, a fotografia de um momento. É eterno dentro de uma situação transitória. Estes elementos também transparecem nas obras modernas. A arte moderna bem sucedida é aquela que consegue revelar o universal no elemento individual, a dor no prazer, o eterno naquilo que é findável; assim, a arte moderna é aquela que

“responde ao cenário do nosso caos” (BRADBURY e MCFARLANE, 1976, p. 27 apud HARVEY, 1989, p. 29).

Para atingir os objetivos almejados e acima referidos, os meios tiveram que ser tanto modificados quanto modificadores. Foi necessário haver uma inovação de linguagem, vastamente explorada por pintores e escritores, para que a mensagem fosse recebida de maneira vanguardista, tal como seu conteúdo. Houve a preocupação com a construção de novas acepções, signos, códigos e metáforas, investindo no inesperado e na quebra de expectativa. Esta produção começou a participar de uma forte mercadificação e comercialização. E os produtores culturais, ao incentivá-la, investiam na destruição criativa; algumas obras de arte resultantes tinham forte cunho do chamado arte pela arte. Sem função racional, moral ou pedagógica, o que se valorizava era a estética.

As novas tecnologias lançadas na era moderna também tiveram influência nesta produção artística. A reprodução mecânica, que permitia a multiplicação rápida de imagens e livros, assim como a invenção da fotografia e posteriormente do filme, afetaram esta estética. Mas, como Harvey destaca, é importante enfatizar que o efeito presente na produção artística moderna antes da primeira Guerra Mundial era uma reação a esta reprodutibilidade, circulação e consumo; usá-la como ferramenta, como reflexão sobre o cotidiano e a vida moderna, absorvê-la e utilizá-la esteticamente foi um passo dado apenas na pós-modernidade.

Embora o modernismo, em sua essência, celebre a cidade, a urbanização e a mecanização de processos, ele variou de forma e qualidade em diferentes regiões do globo, especialmente em capitais com cenário artístico e intelectual movimentado. Levando em consideração as práticas materiais, reorganizações urbanas e sociais, o modernismo estadunidense seria a grande referência. Entretanto, devido à resistência ao projeto moderno de classes tradicionais, (como) a aristocracia, diferentes vertentes de modernismo foram consagradas. Esta resistência se deu majoritariamente na Europa, que rejeitou o projeto de modernização do capital; assim, o movimento estético e intelectual atuante na Europa foi muito mais determinante nesta transição política e social. O modernismo europeu demonstrava tendências socialistas, enquanto nos Estados Unidos essa ideia era rejeitada terminantemente, com o argumento de proteger a “cultura e civilização ocidental do barbarismo”; a arte pela arte americana, impulsionada pela destruição criativa, vendia a ideia de que nos Estados Unidos havia completa liberdade de



expressão, individual e criativa, em contraponto com o “totalitarismo comunista”. Isto pode ser exemplificado com o expressionismo abstrato de Pollock<sup>3</sup>, Rothko<sup>4</sup> e Gottlieb<sup>5</sup>.

Estabelecer este uso da estética moderna como uma ferramenta de instituições oficiais, corporações e o imperialismo cultural é muito importante para entender a transição da qualidade revolucionária para uma ideologia reacionária. A função da arte moderna perdera a função de representar os anseios humanos e seus objetivos de vida, para representar o “sonho americano” e a ideia de liberdade imposta pelo governo.

Foi neste contexto que os vários movimentos contraculturais e antimodernistas dos anos 1960 apareceram. Antagônicas às qualidades opressivas da racionalidade técnico-burocrática de base científica manifesta nas formas corporativas e estatais monolíticas, além de em outras formas de poder institucionalizado (incluindo as dos partidos políticos e sindicatos burocratizados), as contraculturas exploram os domínios da autorrealização individualizada por meio de uma política distintivamente “neoesquerdista” de incorporação de gestos antiautoritários e de hábitos iconoclastas (na música, no vestuário, na linguagem e no estilo de vida) e da crítica da vida cotidiana. Embora fracassado, ao menos a partir dos seus próprios termos, o movimento de 1968 tem de ser considerado, no entanto, o arauto cultural e político da subsequente virada para a pós-modernidade. Em algum ponto entre 1968 e 1972, portanto, vemos a pós-modernidade emergir como um movimento maduro, embora ainda incoerente, a partir da crisálida do movimento antimoderno dos anos 60.

Pontuar Maio de 68 como a virada da modernidade para a pós-modernidade reflete já algumas de suas características. Considerada por alguns historiadores e filósofos como o maior acontecimento revolucionário do século XX devido à sua capacidade de dissolver barreiras de classes, econômicas, étnicas, culturais e de idade, foi um movimento popular que mobilizou diversas esferas da população. Proveniente de greves estudantis por reformas educacionais, ganhou força com greves de trabalhadores que se juntaram ao movimento. As manifestações pediam por reformas, não apenas políticas, mas também culturais e sociais. Visavam a transformar os valores da velha sociedade, um tanto conservadora, com suas ideias vanguardistas acerca da sexualidade, prazer e educação.

---

<sup>3</sup> Jackson Pollock foi um pintor estadunidense reconhecido por seu expressionismo abstrato e desenvolvimento da técnica de pintura *dripping*.

<sup>4</sup> Mark Rothko foi um pintor estadunidense também conhecido por sua obra marcada de expressionismo abstrato, embora ele próprio rejeitasse o termo.

<sup>5</sup> Adolph Gottlieb, pintor e escultor nascido em Nova York, é um dos grandes nomes do expressionismo abstrato.

Desta forma, o caráter modernista foi mudando, enfraquecendo o conceito antes estabelecido, conforme certas máximas do iluminismo iam ruindo, um incômodo com a instabilidade político-econômica da época ia crescendo e a compreensão de certas necessidades humanas que passaram a ser abordadas por intelectuais. A fixidez categórica do pensamento iluminista, a ideia de que para cada pergunta há apenas uma resposta, o pragmatismo racional e a teoria de que é possível uma representação absoluta logo se provaram conceitos falhos. Os estudos sobre a mente humana também contribuíram para que novas formas de representação começassem a ser experimentadas, aceitando-se o fato de que eram necessárias múltiplas perspectivas para representar o todo; estes elementos, atrelados a uma radical mudança na experiência do espaço e tempo, são fundamentais para o entendimento do que é a pós-modernidade.

## **2.2 A pós-modernidade**

A pós-modernidade é um conceito que vem sendo amplamente discutido. Difícil de definir sua dimensão e alcance, não é sensato relacionar a pós-modernidade a uma atividade global, política e economicamente falando, mas é imprescindível enfatizar as transformações que indubitavelmente estão acontecendo, às quais atribuímos o termo “pós-modernidade”. Andreas Huyssen (1986) fala em uma mudança de sensibilidade, que distingue as percepções de mundo e identidade atuais em contraposição às tradicionais. François Lyotard (2008) designa-a como o “estado da cultura após as transformações que afetaram as regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes a partir do final do século XIX.” Frederic Jameson (1991) define pós-modernidade como a era do capitalismo tardio, quando o capitalismo financeiro já foi superado e vivemos uma época de acumulação flexível. Para Jurgen Habermas (1990), esta representa uma fase de ideias anti-iluministas. Todas essas concepções cabem para descrever um período que abarca múltiplas identidades e perspectivas.

Brian McHale (1987) afirmou que o romance na pós-modernidade é marcado pela passagem do “epistemológico” ao “ontológico” – a passagem do estudo do conhecimento para o estudo do ser. Acredito esta ser uma característica válida também para outras esferas pós-modernas: o fato de que a realidade tem várias perspectivas e facetas, por vezes até contraditórias, coexistindo em um mesmo âmbito. A dissolução da barreira entre ficção e não-ficção, onde o sujeito pós-moderno se vê confuso diante do seu eu, sua posição no mundo e sua relação para com ele, é um dos fatores para as identidades

estarem dissolutas e cada vez mais distantes da fixidez e engessamento de caráter universal.

A própria redução do problema da perspectiva à autobiografia, segundo uma personagem do Borges, é entrar no labirinto: “Quem era eu? O eu de hoje estupefato; o de ontem, esquecido; o de amanhã, imprevisível?” Os pontos de interrogações dizem tudo. (HARVEY, 1989, p.46)

Partindo da ideia de que a pós-modernidade reúne pensamentos anti-iluministas, é necessário pontuar a ideia da espiritualidade, abandonada na modernidade, mas resgatada no pensamento pós-moderno. A existência humana e racional, por si só, não foi suficiente para manter um discurso com ambições universais, mesmo que por meio da desconstrução, cujo processo foi fundamental. Desconstrução esta, em grande parte, de princípios morais que pareceram fazer falta no pensamento iluminista. A solução encontrada na pós-modernidade é o desenvolvimento de um projeto teológico que concilie razão e espiritualidade. Com isto, podemos destacar a mudança na “estrutura do sentimento”, como denomina Harvey e que toca também a ideia de Huysens (1986) da “mudança de sensibilidade”. A desconstrução destes elementos feita na modernidade resulta em emoções pós-modernas singulares e com significados ainda indefinidos. As emoções que a modernidade suscitava foram tornando-se ultrapassadas, obsoletas, mas as emoções que foram tomando o lugar destes velhos sentimentos não são facilmente definidas, sendo difícil dissecar o significado da estrutura de pensamento que vai vigorando e até mesmo a coerência de tal significado.

Jean François-Lyotard (2008) trata a pós-modernidade a partir da ideia de que os jogos de linguagem estão sendo reformados desde o final do século XIX. Estes jogos de linguagem, a que se refere, são regras com propriedades específicas que afetam o deslocamento de peças, fazendo uma analogia com o jogo xadrez e, subsequentemente, com a sociedade; enfatiza-se o fato de que a legitimação das regras só se dá por meio de um contrato explícito entre os jogadores (o contrato social), de não haver jogos em caso de ausência de regras e, por último, todo enunciado é como um lance dentro do jogo. Este jogo consiste na agonística da linguagem, segundo Lyotard, uma forma de fazer valer as próprias opiniões. Lyotard defende, então, que na sociedade “o vínculo social observável é feito de ‘lances’ de linguagem”. A pós-modernidade seria, assim, o resultado da transformação das regras do jogo. Nela inserido, o sujeito pós-moderno participa de vários jogos de linguagem simultaneamente, vivendo na intersecção de muitos deles, os quais não são necessariamente padrões regulares, e as propriedades estabelecidas não são

necessariamente coerentemente transmitidas. Este sujeito se dispersa neste cruzamento de jogos, reforçando a ideia acima apontada de um sujeito confuso dentro de uma heterogeneidade de jogos de linguagem.

Entrando no âmbito específico do conhecimento, ele alega que este é produzido para ser vendido, sendo sua utilidade alimentar uma nova produção que será consumida. É uma moeda de troca, perdendo o valor do conhecimento por si só, o que gera uma alienação à produção humana; é, no entanto, a principal força de produção. Esta definição do conhecimento associada à difusão dos elementos narrativos combinados gera, primeiramente, as instituições e linguagens de poder. São, no entanto, discursos e instituições fragmentadas.

A pós-modernidade, assim, carrega consigo um potencial revolucionário devido a oposições das metanarrativas antes estabelecidas, sendo elas iluminismo, marxismo, freudismo, entre outras. Ela abre espaço em seu cenário para dar voz a movimentos que não tinham força, como negros, gays, mulheres e povos colonizados. Há, contudo, uma dualidade aí presente, uma vez que também, com a política neoliberal e de livre mercado (origem de muitas destas opressões), pode ser percebida uma domesticação de tais aspirações. Assim, Harvey (1989 p. 47) questiona: “ele solapa a política neoconservadora ou se integra a ela?” A partir deste questionamento, Harvey dissecou estas complicadas questões e disserta sobre as qualidades que definem a pós-modernidade.

Os termos mais recorrentes nas teorias pós-modernas estão presentes no que Harvey chama de o fato mais espantoso da pós-modernidade: “a total aceitação do efêmero, do fragmentário, do descontínuo e do caótico, que formavam uma metade do conceito baudelairiano de modernidade” (1989, p.49). Esta é a essência dessa fase. Não apenas ter este caráter segmentário, mas vangloriar-se dele, manter-se a partir dele e com ele dar frutos. É uma ideia de constante movimento, flexibilidade e fugacidade. Valoriza-se o que se movimenta em detrimento do estático, a diferença em detrimento do padrão, a transformação como forma de se chegar ao desenvolvimento. Nietzsche (1967) defende a impossibilidade de um pensamento puramente racional aplicado à rotina caótica que as sociedades atuais vivem. A mudança de pensamentos da modernidade para a pós-modernidade é pontuada pela transformação de ideias que na era moderna tinham características obscuras, subentendidas em ideias explícitas, patentes na pós-modernidade.

A teoria de Foucault (1972) é baseada no princípio de uma resistência micro, em cada ambiente de repressão. Todos estes embates acontecendo simultaneamente em todas

as instituições, estruturas que exercem um discurso de poder, interviriam na forma de se produzir e propagar conhecimento. Ambos, Foucault e Lyotard, chegam ao consenso de que “conhecimento é a principal força de reprodução”. Assim, o dilema reside na identificação sólida de conhecimento e da origem de força de reprodução, uma vez que na pós-modernidade o lugar deste poder não é fixado, está solto numa nuvem de elementos vários. Assim, este lugar de poder não é um só, não há uma única unidade; é composto por instituições despedaçadas, o que origina os chamados *determinismos locais*.

Estes determinismos locais consistem em pessoas que se agrupam em torno de identidades ou objetivos em comum formando coletividades, que controlam o conhecimento que consideram válido nestes meios. Foucault (1972) defendia que as opressões precisavam ser combatidas justamente nestes ambientes. A ideia de alteridade, tão presente na pós-modernidade, muito influencia esta ideia. Legitimam-se estas lutas pela libertação, localizadas, múltiplas e autônomas e, assim, deslegitimam-se as metanarrativas. Como já destacado acima, os grupos com menos representatividade, que ainda lutam por direitos na sociedade, como negros, mulheres e gays, sentem-se contemplados por este discurso. “A ideia de que todos os grupos têm o direito de falar por si mesmos, com sua própria voz, e de ter aceita essa voz como autêntica e legítima, é essencial para o pluralismo pós-moderno.” (HARVEY, 1989, p. 52).

O espaço pós-moderno é dissolúvel. As relações que nele se estabelecem são efêmeras. As dinâmicas que assim se alicerçam são multifacetadas. A imagem do campo pós-moderno, difícil de visualizar com nitidez e descrever com precisão, pode ser facilmente entendida pelo conceito de heterotropia de Foucault. Trata-se de uma abordagem espacial onde reside uma coexistência de diferentes representações. É a possibilidade de haver inúmeras realidades fragmentadas justapostas.

A era atual talvez seja a época do espaço. Nós vivemos na época do simultâneo, da justaposição, do próximo e do distante, do lado a lado, do disperso. Nós vivemos um período em que o mundo se experimenta, creio eu, menos como uma grande vida que se desenvolve através do tempo que como uma rede que liga os pontos e que se entrecruza como um novelo. (FOUCAULT, 2001: 1571)

Pensando a época que vivemos, as complexas dinâmicas de relações, inversões de regras, contestações e fragmentações e até mesmo incoerências, Foucault escreveu:

[...] lugares reais, lugares efetivos, lugares que foram desenhados pela própria instituição da sociedade, e que são tipos de contra-localizações, tipos de utopias efetivamente realizadas dentro das quais as localizações reais, todas as outras localizações reais que se pode achar no interior da cultura são simultaneamente representadas, contestadas e invertidas, tipos de lugares que se encontram fora de todos os lugares, ainda que, entretanto, eles sejam efetivamente localizáveis. Esses lugares, como são absolutamente outros do que todas as localizações que eles refletem e das quais eles falam, eu os chamarei, em oposição às utopias, as heterotopias. [...] (FOUCAULT, 2001, p.1571)

Lidar com tal fragmentação, no entanto, significa lidar com uma questão importante: a comunicação. A questão do conhecimento e do saber é um objeto muito estudado por teóricos da pós-modernidade. As inúmeras maneiras de produção, disseminação e consumo do conhecimento compõem um ponto caro aos estudiosos. É o pluralismo, a voraz alteridade e autenticidade nas mensagens que são passadas; seus significados e suas interpretações também se transformam; as ferramentas da comunicação se modificaram e fizeram com que a percepção da mesma também se transformasse.

A vida cultural é, pois, vista como uma série de textos em intersecção com outros textos, produzindo mais textos. (...) Esse entrelaçamento intertextual tem vida própria; o que quer que escrevamos transmite sentidos que não estavam ou possivelmente não podiam estar na nossa intenção, e as nossas palavras não podem transmitir o que queremos dizer. É vão tentar dominar um texto, porque o perpétuo entretecer de textos e sentidos está fora do nosso controle; a linguagem opera através de nós. Reconhecendo isso, o impulso desconstrucionista é procurar, dentro de um texto por outro, dissolver um texto em outro ou embutir um texto em outro. (HARVEY, 1989, p. 54)

Mais uma vez a sobreposição, a intertextualidade e a fragmentação estão presentes em um aspecto da pós-modernidade. Esta vida cultural passa a ter vários agentes culturais; os que trabalham a matéria-prima para ser lançada ao público, e o público que a recebe e a ressignifica ao seu próprio entender. O autor perde, assim, o completo controle sobre a obra, dando espaço para a desconstrução do signo e seu código, perdendo a linearidade do discurso e, por vezes, impulsionando incoerência. Coerência parece ser um conceito um tanto abstrato quando aplicado no campo pós-moderno. Não parece haver espaço para coerência em um mundo tão multifacetado; a ideia pós-moderna é justamente a de coibir a coerência, pois esta é sinônimo de repressão ou, então, ilusória. A filosofia pós-moderna adere ao pragmatismo, com todos os seus desdobramentos práticos e a exploração da totalidade de possibilidades. A pós-modernidade rejeita a ideia de um

projeto global, uma unidade totalizadora. A extensão da validade de uma tomada de decisão vai até os limites dos determinismos locais.

Torna-se determinante, nesta esfera, uma certa criatividade ao existir no mundo. A alteridade humana depende muito da experimentação e de como ela introjeta esta característica no seu eu. O sujeito pós-moderno tem de atender a demandas em seu comportamento que implicam uma série de pressupostos psicológicos. Jameson apropria-se do conceito de esquizofrenia de Lacan para relatar distúrbios linguísticos, tratando o sujeito como um acumulado de significados distintos e não relacionados entre si.

Um distúrbio do relacionamento entre significantes. Para Lacan, a experiência da temporalidade, da temporalidade humana (passado, presente e memória) , a persistência da identidade pessoal através de meses e anos – a própria sensação vivida e existencial do tempo – são também um efeito de linguagem. Porque a linguagem possui um passado e um futuro, porque a frase se instala no tempo, é que nós podemos adquirir aquilo que nos dá a impressão de uma experiência vivida e concreta do tempo. Mas já o esquizofrênico não chega a conhecer dessa maneira a articulação da linguagem, nem consegue ter a nossa experiência de continuidade temporal tampouco, estando condenado, portanto, a viver em um presente perpétuo. (JAMESON, 1985, p. 22)

A identidade forma-se a partir do passado, presente e futuro e da incapacidade de encontrar uma unidade entre os três. A preocupação maior é com o acontecimento, a estética, a narrativa e, não, com o significado em si. A experiência é reduzida a uma série de acontecimentos isolados e, não, associada ao passar do tempo. O processo é rejeitado, bastando o momento por si só. Este sujeito pós-moderno é único; talvez fosse chamado de alienado (ou até alienante) não fosse o conceito de Marx de que um sujeito alienado presume um indivíduo coerente e uno. Partindo do pressuposto de que o sujeito pós-moderno não se baseia no passado para agir no presente ou planejar seu futuro, tampouco para pensar coesamente o desenvolvimento de projetos a longo prazo, de linguagem narrativa, ele descarta a possibilidade de busca por um futuro melhor. O presente ganha uma força muito grande ao ficar entre o passado, que é rejeitado, e o futuro, que não vislumbra projetos. Além de dialogar diretamente com o hedonismo também presente na pós-modernidade, o presente ganha uma intensidade “arrasadoramente vívida e ‘material’”.

Jameson salienta a falta de profundidade na produção cultural, causada em parte pela perda da temporalidade; esta, associada à ausência de continuidade (que acarreta a esquizofrenia pós-moderna, como dito acima) e à recusa ao reconhecimento de

autoridades, resulta no fascínio pós-moderno pela aparência, pelo que é superficial. Isto tem impacto imediato, mas não se mantém com o tempo, como faz parte da identidade Camp, que será analisada posteriormente. Essa atenção especial com a superfície sempre foi importante nas artes; no entanto, sempre originou questionamento, uma inquietação por trás dela. Na pós-modernidade, não há objetivo latente; o objetivo é a superfície pelo apreço ao momentâneo. Tal característica é cada vez mais desenvolvida pelos ditos agentes culturais devido às ferramentas tecnológicas hoje disponíveis, possibilidades multimídias e suportes artísticos inúmeros. Com isso, reafirma-se a qualidade efêmera da arte.

É importante ressaltar o que Roland Barthes chama de *rapprochement* (reconciliação em francês) (apud HARVEY, 1989, p. 62); trata-se de uma aproximação da cultura popular com a “alta cultura”, cujo público era restrito a intelectuais, artistas e acadêmicos. Esse processo começou com as tentativas de aproximação por parte dos movimentos vanguardistas, como o dadaísmo, o surrealismo e o expressionismo, das culturas de massas, no intuito de transformação social. No entanto, na pós-modernidade, ganha outra faceta; falta a ela o sentido social do movimento. A alta cultura e a cultura popular dialogam nesta nova era devido às novas ferramentas disponíveis, às novas mídias, mas estas são desprovidas da motivação da transformação. É difícil delimitar claramente a função da cultura pós-moderna na vida cotidiana e a extensão da influência que uma tem sobre a outra; esse entrelaçamento da alta cultura com a cultura de massas pode ser visto como um caminho ao cotidiano social. Por outro lado, há também a possibilidade de a alta cultura estar simplesmente fadada à popularização, devido a mecanismos do sistema capitalista. Sobre isso, Harvey diz: “A degeneração da autoridade intelectual sobre o gosto cultural nos anos 60 e a sua substituição pela pop arte, pela cultura pop, pela moda efêmera e pelo gosto da massa são vistas como um sinal do hedonismo inconsciente do consumismo capitalista” (1989, p. 62).

A implementação da televisão no cotidiano da classe média foi primordial para a concepção da cultura pós-moderna. É inquestionável o impacto que esta teve na sociedade; além da disseminação veloz da informação, da facilidade com que chega, do entretenimento gerado na sala de estar, a televisão surgiu num período de ascendência cultural pós-guerra. Era um período de redescoberta, de exploração cultural e afirmação de sua própria identidade. Com o suporte de novas plataformas eletrônicas como a



televisão, o vídeo e o cinema, esta geração desenvolve sua identidade baseada em um fenômeno de existência simultânea entre o presente e o passado, coexistindo de forma coesa, mas num âmbito raso, de não aprofundamento das questões, como flashes momentâneos do que ocorre e do ocorrido. As imagens velozes, dinâmicas e efêmeras geradas pela televisão serviram de grande suporte para a publicidade, impulsionando fortemente o consumismo característico da época. É uma máquina não apenas eletrônica, mas também de “produção e necessidades e desejos, para a mobilização do desejo e da fantasia, para a política da distração como parte de conservar a lucratividade da produção capitalista.” (HARVEY, 1989, p. 64).

O contexto social e econômico são a base para o entrelaçamento cultural pós-moderno. A lógica do consumismo estabelecida alterou drasticamente o estilo de vida da sociedade; a inflação gerada, a comercialização e mercadificação da produção cultural, interesses corporativos regendo a produção artística, a produção de necessidades e desejos já citada ou o caminho inverso, uma busca de satisfação de desejos reprimidos por meio de mercadorias, caracterizam o que Jameson chamou de a lógica cultural do capitalismo avançado, a pós-modernidade.

### **2.3 Identidade cultural na pós-modernidade**

A questão da identidade está sendo extensamente discutida na teoria social. Em essência, o argumento é o seguinte: as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como sujeito unificado. A assim chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (HALL, 1992, p. 3).

É com esse parágrafo que Stuart Hall inicia seu livro *A identidade cultural na pós-modernidade* (1992), no qual este subcapítulo é baseado. Em um primeiro momento, é necessário trabalhar o conceito de identidade, sendo esta, por si só, uma questão complexa entre teóricos. Tratando-se do contexto pós-moderno, refere-se à identidade como um conjunto de características que está em crise, passando pela chamada descentração do sujeito. Aqui, partimos do pressuposto de que estamos numa era do pós, onde os sistemas estão em colapso e a identidade cultural segue o fluxo, fragmentando-se, dissolvendo barreiras de gênero, sexualidade, etnia, classe e nacionalidade. A ideia do sujeito

unificado construída no Iluminismo passa a ser reconstruída para tornar-se compatível com este novo contexto.

Hall inicia sua construção de identidade levando em conta três tipos de sujeito: o sujeito do Iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno. Ele descreve o primeiro como o sujeito unificado, independente, racional e pensante, que possui a capacidade de agir conforme sua própria consciência; este sujeito é concebido com sua própria essência. Embora o desenvolvimento humano aconteça de forma natural, com sua inteligência racional e emocional se aperfeiçoando, a essência permanece a mesma; em suma, uma concepção individualista. Já o sujeito sociológico trabalha a ideia de um sujeito construído a partir da interação entre a essência intrínseca ao sujeito e o contexto em que o sujeito está inserido. Trata-se de uma identidade construída, que enfatiza o eu, mas sempre conciliando este como um indivíduo inserido em um mundo cultural que influencia sua elaboração. O sujeito sociológico surge a partir da intersecção entre o público e o privado, conciliando as emoções humanas individuais e os lugares objetivos estabelecidos no mundo social; e isto faz com que a identidade mantenha-se estável e unificada, entrelaçando o sujeito à estrutura.

Estes conceitos distanciam-se do sujeito que vamos trabalhar. Trata-se de um sujeito subdividido em diversas identidades diferentes, por vezes contraditórias, coexistindo em um único ser. O próprio processo de construção de identidade torna-se mais complexo; os lugares objetivos acima citados tornam-se subjetivos de acordo com a mudança das estruturas e instituições. A essência não é mais fixa, tampouco o mundo social; ambos são variáveis e estão em constante metamorfose. Inúmeras identidades surgem dentro de nós, e é possível nos identificarmos com identidades distintas e opostas, mesmo que temporariamente. O sujeito é deslocado e efêmero, com suas bases fluidas desenvolvidas a partir da história, em vez de biologicamente, espelhando-se em um mundo também fragmentado, onde o eu unificado e coerente encontra-se perdido. O sujeito pós-moderno liberta-se das configurações estáveis de sociedades passadas, criando novas possibilidades e identidades e reconfigurando a composição estrutural.

Hall pontua cinco grandes acontecimentos na teoria social e política durante o século XX que motivaram o deslocamento do sujeito estável e unificado, os quais designa como “descentramentos”. O primeiro é atribuído ao *pensamento marxista*<sup>6</sup>, que, embora

---

<sup>6</sup> O pensamento marxista consiste em uma análise socioeconômica das relações de classe e conflito social, pensando o desenvolvimento histórico por meio do materialismo dialético.

tenha sido concebido no século XIX, solidificou-se com revoluções acontecidas no século XX. Este rejeita a visão de ação individual; defende que a história é feita por pessoas, mas apenas devido às condições fornecidas por gerações anteriores. O contexto em que as pessoas vivem é construído por gerações anteriores, e estas utilizam ferramentas e culturas já estabelecidas. Tal rejeição da essência humana como base teórica impactou fortemente o pensamento moderno.

O segundo descentramento é desenvolvido com base na descoberta do inconsciente por Sigmund Freud<sup>7</sup>. O inconsciente refere-se ao nível de consciência, em sua divisão topográfica da mente, que não está disponível ao escrutínio do indivíduo. É onde ficam armazenados as lembranças reprimidas, assim como os impulsos social ou eticamente inaceitáveis. Esta teoria infere que a identidade, sexualidade e vontades íntimas do ser, em suma, sua subjetividade é elaborada por “processos psíquicos e simbólicos do inconsciente”. Com a subjetividade projetada pelo inconsciente, a identidade torna-se identificação, uma característica em constante formação que é construída ao longo do tempo, tecendo diferentes partes de nossos eus em busca de uma unidade imaginária, conciliando os mais diferentes desejos reprimidos.

O terceiro descentramento é baseado na teoria linguística estrutural de Ferdinand Saussure<sup>8</sup>. Esta teoria afirma que a língua é um sistema social e não individual; assim, remetendo ao descentramento de Marx, não somos autores de seus significados. Estes surgem nas relações de diferenças e similaridades entre os códigos de suas palavras. Portanto, “o significado é inerentemente instável: ele procura o fechamento (a identidade), mas ele é constantemente perturbado (pela diferença)”.

O quarto descentramento concentra-se no trabalho de Michel Foucault<sup>9</sup> sobre a procedência do sujeito moderno, especialmente sua teoria sobre *poder disciplinar*. Foucault trabalha a ideia de poder não como algo absoluto e soberano, mas como um conjunto de práticas sociais operando em microesferas por um conjunto de relações. Estas práticas espalham-se por toda a sociedade e auxiliam à manutenção do poder do Estado, uma vez que moldam nossas atitudes, condutas e discursos. Estes poderes exercem a função de domesticar corpos de maneira não apenas repressora, uma vez que não se sustentaria desta maneira, mas também gerando conhecimento e tornando estes corpos

---

<sup>7</sup> Sigmund Freud foi um médico neurologista austríaco, criador da Psicanálise.

<sup>8</sup> Linguista e filósofo suíço, a obra de Saussure foi fundamental para a elaboração da linguística como ciência autônoma.

<sup>9</sup> Foucault foi um filósofo e sociólogo francês conhecido por suas ideias acerca de poder e conhecimento e sua utilização para o controle social.

aptos para o trabalho. Tal domesticação de corpos amplifica a produção humana voltada para o trabalho, diminuindo a produção criativa e política. Assim, a resistência a estes sistemas aconteceria de forma local; o foco de resistência não é mais o Estado, de forma totalizante, mas sim as instituições coletivas. Foucault atribui estas contestações aos movimentos ativistas pelos direitos humanos, como feministas, gays, negros e outras minorias que emergem a partir da década de sessenta, culminando na virada para a pós-modernidade.

E, por fim, o quinto e último descentramento citado por Hall é a repercussão do *movimento feminista*<sup>10</sup>, que emerge justamente com outros movimentos sociais na época acima citada e contesta muitas questões presentes na sociedade moderna: o movimento feminista passou a questionar a divisão entre o privado e o público, o que acontece dentro e fora de casa; levou questões até então pessoais, presentes no contexto privado, para o âmbito político, como o trabalho doméstico, a sexualidade, a divisão doméstica de trabalho e o cuidado com as crianças. Afirmou também ser uma questão política a generificação simplista feita até então dos sujeitos, os papéis que estes exercem na sociedade; o feminismo avançou a discussão da posição social das mulheres para a questão e identificação sexual e de gênero. O último ponto trazido por Hall é o fato de o feminismo ter questionado a identidade da qual fazem parte homens e mulheres como ‘humanidade’, substituindo essa por uma questão de diferença sexual.

São a estes cinco grandes acontecimentos ou revoluções no pensamento que Hall atribui o deslocamento do sujeito iluminista para o sujeito pós-moderno, adentrando uma identificação cultural fragmentada, efêmera, contraditória e incompleta.

## 2.4 Globalização

Esta crise de identidades está inserida em um contexto que muito viabilizou a pós-modernidade: a globalização. Trata-se de um fenômeno em que barreiras nacionais e internacionais são dissolvidas, acarretando a compressão do espaço e tempo e, conseqüentemente, tornando o mundo como um todo mais conectado, em que informações e experiências são trocadas muito mais rapidamente, por vezes até em tempo real. A ideia de sociedade e sistemas rígidos vai perdendo lugar para uma realidade em que a vida social tem aspecto mais líquido; a ânsia de ultrapassar fronteiras é amparada

---

<sup>10</sup> É um movimento social, político e filosófico que busca a equidade de gênero, pauta o combate às opressões de gênero por meio do empoderamento feminino e da desconstrução do sistema patriarcal.

por aparatos tecnológicos e impulsionada pelo capitalismo e suas aspirações econômicas, que incluem todo o mundo.

Hall trabalha com três hipóteses para as identidades culturais, tendo em vista a enorme influência que as identidades nacionais exercem sobre elas e o impacto que a globalização tem sobre as identidades nacionais. A primeira é a de que está havendo uma homogeneização cultural e as identidades nacionais estão-se desintegrando; a segunda é que as identidades locais estão sendo reforçadas; e a terceira é que a globalização está dando espaço para que novas identidades sejam construídas.

Uma teoria defendida tanto por David Harvey quanto por Stuart Hall em seus livros, aqui trabalhados, é a da compressão de tempo e espaço, que tem enorme impacto nas relações sociais e práticas econômicas e políticas. Com a transição para a acumulação flexível, novos modos de organização do trabalho e da produção foram sendo desenvolvidos, assessorados por novas tecnologias produtivas, ocasionando a aceleração do tempo de giro, isto é, a meia vida dos produtos; aceleração essa que impulsiona também acelerações na maneira como se consome e nos serviços estabelecidos para esta troca. O aprimoramento das técnicas de comunicação, da corrente de informações e da distribuição de bens de consumo viabilizou um maior fluxo de produtos no mercado. Em meio a estes desenvolvimentos, Harvey destaca dois com particular importância: a mobilização da moda em mercados de massa e a substituição do consumo de bens pelo de serviços. O primeiro estimulou não apenas a moda, o modo de as pessoas se vestirem e se ornamentarem, mas também as atividades de lazer e recreação; o segundo refere-se a serviços pessoais, comerciais, de saúde e educação, mas também aos já mencionados serviços de lazer e recreação. É importante destacá-los, pois o tempo de consumo destes é significativamente mais rápido que o de bens de consumo. Assim, o capitalismo volta-se naturalmente para estes tipos de consumo mais efêmeros e, conseqüentemente, mais frequentes. Esta ‘sociedade do descarte’, como foi chamada por alguns autores a partir dos anos 60, não apenas faz uso de bens de consumo muito rápido, como roupas, acessórios, ferramentas e alimentos, mas também é capaz de descartar mais facilmente valores, percepções, relacionamentos, estilos de vida, apego a coisas, pessoas e lugares. Esta nova configuração fez com que as relações sociais a ela se adaptassem e uma nova postura fosse tomada diante da transitoriedade que se dissolve em todas as esferas sociais, pessoais e públicas. Tal característica também afeta a atitude das pessoas, que passaram a ter, com esta nova configuração, uma postura *blasée*, apego ao passado, bloqueio de

estímulos sensoriais e intensa simplificação de textos, fatos e eventos. A dificuldade de fazer planejamentos a longo prazo aumenta, e torna-se imprescindível praticar a efemeridade a seu favor, inclusive profissionalmente. A produção da volatilidade torna-se uma realidade no mercado, demandando a construção de “novos sistemas de signos e imagens, o que constitui, em si mesmo, um aspecto importante da condição pós-moderna” (HARVEY, 1989, p. 259). A valorização do mercado canalizada apenas para os bens de consumo dissolve-se com a construção destes novos signos. A produção visual (e, posteriormente, também audiovisual), bem como a publicidade, adquire grande importância nesta etapa avançada do capitalismo, afetando drasticamente suas práticas culturais. Uma indústria de produção de imagens e mercadificação das mesmas é estabelecida, cujos caracteres passageiros e de fácil comunicação casam perfeitamente com a lógica de consumo capitalista.

Esta indústria de construção de imagens atua nas mais variadas esferas, como publicidade, artes, produções televisivas (e, posteriormente, disseminadas nas mídias sociais). Cria-se uma identidade de mercado, incluindo mercado de trabalho, influenciada por representações em busca da identidade individual, autorrealização e significado da vida. A reprodutibilidade destas imagens também se torna uma questão fundamental da identidade cultural pós-moderna, sendo necessário atentar para seu suporte (a forma como a imagem foi projetada, transmitida, impressa e divulgada), a qualidade e valor da réplica e o alcance que a imagem atinge por seus meios de reprodução. Estes pontos contribuem para a cultura do simulacro (isto é, uma reprodução muito próxima da obra original) na pós-modernidade. A obra original e a réplica confundem-se, adquirindo a cópia qualidades reais e o real, qualidade da imitação, o que influencia desde o campo das artes até o campo da política. Um dos suportes imprescindíveis para tal reprodução instantânea, fundamental para a compressão de tempo e espaço, percepção de mundo atual e do entendimento da pós-modernidade, é a televisão, capaz de fornecer uma experiência ampla de imagens, sendo elas de episódios em lugares distintos ou até mesmo distantes historicamente. É possível comprimir imagens reais ao vivo com ficções e imagens de arquivo, e o critério é do transmissor, fazendo com que a manipulação da informação esteja sempre presente.

O aprimoramento tecnológico iniciado com a televisão, mas que atualmente implica inúmeras outras ferramentas, possibilita o acesso a imagens e ideias de culturas e realidades completamente distintas; sem sair de nosso *habitat* natural, podemos

experimentalizar culinária, música, cinema e teatros de culturas alheias. Aventuramo-nos na geografia do mundo por meio de um simulacro “que oculta de maneira quase perfeita quaisquer vestígios de origem, dos processos de trabalhos que os produziram ou das relações sociais implicadas em sua produção” (HARVEY, 1989, p. 271)

Tal indústria de produção de imagens propõe uma estrutura de inovação de seus produtores diretos dedicada a essa aceleração do tempo de giro. Sobre isso, Harvey escreve:

Trata-se de uma indústria em que reputações são feitas e perdidas da noite para o dia, onde o grande capital fala sem rodeios e onde há um fermento de criatividade intensa, muitas vezes individualizada, derramado no vasto recipiente da cultura de massa serializada e repetitiva. É ela que organiza as manias e modas e, assim fazendo, produz a própria efemeridade que sempre foi fundamental para a experiência da modernidade. Ela se torna um meio social de produção do sentido de horizontes temporais em colapso de que ela mesma, por sua vez, se alimenta tão avidamente. (HARVEY, 1989, p. 262)

Essa propensão imediatista da pós-modernidade, considerando seus, cada vez mais acelerados, tempos de giro e consumo intenso, dificulta a definição de um sentido de vida e continuidade. As experiências futura e passada são comprimidas no presente, a sociedade rende-se a um aguçado fluxo de imagens e ideias, rendendo-se também ao detrimento da profundidade (de tempo, desejo, afeto) em prol da superficialidade, em que o efeito triunfa sobre a causa. Para Harvey, este ambiente favorece o desconstrucionismo elementar da pós-modernidade, que é permeada por ressignificações. Ressignificações estas que permitem uma alteração nos valores tradicionais.

Esta compressão de tempo e espaço resulta, então, num sentimento de redução do mundo, das distâncias físicas e temporais suavizadas e do impacto imediato que eventos de lugares distantes têm sobre as pessoas. Hall exemplifica este acontecimento com imagens cubistas, surrealistas e dadaístas, narrativas inovadoras, como a de Marcel Proust<sup>11</sup> e James Joyce<sup>12</sup>, a teoria da relatividade de Albert Einstein<sup>13</sup> e a montagem cinematográfica de Serguei Eisenstein<sup>14</sup>. Estas representações influenciam a maneira como as identidades pós-modernas são situadas; é necessário observar o espaço e o tempo simbólicos em que estão inseridas, o que Edward Said<sup>15</sup> denominou ‘geografia imaginária’. Trata-se do contexto em que o sujeito é incluído, onde não necessariamente o

---

<sup>11</sup> Escritor francês cujo tema recorrente em sua obra é a homossexualidade.

<sup>12</sup> Escritor irlandês considerado um dos principais autores da literatura modernista.

<sup>13</sup> Físico alemão entre cujas contribuições constam a teoria da relatividade e a mecânica quântica, importantes pilares da física moderna.

<sup>14</sup> Cineasta russo notório por sua montagem, que influenciou inúmeros cineastas posteriormente.

<sup>15</sup> Intelectual ativista da causa palestina.

mais importante é a geografia exata em que ele habita, mas sim seu senso de lugar, sua sensibilidade de tempo, em que é possível reavivar um passado, projetar um futuro, estabelecendo uma narrativa que o conecta a tradições e eventos com os quais se identifica. Estes espaços são assimilados por influências sociais distantes do local. “A “forma visível” do local oculta as relações distanciadas que determinam sua natureza” (GIDDENS, 1990, p.18).

Esta oscilação de sensibilidade e mudança do processo de identificação dos indivíduos também resulta numa perda de força da identidade nacional, segundo alguns teóricos, dando lugar a uma identificação global permitida pela dissolução de barreiras espaço-temporais. Devido à abundante troca de experiências, há uma crescente interdependência entre os estados-nação, o que levaria ao colapso das identidades nacionais. Esta é a primeira hipótese trabalhada por Hall, na qual o resultado seria uma homogeneização cultural. Os códigos e signos culturais fragmentam-se neste cenário, realçando a pluralidade cultural em uma escala global, mediada por seu mercado produtor de imagens, informações, estilos e lugares, em detrimento do sentimento nacionalista, de valorização das tradições específicas. Nesta conjuntura, as esferas local e global entrariam em conflito, resultando numa uniformização cultural.

Entretanto, Hall considera esta hipótese um tanto simplista e reducionista. Um dos contrapontos que pontua para esta teoria é o fascínio com as culturas locais, a diferença e mercantilização das etnias. Esta teoria trabalha, então, a ideia de uma nova configuração entre local e global, em que as culturas locais seriam fortalecidas. É necessário levar em conta também que a globalização não é, de fato, um fenômeno que atue sobre todas as sociedades do mundo; ela distribui-se desigualmente pelo globo entre diferentes camadas da população, sendo especialmente mais acentuada no ocidente. Seria uma exportação especialmente de valores e costumes ocidentais. Contudo, a ideia de que as culturais étnicas locais e ‘exóticas’ ficariam intocadas, preservadas sem a influência desta tendência global, também é uma ilusão. Percebe-se o efeito da globalização nestas regiões ‘periféricas’ do globo, excluídas do poder econômico, mesmo que em menor escala.

Assim, a terceira hipótese apresentada por Hall segue um meio termo entre estas duas. Os impactos da globalização na cultura é inegável, mas sua consequência é multifacetada e complexa. Ao mesmo tempo em que há uma valorização das identidades locais, ela faz parte da lógica da compressão de tempo-espaço, cujo processo de globalização é desigual, atuando no sentido da hierarquia do poder; mesmo que haja uma



preponderância global ocidental, as identidades culturais também são relativizadas nesta lógica. Hall desconstrói até o conceito de identidade, neste contexto pós-moderno, em que a continuidade e a historicidade da identidade cultural são contestadas devido ao seu caráter fugidio. Este encadeamento de ideias e tendências gera a possibilidade de que, com a globalização, produzem-se novas identidades, contrariando as identidades centradas de culturas nacionais. Hall resgata os conceitos de identidade elaborados por Kevin Robins em seu livro *Tradition and Translation: national culture in its global context* (1991), em que as identidades giram em torno de dois âmbitos: o da Tradição, no afã de recuperar as raízes e preservar a história, e o da Tradução, em que o contexto global é considerado e as novas representações geram uma grande influência, impedindo a preservação da cultura intocada. A ideia trabalhada nesta pesquisa é o conjunto de impactos sofridos com as mudanças percebidas desde o final dos anos 90, acarretando novas identidades que gravitam em torno do conceito da Tradução.

### 3. Cultura de Massas no século XX

Cultura de massa, isto é, produzida segundo as normas maciças de fabricação industrial; propagada pelas técnicas de difusão maciça (que um estranho neologismo anglo-latino, chama de mass-media) destinando-se a uma massa social, isto é, um aglomerado gigantesco de indivíduos compreendidos aquém e além das estruturas internas da sociedade (classes, família, etc.). (MORIN, 1962, p. 16)

Edgar Morin, em seu livro *Cultura de Massas no século XX: o espírito do tempo*, trata, em 1962, da cultura de massas, uma consequência da industrialização ocorrida durante o século XX, mais especificamente o que ele chama de segunda industrialização. Nesta segunda industrialização, não somente a imprensa e a circulação de informação ganham outra dimensão, como o aspecto privado da vida social começa a ser explorado pela mídia. Neste contexto surge uma terceira cultura, a cultura de massas. Antes de adentrar este universo, no entanto, devemos destrinchar o conceito de cultura.

Cultura é um complexo conjunto de diferentes significados que atingem um indivíduo em inúmeras escalas distintas. Mitos, símbolos, regras, direitos e deveres compõem o sujeito de tal maneira que o objetiva para questões práticas e o subjetiva para questões existenciais. Tal cultura é tecida por valores familiares, religiosos, nacionais, intrínsecos ao ser e a sua história de vida, originando a personalidade do indivíduo. A cultura de massas também é uma cultura, uma cultura moderna que tem em vista que as sociedades modernas são policulturais, a qual se agrega ao conjunto de culturas humanista, religiosa e nacional. A cultura de massas coexiste com essas outras culturas, mas há uma diferença na relação com as demais: tanto pode ser influenciada por elas, quanto pode influenciá-las; é uma corrente de muita importância que espalha sua ação com eficácia, o que a tornou a *primeira cultura universal da história da humanidade*.

A origem da cultura de massas é marcada por muitas críticas, que talvez não caibam mais, uma vez que esta se encontra mais que consolidada, verdadeiramente constituída na estrutura da sociedade atual. Os intelectuais, por exemplo, consideravam a cultura de massas uma cultura menor, que impunha à produção criativa técnicas industriais e conotação consumidora. Os pensadores de direita a consideram um passatempo de obtusos, enquanto os partidários da esquerda veem na cultura de massas um grande instrumento de alienação dos povos.

A orientação consumidora antes mencionada insere arte à vida cotidiana, dissipando a autonomia e as hierarquias estéticas próprias da cultura cultivada. Frequentemente os meios de comunicação hospedam, ao mesmo tempo, obras bem vistas

e mal vistas pelos cultos; este âmbito fica livre de críticas provenientes da cultura cultivada.

Tudo parece opor a cultura dos cultos à cultura de massa: qualidade à quantidade, criação à produção, espiritualidade ao materialismo, estética à mercadoria, elegância à grosseria, saber à ignorância. (MORIN, 1962, p. 20)

Essa perspectiva da alta cultura, no entanto, é substancialmente dogmática e preconceituosa; inovações frequentemente desafiam os setores mais conservadores. Estes desprezam o conteúdo difundido entre as camadas mais populares da sociedade, mas sem muitas vezes se darem conta de que elementos similares são identificados nas duas esferas. Inclusive, elementos hoje vistos como nobres, como o *jazz*, já foram um dia subjugados. O objetivo de Morin é diminuir a importância da cultura cultivada e questionar muitos aspectos que tornam as críticas originárias deste universo tão intocavelmente doutrinárias; desta forma, o autor coloca em questão uma necessidade de defesa dos cultos frente a uma tendência que, possivelmente, poderia diminuir a importância dessa classe intelectual. Além disso, a cultura de massa traz à tona problemas insurgentes. Uma vez que ela própria não está completamente formada, já que está sempre em mutação e evolução, suas consequências também não são nitidamente designadas. Trata-se de uma cultura que se aproveita de técnicas industriais, atingindo diretamente o espírito de uma sociedade e sua rotina em escala global. Sua importância e seus efeitos não podem ser facilmente desmerecidos.

A indústria cultural só se tornou viável devido às inovações tecnológicas que emergiram neste século; com o objetivo majoritariamente de lucro de empresas privadas, tais técnicas receberam muito investimento de grandes instituições capitalistas cujo apoio garantiu o intenso desenvolvimento de tal indústria. No entanto, a indústria cultural também ultrapassou barreiras, atuando em sistemas socialistas, em que a grande relevância do cinema foi reconhecida. Seus papéis em cada tipo de Estado, entretanto, são bem distintos.

No sistema capitalista, cujas mídias são geridas em sua maioria por empresas privadas, o escopo principal é o lucro; assim, os projetos desenvolvidos na indústria cultural são criados com o intuito de agradar a população. Desta forma, a produção no sistema privado é recreativa. Por outro lado, onde o Estado é o produtor de conteúdo, o objetivo não é lucrar e, assim, a produção tem cunho político e ideológico, cujo intuito é educar e convencer.

### 3.1 Criação industrializada

Na era industrial, a produção artística sofreu relativa mudança. O autor, que até então fora chamado de artista, passa agora a ser denominado criador. A criação industrializada reaviva divisões do trabalho coletivo, em que um autor, além de poder dar sequência ao trabalho de outro (como franquias de super-heróis que sempre geram novos episódios), depende desse trabalho.

No cinema, por exemplo, é muito simples observar esta divisão. Da pré-produção à pós-produção são inúmeros os cargos criativos dos quais dependem cada etapa de produção: roteirista, produtor, assistente de direção, diretor, cenógrafo, fotógrafo, figurinista, atores, montador, colorista, entre outros. O crédito final é dado ao diretor do filme, uma espécie de maestro dessa orquestra cinematográfica, mas é indubitavelmente um crédito dividido entre várias habilidades criativas distintas. A exemplo do cinema, várias outras plataformas da comunicação de massas como a TV, o rádio e o jornal seguem sua estrutura de produção, com adaptações. Com esta divisão de tarefas vem também uma interessante característica da comunicação de massas: a padronização dos produtos. Há um formato determinado para cada um deles (filme, programas de TV, jornais, programas radiofônicos, jornais radiofônicos) e também em seus temas, no caso dos produtos para entretenimento.

Morin defende, no entanto, que nem a padronização e tampouco a divisão do trabalho na criação industrial impedem a individualização da obra. Segundo ele, obras-primas são produzidas apesar da distinta produção, mas destaca que a condição ideal de trabalho para o autor é aquela em que este exerce mais de uma função no filme (roteiro, direção, direção de arte, montagem, etc.). Morin aponta também que o desenvolvimento da indústria cultural a impele a investir na individualização padronizada, isto é, a criar uma identidade entre o público e o produtor por meio de atores famosos, diretores, roteiristas. Paralelamente, acontece o movimento contrário: o autor da obra sente repulsa pelo seu produto devido às concessões que teve que fazer à indústria (mudança de roteiro, estética, montagem, ator). Neste contexto, parte do propósito da arte, que é a produção artística como forma de identidade, se perde; este também acaba tornando-se um processo de alienação.

Contudo, sob a própria pressão que ele sofre, o autor espreme um suco que pode irrigar a obra. Além disso, a liberdade de jogo entre a padronização e individualização lhe permite, às vezes, na medida de seus sucessos, ditar suas condições. A relação padronização-invenção nunca é estável nem parada, ela se

modifica a cada obra nova, segundo suas relações de forças singulares e detalhadas. (MORIN, 1962, p. 36)

Dada esta estrutura de produção, ela também é afetada e pensada para o público. A questão de máximo consumo da comunicação de massas é ainda aplicada à indústria cultural e acarreta a busca de dois tipos de público: o público variado e o grande público. Para atingir o primeiro, a estratégia é diversificar as informações e o imaginário elaborado no veículo; para o segundo, é necessário encontrar um denominador comum. E é assimilando este objetivo que a homogeneização se faz presente no produto, uma vez que, mesmo variando a informação, esta se dá de forma que não transpasse os valores em vigor à época. Sincretismo é a palavra que Morin utiliza para traduzir essa tendência da cultura industrial, em que a informação e o imaginário se combinam. A mídia, que no início do século XX era estratificada por público, com a cultura de massas começa a ser mais plural; além de criar veículos que abarcam públicos antes ignorados, produz novas linguagens para os veículos já existentes, dando mais profundidade a um público uma vez visto de maneira muito simplista. A linguagem antes elaborada de acordo com seu público começa a difundir-se entre diversos públicos diferentes, por exemplo, por meio de imagens (que num primeiro momento eram destinadas apenas ao público infantil). Como consequência, cria-se o grande público, que abarca camadas sociais, gêneros e idades diferentes. As barreiras entre públicos dissolvem-se; com o movimento de homogeneização de conteúdo, diferentes perfis sociais e econômicos têm acesso à mesma informação, produção cultural tal que segue uma tendência juvenil. Esta cultura é então fruto da economia capitalista, da democratização do consumo, da formação e do desenvolvimento do novo salariado, da progressão de determinados valores. Além disso, percebe-se uma orientação internacional; as diferenças culturais diluem-se, e a homogeneização cultural instiga uma cultura global; a indústria cultural alinha-se ao mercado mundial.

A busca por este denominador comum, que integra o grande público, resulta no que Morin chama de homem médio, homem imaginário que tem interesse em imagem, música, escrita, jogos e outros imaginários culturais, que se identifica com uma linguagem que perpassa todas estas esferas. Tais características impulsionam a propensão da cultura de massas à universalidade, universalidade esta que se baseia em valores e elementos culturais mais modernos. Trata-se, então, não do homem inerente a cada cidadão, mas do *homem novo que desenvolve uma civilização nova que tende à universalidade.*

Este público é desenvolvido a partir da produção cultural definida pelo mercado; assim, a cultura de massa é o resultado do diálogo entre a produção e o consumo dentro de um cenário de diálogo global da sociedade.

O tempo de lazer muda consideravelmente depois da industrialização e da burocratização do trabalho; a carga horária diminui, e o lazer torna-se tempo ganho sobre o trabalho. Assim, com a redução da família e o crescimento da autonomia dos membros nos núcleos familiares, esse tempo ganho, antes destinado às tradições e festas folclóricas, religiosas, familiares e da comunidade, agora é empregado em conteúdos além de família, trabalho e vida espiritual. A cultura de massas passa a fazer parte do descanso do trabalhador, e seu público torna-se consumidor em sua folga. A cultura de massas torna este lazer um espaço livre de questões do trabalho, familiares, políticas, focando-se no bem-estar do indivíduo. “O lazer moderno surge, portanto, como o tecido mesmo da vida pessoal, o centro onde o homem procura se afirmar enquanto indivíduo privado.” (MORIN, 1967, p. 73)

Esta nova configuração de lazer muito contribui para o caráter hedonista do ser pós-moderno, uma vez que deixa de lado as questões de trabalho, política e religião quando desfruta do período livre, não se preocupando tanto com a unidade familiar quanto com o bem-estar individual. O lazer passa a assimilar os desejos de consumo e a qualidade de vida, juntamente com as questões afetivas de felicidade e amor, estruturando-se na cultura de massas. Assim, a cultura de massas se estabelece como o que Morin chama de “ética do lazer”, responsável por conciliar as necessidades individuais aos seus produtos.

As antigas atividades de lazer são adaptadas à cultura de massas: a música que se tocava em casa agora é escutada na televisão e no rádio; os jogos, antes partilhados em âmbito familiar, ganham dimensão ampla ao serem adaptados para às telas. Estas novas plataformas transformam o indivíduo em um espectador passivo, denotando uma espécie de *voyeurismo* à sua ação. A proximidade do espectador para com o aparato que o vincula ao conteúdo é grande, mas a distância real entre o espectador e o conteúdo é enorme, sendo suprimida pela tecnologia e intermediários.

Assim, participamos dos mundos à altura da mão, mas fora do alcance da mão. Assim, o espetáculo moderno é, ao mesmo tempo, a maior presença e a maior ausência. É insuficiência, passividade, errância televisual e, ao mesmo tempo, participação na multiplicidade do real e do imaginário. (MORIN, 1962, p. 75)

A percepção de Morin é categórica ao atribuir à cultura de massas o empobrecimento das relações interpessoais, por gerar este simulacro inalcançável e intermediário entre elas.

Embora reconheça este efeito apontado, acredito também aproximar pessoas pela maior comunicabilidade e conectividade; assim, intuo ser, mais uma vez, uma questão de sobreposição de valores e atributos opostos que coexistem. Tivesse esta reflexão sido escrita pós era de *smartphones*, talvez Morin concordasse comigo. Neste mesmo âmbito, Morin indaga sobre que aspectos seriam justapostos na disputa “anônimo sobre pessoal, abstrato sobre concreto, imaginário sobre real”. Tudo indica que, cada vez mais, trata-se menos de uma disputa e ainda menos da vitória de um sobre o outro. Eles coexistem diluídos um nos outros.

#### 4. O videoclipe

Trazer a discussão da pós-modernidade para o campo da comunicação, sobretudo da representação audiovisual proporcionada pelo videoclipe, requer discutir primeiramente a experiência da expressão artística amparada por artefatos tecnológicos midiáticos. A expressão artemídia enquadra bem este universo em que está inserido o videoclipe. Artemídia abrange o universo em que há a troca de conhecimento e experimentações críticas nos meios de comunicação de massas, desde campos artísticos com linguagens consolidadas, até novas linguagens que surgem na era digital. Arlindo Machado, no entanto, leva artemídia para além do campo técnico em seu livro *Arte e Midia* (2007), trazendo o viés da ‘arte’ para um campo crítico ao indagar a origem e os efeitos disso: neste contexto, seriam transformados em obras de arte os produtos midiáticos ou a arte busca conquistar espaço nos meios de comunicação de massa?

Para começar a responder esta questão, Machado argumenta que a arte sempre se utilizou dos meios disponíveis à sua época, o que tornou natural ela ocupar os espaços midiáticos e explorar o vídeo, a televisão, a internet e as ferramentas proporcionadas pelos computadores. Ao se aproveitar de aparatos tecnológicos, a arte desvia os mesmos de seu intuito inicial, que era aperfeiçoar os meios de produção para ampliar os lucros. A indústria de bens de consumo é um exemplo disso, pois a ideia de um objeto singular com significado próprio fica perdida na escala de automatização em que se criam milhares de objetos iguais. A fotografia, o cinema e o vídeo também foram criados na lógica da reprodutibilidade, segundo a qual os algoritmos e aplicativos que os compõem configuram uma produção usual e conservadora, dificultando a criação. Mesmo os aplicativos, cujo intuito é a criação, são padronizados, como, por exemplo, um editor de imagens cujos filtros e ferramentas de tratamento são baseados em procedimentos provenientes da história da arte acadêmica. Trabalhar de uma perspectiva artística com estes artefatos exige, então, utilizá-los de diferentes maneiras, propondo uma reinvenção dos meios, transcendendo seus limites e subvertendo suas finalidades. Ao invés de submeter-se à norma, homogeneizando sua produção, o artista descobre uma nova forma de se apropriar da tecnologia.

Para isso, o artista recorre a métodos, mecanismos e suportes não apenas para o fim do produto, mas também, por meio deles, construir um conceito, um significado para sua obra. Ele enfrenta o desafio de, ao mesmo tempo, inserir-se nos moldes tecnológicos e utilizar-se deles sem subordinar-se, combatendo o determinismo tecnológico já embutido



nos aparatos técnicos. A obra torna-se sublime devido justamente aos artifícios específicos utilizados e ao processo desenvolvido, promovendo a estética singular do artista.

A artemídia consolida-se no diálogo entre a sociedade industrializada e o desvio do projeto tecnológico. À medida que as obras midiáticas são produzidas no cerne do modelo econômico vigente, contrapondo-o e criticando-o, elas conversam com sua sociedade contemporânea. Assim, Arlindo Machado defende que:

...a artemídia representa hoje a metalinguagem da sociedade midiática, na medida em que possibilita praticar, no interior da própria mídia e de seus variados institucionais (portanto não mais nos guetos acadêmicos ou nos espaços tradicionais de arte), alternativas críticas aos modelos atuais de normatização e controle da sociedade. (MACHADO, 2012, p. 17)

Com a mídia e o estímulo audiovisual presentes em toda a parte, torna-se praticamente inevitável que o artista se aproprie dela, desenvolvendo uma intervenção artística cuja importância não é apenas estética, mas muitas vezes também política, em relação à sociedade e aos meios e circuitos midiáticos. Em sua estratégia de ressignificar a lógica tecnológica, transgredir a funcionalidade das máquinas coloca em evidência seu controle e sedução. A artemídia problematiza a instituição da mídia por meio de suas próprias ferramentas, adquirindo, assim, característica metalinguística.

Para os intelectuais mais puristas, a ideia de que arte (superior, crítica e de alcance estético sublime) possa ser atrelada aos meios de comunicação de massa é inaceitável, mesmo aceitando o princípio de que a arte é mutável. É, no entanto, axiomático o fato de que o mundo midiático influenciou os processos artísticos. Os defensores da artemídia argumentam (e é também a ideia que pretendo defender) que a produção artística e a midiática não são mais diferenciadas com tanta clareza, e uma não necessariamente exclui a outra. Na pós-modernidade, em que o contexto é multifacetado, complexo e turbulento, os níveis de cultura não são mais tão apartados. A produção em grande escala não inviabiliza uma obra de arte, a menos que esta possua, em si, uma essência singular. É necessário ter em mente que, apesar de todas as críticas à indústria do entretenimento, esta é complexa, composta por diversas contradições das quais o artista se aproveita para projetar alternativas de valor. É neste contexto que despontam produções como vídeos, videocliques, música pop, programas de televisão, entre outros, cujas qualidades artística e estética concorrem com tradicionais obras de arte; são estas obras criativas contemporâneas, independentemente de serem reconhecidos como arte ou não pelos teóricos mais puristas.

Desta maneira, Arlindo Machado emprega a comparação que Walter Benjamin<sup>16</sup> fez sobre fotografia e cinema neste cenário. O cerne da questão não é definir os parâmetros da arte, seus limites e validar uma produção como obra de arte ou não, mas a possibilidade de essas produções colocarem em crise os conceitos clássicos e anteriores sobre arte, acarretando uma reflexão sobre seu papel na sociedade, sua implementação na vida social. Repensando este fenômeno artístico, novos conceitos são explorados acerca dessa nova sensibilidade. Nesse sentido, é imprescindível que haja um distanciamento das definições anteriormente estabelecidas, uma vez que os modelos formativos regentes também são emergentes e ainda não foram consolidados, tampouco analisados. Esta união entre arte e mídia representa novas possibilidades de arte cujos processos tradicionais já se haviam esgotado; a artemídia é uma concepção de produção artística entranhada de contradições, na qual o artista precisa lidar com a questão da mídia e suas consequências frequentemente. Conforme a produção artística deixa os redutos privados (como museus e galerias de arte) e avança para espaços públicos, como a televisão, discos, internet, entre outros, seu público torna-se mais heterogêneo; por ser um público atingido de forma mais ampla, é possivelmente menos ciente da experiência vivida como uma experiência estética e mais difícil de ser caracterizado. A artemídia encara, então, o desafio de se estabelecer como arte, sendo um evento de massas.

Ao examinar a ideia e o conceito de vídeo em seu livro *Cinema, Video e Godard*, (2004), Philippe Dubois destrincha o termo 'vídeo', afirmando ser este raramente usado sozinho; ao contrário, costuma ser prefixo ou sufixo de outros termos ou expressões mais completas, como videoclipe e videoarte, tendo raramente seu significado completo e abrangente no termo isolado. Ele trabalha, no entanto, o significado de *video*, sem acento, cuja origem etimológica, em latim, é de um verbo que significa "eu vejo", em sua primeira pessoa. É uma ação que se faz presente em todas as artes visuais como princípio fundamental da apreciação e da confecção da obra. É importante também destacar que, estando na primeira pessoa do presente, a palavra implica três características: uma ação em curso, um agente operando e o presente como período temporal atuante. Portanto, se por um lado a palavra vídeo não designa um objeto específico e identificável, por outro ela transmite a premissa infraestrutural básica para qualquer tipo de representação visual.

Vídeo: uma imagem-ato. A imagem como olhar ou o olhar como imagem. No começo, era verbo. No fim do trajeto, apenas um adjetivo errante. E, entre os

---

<sup>16</sup> Filósofo e sociólogo alemão da Escola de Frankfurt, influenciado pelo pensamento marxista e teoria crítica.

dois, nem mesmo um nome. O vídeo é bem o lugar de todas as flutuações, e não devemos estranhar que ele apresente, no final das contas, incomensuráveis problemas de identidade.” (DUBOIS, 2004, p. 72)

Tal ambiguidade na lexicologia da palavra também se pronuncia em seus níveis de representação. O vídeo transita, talvez mais que qualquer outra forma, entre arte e comunicação fluidamente. É importante analisar o vídeo em diferentes esferas: como processo, uma sucessão de imagens (que se encontra no meio termo de cinema, fotografia e outras plataformas tecnológicas), um meio de comunicação. O vídeo transita entre elas uma vez que mantém o caráter de imagem existente por si mesma, como o cinema, ao mesmo tempo em que é um dispositivo de circulação, como as últimas tecnologias. Em seu âmbito artístico, o vídeo é um objeto, uma obra de arte que possui uma linguagem do ponto de vista semiológico; é de uma esfera privada do ponto de vista da recepção e, simbolicamente falando, o status artístico a ele confere um valor maior. Ao discutir seu cunho comunicacional, estas características tornam-se o oposto: deste modo, o vídeo é visto como processo, recepcionado em esfera pública e de ordem ignóbil. Em tal existência paradoxal, Dubois escreve que “convém aceitá-la como um fato e considerar esta ambivalência de princípio não como fraqueza ou deficiência, mas como a força mesma do vídeo. A força proveniente do fraco.” (DUBOIS, 2004, p. 74)

O autor, em seguida, problematiza as diferenças entre a estrutura cinematográfica e a do vídeo em termos de decupagem, montagem e narrativa. Embora ambas apropriem-se de planos e da montagem para a confecção do produto final, a questão da narrativa, construída a partir dos dois anteriores, não se enquadra da mesma forma cinematográfica na estética do vídeo. A linguagem do vídeo aproveita-se também da narrativa (em termos de ficção, personagens, ações, construção de ânsia pelo espectador), mas é capaz, principalmente, de muita experimentação estética e inovação. Esta linguagem videográfica particular difere bastante da lógica cinematográfica e leva à reflexão questões outras que as exploradas em contexto cinematográfico.

A sensibilidade acerca do vídeo foi mudando ao longo das décadas. Nos anos 70, a identidade do vídeo aproximava-se de um conteúdo revolucionário, uma estética original, uma forma de imagem única, e foi afetada por correntes teóricas da época, como a fenomenologia e a semiologia. Pensava-se, então, o processo, a experiência, a ação da obra em si como um fenômeno, amparando-se também no estudo de signos. Nas décadas seguintes, este pensamento foi-se transformando, e a busca por um objeto tangível, um corpo próprio, para além dos fenômenos experimentados anteriormente, aliada à

sensibilidade dominante acerca do vídeo se tornou o que Dubois denominou ‘modo de passagem’. Trata-se de um modo de passagem entre dois estados de imagem, um parêntese entre a imagem do cinema e a imagem do computador. A incerta e incorpórea existência do vídeo circula entre uma imagem dotada de forma, linguagem, uma obra de arte (o cinema), e uma imagem onipresente, que se dilui e difunde-se com muito mais eficácia, de maneira quase invasiva (a imagem do computador); o vídeo aproveita-se, então, de seu caráter intermediário e incorpóreo e torna-o sua potência múltipla.

Nas diversas teorias a respeito do vídeo, o consenso é o de que se refere a uma imagem, sempre equiparada ao grupo de formatos visuais em que se articulam a fotografia, o cinema, a pintura e o desenho; devido à sua indefinição e dificuldade de pensá-lo, fosse o vídeo uma imagem e nada mais, teria ele possibilidades restritas. O vídeo, no entanto, vai além do âmbito estritamente visível. Dubois propõe, então, alinhá-lo a uma forma que pensa; o vídeo como estado-imagem. “Talvez não devamos vê-lo, mas concebê-lo, recebê-lo ou percebê-lo.” (DUBOIS, 2004, p.100). Nesta concepção de estado-imagem, ou estado-vídeo, sendo mais específico, Dubois explora o vídeo como uma alternativa à televisão.

A relação vídeo-televisão também tem sua paradoxal faceta pós-moderna. Embora tenha nascido como um fator divergente da linguagem televisiva, que questionava sua estética, linguagem e valores, é inegável a aderência da linguagem videográfica à TV, por meio de produções televisivas neste formato; videoclipe é o exemplo definitivo disso. Para fazer a análise do vídeo inserido na televisão, é importante ressaltar que a vanguarda da linguagem videográfica, que propõe uma revolução na linguagem televisiva, que vai de encontro com sua ideologia, não o faz por acaso. O diálogo atingido por meio da inserção do viés estético e artístico em tal linguagem e retransmitido na TV é de interesse para tal comunicação de massa; trata-se então de substituir o discurso do ‘contra’, utilizado para descrever o papel do vídeo na televisão, em sua origem, pelo discurso do ‘sobre’. Imerso em tantas possibilidades distintas, como já visto anteriormente, na televisão não é diferente, e esta interação é enriquecedora para o pensar imagético pretendido. Tal relação passa a não ser mais combativa, e sim reflexiva.

O vídeo é o material formal e intelectual no qual se processa a reflexão sobre a, da ou com a televisão. Ou, melhor dizendo, que a gera, que a inventa, que lhe dá corpo e idéias. Há uma espécie de “potência de pensamento” na e pela imagem, que me parece existir no coração da forma vídeo. (DUBOIS, 2004, p. 113)

Dentro deste mundo videográfico, o recorte que mais interessa nesta pesquisa é o videoclipe; é um gênero construído na televisão que explorou e atravessou seus limites, abordando possibilidades audiovisuais nunca antes trabalhadas, em um período de recessão criativa. Há o formato de videoclipe que nada mais é que uma estratégia de *marketing* para promover *singles* e discos; no entanto, os videoclipes estão cada vez mais sendo usados como instrumento de renovação estética audiovisual.

Tecnicamente falando, o videoclipe é um vídeo de curta duração, com produção e gastos mais modestos (quando comparados ao cinema), e cuja distribuição é bastante flexível, o que dilata seu potencial. O videoclipe também, por seu caráter experimental, dá bastante liberdade para testes com recursos tecnológicos e financeiros consideráveis, o que antes ficava sempre por conta dos realizadores. E, por fim, talvez esta seja sua característica mais importante, devido ao caráter musical (música pop, mais especificamente) associado à experimentação audiovisual: tais obras têm mais repercussão e público de massa. Um novo objetivo do videoclipe passa a ser o de sintetizar ideias contidas na música e investigar novas ideias no universo audiovisual em um vídeo experimental. O videoclipe é um gênero televisual pós-moderno que reúne conceitos referentes ao cinema, televisão, publicidade e música popular, estruturando uma linguagem específica para a comunicação de massa.

Arlindo Machado enumera, em seu livro *A televisão levada a sério* (2009), algumas tendências estilísticas e conceituais que têm sido exploradas no desenvolvimento do videoclipe, desde seus primeiros registros, como peças audiovisuais para promover músicos, até o formato experimental contemporâneo. A primeira delas é o fato de a imagem glamourosa dos músicos estar sendo menos explorada que outrora, dando mais espaço a imagens diversas, por vezes abstratas; um tratamento plástico mais livre do quadro e de sua iconografia garante mais possibilidades de exercícios audiovisuais. A imagem tem tanta liberdade para ser trabalhada quanto sua música. Outra característica é o fato de haver uma despreocupação com o acabamento estético, o que Machado chama de 'bem fazer', herdado da publicidade e do cinema. Pelo contrário, no videoclipe, aproveita-se de uma estética rudimentar: imagens granuladas, subexpostas, desfocadas, tremidas, com enquadramentos exóticos. Estas são comumente atreladas a bandas e músicos com posturas mais rebeldes e independentes à indústria fonográfica.

A sensibilidade do videoclipe torna-se mais interessante quando fruto de uma composição musical e audiovisual simultaneamente, o que é mais fácil no plano

independente devido à menor pressão do mercado. Sensibilidade esta que culmina numa diferente visualidade imagética, impondo seu próprio ritmo e fluxo como, por exemplo, a famosa montagem de videoclipes tida como rápida e por muitos criticada. No entanto, há uma razão de ser. As imagens sequenciais com o intuito de ilustrar uma música naturalmente são guiadas por sua trilha musical, quase como se tais imagens fossem também convertidas em música, seguindo seu ritmo e dinamismo. Thiago Soares, em seu artigo *Videoclipe, o elogio da desarmonia* (2004), também frisa a importância da montagem para a definição do formato videoclipe. Para ele, trata-se de uma composição a partir de imagens ‘recortadas’, que não duram na tela, pois representam uma mutação constante, trabalhando, assim os conceitos de Eisenstein acerca de montagem e o ‘elogio da desarmonia’ (termo teórico de Gillo Dorfles<sup>17</sup>) nela presente.

A montagem realizada por meio de justaposição e conflito de dois planos, cujo resultado representa uma desarmonia e ruptura, é justamente aquela que permite ao espectador fazer a sua própria apreensão do conteúdo assistido, surgindo, para ele, o conceito de Eisenstein de imagem. O conflito é o elemento inquietante e criador; é por meio dele que se dá a articulação da obra. É exatamente no caráter desarmônico do gênero videoclipe que reside tantas assimilações com a sociedade contemporânea, características que enfrentam as percepções de regularidade e linearidade. Tendo a irregularidade como base para a desconstrução e, conseqüentemente, a construção de novos conceitos e ideias, Soares (2004) defende a desautomatização da linguagem para uma postura mais crítica e reflexiva por parte do espectador.

Esta percepção nos traz outra razão apontada por Machado (2009) para a montagem rápida e dinâmica, típica do gênero; o videoclipe logo foi afetado pelos diferentes suportes em que é transmitido, por ser, talvez, o que mais se adequa a estes novos aparatos. O espectador de um videoclipe raramente é um agente passivo defronte a uma televisão; atualmente, videoclipes são assistidos pela internet (muitas vezes com várias abas abertas), em salas de exibição, em lojas (de roupas, aparelhos eletrônicos, departamentos), em festas. O espectador está sendo bombardeado por várias informações simultâneas; assim, a montagem é influenciada também pelo ambiente em que o videoclipe é inserido.

Outro aspecto do videoclipe a ser ressaltado é a descontinuidade muitas vezes explorada. Na transição de planos, muita coisa pode mudar. Não há a preocupação com

---

<sup>17</sup> Filósofo, pintor e crítico da arte italiano.

continuidade, como há no cinema. A locação, o figurino, a luz, o suporte em que está sendo gravado, todos estes elementos podem variar entre cortes. Os quadros, no videoclipe, possuem certa independência, pois não há preocupação com a linearidade e o desenvolver de ideias tradicionais. As ideias desenvolvidas em videoclipes são fragmentadas.

Em seu artigo, Soares também explora o videoclipe a partir de três conceitos: hibridismo, transtemporalidade e neobarroco. O hibridismo é trabalhado por meio da análise historiográfica e conceito do vídeo, em que é possível perceber que “a especificidade da linguagem do vídeo talvez seja não ter especificidade”. O vídeo utiliza-se de outras linguagens (cinema, teatro, pintura, literatura, dança, computação gráfica), consistindo num sistema híbrido. É a maneira de articulação dessas linguagens que configura a linguagem específica do vídeo, e é justamente por meio do hibridismo aqui percebido que se dá a estabilidade da linguagem. Partindo do princípio de que o videoclipe é um fenômeno cultural, ele seria um importante elemento da sociedade contemporânea, consolidando a hibridização cultural (com sua estética múltipla e fragmentária) e a ruptura de fronteiras entre erudito e popular. Nestas transposições diversas, Soares aborda a transtemporalidade evidente no gênero videoclipe. Devido à irregularidade patente, à despreocupação com a linearidade e à mescla de imagens, suscitam na combinação de épocas distintas; o passado e o presente dialogam por meio das indumentárias, direção de arte, não como uma ode ao passado, mas como uma negociação entre os dois.

Trata-se do deslocamento e convivência de tradições e, sobretudo, renovação de preceitos simbólicos que encontram uma nova forma de atuar na contemporaneidade. O deslocamento de espaços e tempos para uma nova dinâmica articulatória já foram propostas por artistas plásticos como Duchamp e Magritte. Por isso, cabe questionar de que forma a reorganização sónica se insere no audiovisual e como estão situados os quadros de negociação entre o que insere e o que é inserido.” (SOARES, UFPE, Videoclipe, o elogio da desarmonia: Hibridismo, transtemporalidade e neobarroco em espaços de negociação)

A estética do videoclipe proporciona, também, a fruição da obra em sua efemeridade; o autor se vale do termo ‘agoral’ (do filósofo Antônio Cícero) para descrever tal característica. Resgatando conceitos e símbolos a partir deste lugar no presente, o videoclipe articula a linguagem em outras instâncias temporais, no passado ou futuro, afirmando os desgastes na história do audiovisual. Assim, consolida-se, por meio do videoclipe, um ponto de vista inserido num local discursivo no tempo.

Por fim, ele também explora uma característica neobarroca em videoclipes; baseado nesta aspiração do videoclipe de flutuar entre a desconstrução e a superficialidade, remetendo-nos a “uma espécie de cultura do escombros, da ruína e do desperdício”, o videoclipe proclama a mutabilidade como sua essência; uma possível integridade e unidade que dá espaço a uma inconstância e turbulência; o objetivo não é encontrar ordem em meio ao caos, mas explorá-lo. Neste âmbito, o videoclipe é uma ferramenta que vincula referências intertextuais e o prazer no agora.



## 5. A trajetória de David Bowie

David Bowie é tido como o camaleão do rock no cenário musical devido à sua capacidade de inovar e reciclar sua imagem, criando personagens, experimentando não só musical e esteticamente, mas também transpondo barreiras morais e psicológicas. Tornou-se um ícone dos anos 1970 e da música pop, mantendo uma carreira musical de sucesso nas últimas cinco décadas. Para compreender sua obra, é necessário fazer um relato de sua história pessoal.

### 5.1 Infância

Nascido em 8 de janeiro de 1947, David Bowie, nascido David Jones, é fruto do casamento de Margaret Mary Burns e Haywood Jones. Sua mãe, Margaret ‘Peggy’ Burns vinha de uma família marcada por doenças mentais, com duas irmãs que manifestaram esquizofrenia, muito impulsionada pela Segunda Guerra Mundial. Ela mesma foi poupada da doença, mas tais genes presentes na família parecem ter sido passados ao seu filho primogênito Terry Burns, fruto de um relacionamento anterior ao casamento com ‘John’ Jones, como era conhecido o pai de David. Além de Terry, teve uma filha, deixada em um orfanato aos três meses de vida, por não ter condições de criar mais uma criança sozinha. John Jones também teve uma filha anterior à união com Peggy, decorrente de um caso fora de seu casamento com sua primeira mulher, Hilda, relação que foi tumultuada por fracassos profissionais, serviço militar e relacionamentos extraconjugais. Divorciou-se quando conheceu Peggy, com quem se casou logo depois da finalização de seu divórcio.



**Imagem 1:** David Bowie com dez meses, 1947.

Fonte: The David Bowie Archive

David foi fruto de uma união que deu estabilidade a duas pessoas cujas histórias eram, até então, turbulentas. Filho predileto, sentia-se culpado pela evidente predileção

que lhe era reservada, quando comparado ao meio-irmão mais velho, Terry, a quem era muito afeiçoado. Terry exerceu muita influência cultural em Bowie, apresentando-o à literatura *beatnik*<sup>18</sup> e ao *jazz*, inspirando, inclusive, muitas composições devido ao seu estado psicológico, que o levou a cometer suicídio em 1985. David, por meio do *beat*, interessou-se também por budismo e meditação.

Sua educação foi rígida, como a da maior parte dos jovens de sua geração, a qual moldou o superstar extremamente polido que Bowie veio a se tornar. Em sua adolescência, David Jones consumiu obras de figuras como James Dean, galã americano; Little Richard, cantor de blues; Elvis Presley, o rei do rock, gênero que pulsava sexo. A cultura americana fez uma grande impressão no rapaz inglês aberto ao desconhecido. A influência logo reverberou na aparência do jovem e, mais tarde, em sua música. Começou a ter aulas de violão e saxofone cedo, e sempre formava grupos e bandas para pôr em prática o que apreendia dos clubes de jazz de Londres, aonde Terry o levava aos sábados à noite.



**Imagem 2:** David Bowie com seis anos, 1953.  
Fonte: The David Bowie Archive

Em 1953, a coroação da Rainha Elizabeth II foi transmitida ao vivo, na íntegra, pela televisão. O *New York Times* o chamou de “o primeiro evento internacional da televisão”; o primeiro a reduzir fronteiras. Aos seis anos de idade, David começou a ter noção do mundo e do alcance da televisão. A TV proporcionou uma conexão com realidade que David Jones desconhecia, por meio de imagens, como a do espaço sideral,

---

<sup>18</sup> Movimento sociocultural dos anos 50 que pautou o estilo de vida anticonformista e antimaterialista, abordado por nomes como Allen Ginsberg, Jack Kerouac e William S. Burroughs.

que se tornou tema recorrente em sua obra. A ideia de que ‘há um mundo fora daqui’ foi levada ao pé da letra em suas canções, mas foi a tradução da sensação que David experimentou por meio da televisão.

Além de tamanha importância na mudança de percepção do jovem, a televisão também foi um importante elemento de fuga para ele, através do qual escapava de sua realidade e dos conflitos de seus pais com seu irmão. Terry deixou a casa devido ao alistamento militar obrigatório aproximadamente nessa época. É sabido que certas coisas que ele viu quando estava baseado com tropas britânicas no Iêmen o perturbaram profundamente, como relatou Angie Bowie, primeira mulher de David no livro *Backstage Passes* (2000), relato sobre sua vida com David Bowie.

## 5.2 Adolescência

Na escola, a cadeira com a qual tinha mais afinidade era a das artes. E essa afinidade ele também transferiu para o âmbito profissional; seu primeiro emprego foi em uma loja de discos. Na mesma época, David formou seu primeiro grupo musical com colegas da escola onde estudava Brom Tech, onde começou a explorar suas habilidades musicais e a passar as tardes tocando instrumentos.

Seu crescente interesse por *jazz*, fomentado pelo irmão, o fez querer aprender a reproduzir o som. Assim, convenceu seu pai a lhe dar um sax-barítono e começou a ter aulas. Outro importante mentor para David, além de Terry, foi Owen Frampton, instrutor das artes da Brom Tech. Era um artista que tinha prazer em ensinar. Com ele, David aprendeu a arte da disciplina e da rebeldia, características primordiais na construção do legado que produziu.



**Imagem 3:** David Bowie, 1966.  
Foto: Doug McKenzie

Já seu interesse por sexo, outra importante esfera de suas composições, foi despertado aos quatorze anos de idade. Fosse com meninos ou meninas, não fazia

diferença para ele, embora amigos e até sua primeira esposa declarassem, mais tarde, que seu maior interesse era por mulheres. Foi inclusive por causa de uma menina, no tempo de colégio, que David conseguiu uma de suas grandes marcas. Seus olhos bicolores são consequência de um soco que levou de um amigo, ao seduzir uma moça de quem ambos gostavam. Ao socar David, o rapaz feriu seu olho com a unha. Sua visão, felizmente, foi pouco afetada; o efeito estético, no entanto, seria irreversível. O olho foi um elemento a mais no visual excêntrico que o jovem David já começara a cultivar, com aparência pálida e andrógina.

### 5.3 Primórdios da carreira

Aos dezesseis anos, David saiu de Bromley e foi trabalhar em uma agência de publicidade em Londres, embora estivesse pouco empolgado com o trabalho e mais entusiasmado com a cidade. Começou a frequentar lojas de disco e introduziu o *blues* aos seus interesses, à medida que a primeira onda do *rock'n'roll* foi-se dissipando. Os clubes estavam sempre cheios, e os catálogos de *blues*, nas lojas, eram gigantescos. Além de fazê-lo musicalmente, David Jones também aderiu à moda estética em vigor entre os jovens na época, a estética *mod*. Consistia em um visual elegante, baseado na alfaiataria inglesa, de linhas justas e esguias, mas a peculiaridade era que os garotos *mod* eram também andróginos e utilizavam maquiagem para aperfeiçoar a aparência. O autor Mark Spitz escreve em seu livro *Bowie: a biografia (2009)*: “os *mods*, fiéis ao apelido (abreviação de *modern*), saltavam sobre tudo o que era novo e fluido, voltado para o futuro”. Esta tendência bebia muito da cultura da velocidade (danças agitadas), e da literatura existencialista francesa, dos filmes de Fellini<sup>19</sup>, Godard e Truffaut<sup>20</sup>, *pop art*<sup>21</sup> e design de moda. Além disso, o consumo de drogas e estimulantes também foi elemento importante para tal movimento. Em suma, o *mod* era o movimento sob medida para o jovem David.

Somado ao *blues*, o *soul* também teve grande influência neste movimento. Desta forma, a cultura *black*, com a qual David teve contato desde cedo, deixou uma forte influência que ele resgataria mais tarde em suas composições, como no álbum *Young Americans* (1975). Nessa época, em 1963, o grupo formado na escola tornou-se um pouco mais profissional, transformando-se em Konrads, por muitos considerado a primeira

<sup>19</sup> Um dos maiores nomes do cinema italiano.

<sup>20</sup> Principais cineastas da *Nouvelle Vague* francesa.

<sup>21</sup> Movimento artístico dedicado a atribuir às obras de arte os efeitos da cultura de massas.

banda de Bowie. No entanto, o estilo *mod* e as diferentes referências apreciadas por David logo começaram a criar conflito entre ele e seus colegas de banda, que, diferentemente dele, não tinham interesse em ser astros em tempo integral. Chegaram apenas a gravar uma música, que não vingou, e David deixou a banda no mesmo ano.

Os Beatles já haviam estourado na Inglaterra, em 1963, e estavam prestes a fazer sucesso também nos Estados Unidos, selado com a histórica apresentação no *Ed Sullivan Show*. Inspirado pela Beatlemania, era este cenário que David passaria os anos 60 tentando alcançar, sem sucesso. Durante esses anos, teve outras tentativas de conjuntos, como os Hooker Brothers, um grupo de *blues* com o qual permaneceu pouco tempo, e os King Bees, que se deixaram ser influenciados mais pela energia londrina que os Konrads. Por meio dessa banda, David conheceu Leslie Conn, uma figura com credenciais musicais sólidas, que se tornou o empresário da banda, para a qual, no entanto, não conseguiu um contrato; gravaram apenas um *single*, que, a exemplo de todas suas tentativas na década, fracassou. Foi importante, entretanto, para dar a David a sensação do que era ser tocado na rádio e TV, ao mesmo tempo em que demonstrava como seria árdua sua trajetória. David, que já deixara a agência de publicidade, não estava interessado em cursar faculdade ou arranjar um emprego em escritório; queria empenhar-se de verdade na música, e foi isso o que fez.

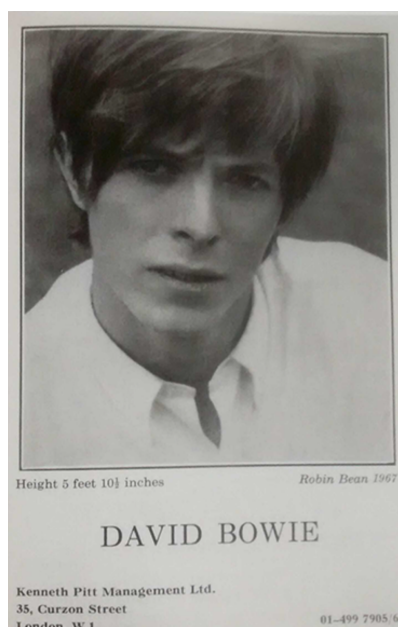
Leslie Conn o recomendou a uma outra banda de *blues* com que havia começado a trabalhar, os Manish Boys. Contudo, nenhuma das partes estava entusiasmada com a ideia; eles não se identificavam entre si. Mas foi nessa banda que David Jones começou a revelar o seu verdadeiro eu artístico, segundo Spitz. Com o *mod* saindo de cena, outras influências, como Bob Dylan, Simon and Garfunkel e o novo som explorado pelos Beatles no álbum *Rubber Soul*, começaram a ganhar espaço. Esta união foi muito propícia para que o jovem explorasse novas possibilidades. Os Manish Boys saíram em turnê britânica com os The Kinks e gravaram o compacto de estreia com Jimmy Page, que na época era músico contratado da gravadora que começou a produzi-los, à época, paralelamente ao The Kinks.

Um acontecimento interessante dessa época foi resultado de uma das influências que David promoveu na banda, ao encorajá-los a deixar o cabelo crescer. Iam promover o compacto em um programa de TV, cujos produtores exigiram que cortassem o cabelo antes da apresentação; com a recusa de fazê-lo, foram proibidos de se apresentar. Com este evento, os Manish Boys foram notícia nos jornais locais e ficaram bastante

conhecidos durante um dia. Este acontecimento abriu os olhos de David para o fato de que poderia atrair uma atenção que não estava sendo reservada para sua música, para sua aparência. Todavia, sem emplacar músicas nas rádios, o truque publicitário não levaria a banda longe; havia conseguido apenas outra turnê. “Isso é algo que David Bowie posteriormente perceberia; o truque tinha que ser fabuloso, mas a música precisaria ser igualmente notável” escreve Spytz.

Em seguida, David entrou numa banda chamada Lower Third, que serviria ao mesmo propósito que os Manish Boys. Foi quando David e Leslie Conn deram fim à parceria profissional, e Ralph Horton entrou em cena. Ele foi o empresário que se dedicou à banda. A falta de recursos, no entanto, logo decretou o fim de sua breve existência. A tentativa seguinte foi uma banda chamada Buzz; assim como as outras, esta tentativa falhou.

Foi com Kenneth Pitt que David começou a descobrir o artista completo que seria, para além de vocalista de uma banda. A entrada de Kenneth Pitt na vida profissional de David Jones é um marco em sua carreira. Embora, para muitos, tenha afastado David de sua jornada em direção ao *rock'n'roll*, também foi o responsável por introduzir referências valiosas na composição dos inúmeros estilos explorados posteriormente por Bowie em sua carreira.



**Imagem 4:** Registro de David Bowie no guia de elenco *Spotlight*, 1969.  
Fonte: Kevin Cann Collection

Pitt era entusiasta das artes, tinha grande apreço por roupas finas e livros caros; era também um revolucionário, defensor dos direitos iguais e homossexual assumido, numa

época em que a homossexualidade havia sido apenas recentemente legalizada no Reino Unido. Pitt aproximou David do teatro musical e da estética de cabaré, assim como de uma literatura diferente da que estava acostumado, como Oscar Wilde e William Butler Yeats. Um homem mais velho com a mente jovem estava interessado em encontrar jovens talentos e aperfeiçoá-los como artistas. A primeira vez que Pitt viu David apresentar-se foi no clube Marquee, onde foi a pedido de Horton, e logo se encantou; em pouco tempo já tinham contrato assinado. Foi nessa época que David Jones adotou o icônico nome David Bowie, após descobrir homônimos no show business. O nome foi inspirado em James Bowie, um veterano de guerra americano que também deu nome a uma espécie de adaga que o soldado carregava consigo. David queria aproximar-se da imagem de um homem firme e americano ou, talvez, só tenha pensado que soava bem. Fato é que foi este o nome que estaria estampado nas paradas de sucesso anos mais tarde.

#### 5.4 Influências

Nesse período, Bowie continuou trabalhando com o grupo Buzz, gravando *singles*, compondo letras e experimentando diversos gêneros musicais em suas canções, influenciado pelas diferentes referências com que entrava em contato através de Pitt. Um dos mais importantes a se pontuar foi o álbum *The Velvet Underground and Nico* (1967), que Andy Warhol havia dado a Pitt em uma viagem a Nova York. Pitt, que não se interessava muito pelo gênero musical, entregou casualmente o disco a David; o rapaz ficou maravilhado com a obra e se transformou diante daquilo.

The Velvet Underground and Nico revelou ao jovem artista, como fez com inúmeras bandas nos últimos quarenta anos, a que patamar o rock poderia ser levado. O disco demonstrava como uma letra de rock poderia ser literária e vulnerável sem comprometer sua força (Heroin), como poderia ser sexy e romântica sem ser banal (I'll be your mirror, Femme fatale) e como a vanguarda e o clássico poderiam se misturar para formar algo estimulante e obscuro sem ser evasivo e alienado (Venus in furs). (SPYTZ, 2009, p.94)

Ao mesmo tempo em que conhecia Velvet Underground e Andy Warhol, o que foi definitivamente um marco em sua produção artística e decretou definitivamente sua identidade americana, David conhecia um grupo londrino de vital importância para sua bagagem musical: o Pink Floyd. Tratava-se de som, estética musical e linguagem completamente novos. Syd Barrett, o vocalista inicial da banda, não poupava seu jeito tipicamente inglês, como vários outros cantores na época faziam, com a cultura americana

tão em evidência. Bowie, que até então se impregnava da cultura americana, aprendeu a unir o melhor dos dois mundos.

Seu álbum de estreia, lançado em 1967, não faz jus a essas influências, uma vez que havia sido gravado anteriormente a elas. Ainda bastante baseada nos anos 60, a capa reflete todas as influências adolescentes que cultivava até então, com seu estilo *Mod* evidente. Uma particularidade deste álbum, que viria a se revelar depois, é que o lado B do *single* de estreia, que não entrou no álbum, é bem superior ao lado A. Quase como se Bowie ainda não tivesse preparado para se revelar de verdade.

À época, David começou a explorar a carreira de ator; estava interessado em incorporar personagens e se esforçar para se tornar outra pessoa. Foi muito incentivado por Kenneth Pitt e começou a fazer testes para atuar em filmes, conseguindo um papel em um curta-metragem com argumento vago e resultado ruim, em que interpretava o retrato de um quadro em malha bege que ganhava vida. Tal imagem estampou a capa do livro de Pitt sobre Bowie, anos mais tarde. Este seria o primeiro esboço de uma importante força no cinema, que Bowie mostraria posteriormente em filmes como *Labirinto* (1986), mas serviu para evidenciar a fotogenia superior que o jovem proporcionava. Entre vários *singles* fracassados na época, um se destacou apenas mais tarde: o *The laughing gnome* (1967). Produzida em rotação acelerada e cheia de vozes modificadas interpretando gnomos, a música se tornaria célebre entre fãs do Bowie.

O interesse de Bowie por budismo crescia cada vez mais. Quando Terry foi internado devido a suas crises psicológicas cada vez mais intensas, Bowie considerou fortemente viver em um mosteiro, onde desistiria da carreira musical, desapegaria da necessidade de sucesso e bens materiais e lidaria com as tragédias familiares e sensação de fim do mundo iminente. O fascínio pela espiritualidade oriental, pelo rock ocidental e pela afinidade musical, como um todo, favoreceram o desenvolvimento de uma parceria importante que aconteceria ao ser apresentado a Tony Visconti, músico e produtor novaiorquino que produziu o álbum *Space Oddity* (1969), o primeiro a ser bem recebido e que teve o *single* com o mesmo título nas paradas de sucesso. Outra personalidade importante foi Lindsay Kemp, dançarino, mímico e coreógrafo, que ajudou David Bowie a entrar em contato com o próprio corpo e a se expressar melhor através dele. Fizeram um show itinerante de mímica e testaram sua criatividade em variadas modalidades artísticas. Mais uma vez, o sucesso comercial não lhe foi atribuído, mas cada uma dessas tentativas alimentava sua alma de maneira irrevogável.





**Imagem 5:** Lindsay Kemp no Soho, 1967.  
Fonte: The David Bowie Archive

Os estilos estéticos musicais em evidência nos anos 60 e 70 tinham entre eles o *Mod*, *Hippie*, *Glam Rock* e *Punk Rock*. Poucos músicos passariam por mais de um deles; Bowie, em momentos diferentes de sua carreira, explorou todos. Ao deixar o movimento *Mod*, adentrou o movimento *Hippie* e focou-se na expansão de consciência e paz mundial. Não era ativista nas ruas, mas atuava na política cultural, por meio de suas músicas, performances e peças teatrais. Foi nesse meio que conheceu Hermione, um dos amores de sua vida, como documentado por vários biógrafos. Sua identidade permanece um mistério, pois Hermione não era seu nome verdadeiro; bailarina clássica, era filha de um advogado bem-sucedido. Seus valores eram bem enraizados em tal realidade, embora estivesse, à época, imersa no contexto *Hippie*. Em suma, tinha um perfil diferente de David. Conheceram-se em um programa de TV, onde ambos atuaram como dançarinos. A partir daí, os dois desenvolveram um relacionamento muito próximo. Kemp, à época apaixonado por Bowie, sentia ciúmes dos dois, embora todos estivessem vivendo o amor livre. Criaram uma trupe de performance que, segundo Spitz, era uma reação direta à crescente frustração de Bowie com Pitt, que não estava conseguindo contrato com nenhuma gravadora, mas também permanecia focado na estética cabaré, que parecia datada se comparada à cena londrina em voga. Este relacionamento foi intenso e muito importante para a profundidade emotiva revelada nas composições nele baseadas. É

especulado que Hermione tenha suscitado inspiração para um de seus maiores clássicos, *Space Oddity* (1969). Mas a relação chegou cedo ao seu fim; Hermione o deixou para fazer um filme, mas também dele se distanciou devido às suas aspirações em relação ao rock.

Além de Hermione, outra importantíssima inspiração de David para a composição de *Space Oddity* foi o filme de Stanley Kubrick, *2001: Uma odisseia no Espaço* (1968). Para além da semelhança óbvia no nome da música, o ambiente espacial e até cenas específicas foram referências importantes. A música, primeira composição de Bowie a emplacar nas paradas, foi o que lhe rendeu um contrato com a gravadora Mercury.

Aos vinte e dois anos de idade, David Bowie era um veterano no mundo pop do Reino Unido, com um terceiro contrato assinado. Ele havia sobrevivido à distância dos pais e ao espectro da doença do irmão e encontrado consolo e compreensão na música. O avançado processo de amadurecimento dos dois anos e meio anteriores, gastos estudando budismo e devorando bibliotecas e ensinamentos tanto de Kenneth Pitt quanto de Lindsay Kemp, também fortaleceram seus valores. Mas também solidificaram um conflito, aquele entre a arte verdadeira e a arte comercial, que começara na Bromley Tech e duraria pelo resto da carreira de David. Esse conflito foi estabelecido na Beckenham Arts Lab. (SPYTZ, 2009, p. 129)



**Imagem 6:** David Bowie no curta-metragem *Love You Till Tuesday* (1969), performando a música *Space Oddity*.

O laboratório a que acima se refere Spitz foi formado por David e amigos em um *pub*, no subúrbio de Londres, onde discutiriam, produziriam e importariam ideias progressivas da cidade para o interior. Levavam arte para as ruas e, dessa forma, fomentavam ainda mais sua criatividade. O paradoxo supracitado foi despertado nessa época justamente por explorarem possibilidades e suscitarem discussão. Bowie se via dividido entre a espiritualidade e o show business, entre a arte e o sucesso comercial. Foi nessa época que David conheceu Angela, sua primeira esposa, pois estavam saindo com o

mesmo homem, como ele declarou em entrevista. Americana, criativa, confiante, bissexual, energética e bela, cativou o jovem Bowie logo de cara, que se encantou por sua personalidade forte; em pouco tempo, estavam morando juntos. Com opiniões categóricas, influenciou muito a relação de David com Pitt e com o laboratório, com o qual tinha inúmeras reservas.

A afinidade inerente à Bowie com a cultura americana se provou muito útil para seu sucesso, uma vez que a febre espacial dialogava diretamente com a sensação generalizada transmitida e cultivada pela mídia de lá. Ao entrar em contato com a equipe americana da Mercury, Bowie começou a ser gerenciado pelo time que lá estava, a um oceano de distância. Tiveram a ideia de criar publicidade acerca de David, mas a Mercury não se empenhou nisso. *Space Oddity* fora a música que mais emplacara nas paradas até então; chegou ao Top 5 da parada britânica, o que lhe rendeu sua primeira apresentação no *Top of the Pops*, em outubro de 1969. “*Space Oddity* é um álbum de *rock* viajandão de primeira linha. Após alguns singles de R&B e incursões pelo pop *kitsch*, essa era a primeira amostra ‘de peso’ de David Bowie” (2009, p. 145), escreveu Spitz. A euforia gerada pelo sucesso do *single* contagiou a equipe envolvida, mas a má-sorte que o perseguiu durante todo o ano 60 se mantinha; não fosse o *single Space Oddity*, este disco teria tido o mesmo destino dos outros.

Nesse período, Angie procurava um lugar onde pudesse estabelecer-se com David e onde ele pudesse criar e produzir tudo aquilo que estava efervescendo dentro de si. Encontraram o lendário Haddon Hall, apartamento cenário das primeiras grandes composições de sua carreira. O local seria um lugar onde colaboradores e parceiros se reuniriam para debater ideias, construir conceitos, compor canções e criar figurinos. Um fato notório e conhecido entre estudiosos de Bowie é que ele teria perguntado a Angie, quando se mudaram para Haddon Hall, se ela poderia lidar com o fato de que ele não a amava. As possibilidades levantadas são que ele se teria fechado para relacionamentos desde a desilusão com Hermione; que o relacionamento frio de seus pais o tenha afetado a ponto de não se deixar sentir; ou simplesmente que a amava mas achava mais ‘cool’ dizer o contrário. Seja qual fosse a possibilidade, o fato é que declarou que não se teriam casado não fosse o fato de Angie precisar de um visto para ficar na Inglaterra e lhe fosse garantido um visto para permanecer nos Estados Unidos. Mesmo que, a princípio, David não a amasse, Angie certamente influenciou suas composições e conceitos criados.



**Imagem 7:** David Bowie como mímico, 1968.  
Foto: Kenneth Pitt, Londres.

Enquanto isso, o relacionamento de Ken Pitt e os Bowie tornava-se mais distante. Angie e Ken não se gostavam, e David estava frustrado com o fato de Pitt não tê-lo levado muito longe. Com a entrada de Mick Ronson no grupo, talentoso músico, guitarrista que viria a compor a equipe de Bowie e tornar-se uma das *Spiders from Mars* – entrando em cena influências importantes como Alice Cooper, a pop art de Andy Warhol e a criação de sua banda paralela, a Hype –, o contrato profissional com Pitt foi quebrado. Contataram Tony Defries, que tomaria o lugar de Kenneth Pitt como empresário de Bowie para gerenciar todo o processo.

### 5.5 A ascensão

Essa mudança foi, de fato, importante para a ascensão de David Bowie. Embora tenha sido de fundamental importância na construção do artista, a visão ultrapassada do cenário artístico de Pitt estava detendo o sucesso de David. Tony tinha uma visão mais aproximada do que pretendia David e dos meios para fazê-lo chegar lá. Nesse período Bowie gravou seu terceiro disco, *The Man Who Sold the World*, baseado em seu irmão, que vivia com ele, na época, em Haddon Hall. No disco, há também a primeira composição homoerótica de Bowie, inserções de *rock* progressivo e *blues*; foi uma espécie de laboratório para o entrosamento dos membros, Mick Ronson, Tony Visconti e John Cambridge.

David aterrissou nos Estados Unidos, pela primeira vez, em 1971, em Washington, onde seu assessor na Mercury, Ron Oberman, o aguardava. Ele estava determinado a apresentar David às pessoas certas, jornalistas e funcionários influentes da gravadora. *The*

*Man Who Sold The World*, lançado no ano anterior, não havia sido um sucesso. Oberman pensou, então, que se David fosse apresentado propriamente pela imprensa americana, o público poderia constatar o quão carismático ele era. Bowie sonhava em estar em solo americano desde sua pré-adolescência. Quando esse dia finalmente chegou, queria apenas absorver a experiência americana: ver pessoas nas ruas, experimentar a atmosfera e a cultura. Por outro lado, sua aparência magra, andrógina e exótica chamou a atenção dos transeuntes americanos que com ele esbarraram. Ao conhecer tanta gente distinta, Bowie também entrou em contato com muitos sons, músicos e bandas desconhecidas. Uma delas foi a banda The Stooges, cujo líder, Iggy Pop, se tornaria importante amigo e parceiro de David, a quem, inclusive, ajudaria a emplacar, uma vez que estivesse consolidado como um *rockstar*. Logo em seguida, Bowie foi à Nova York, onde vivenciou a cidade com todos os seus ídolos em mente: Jack Kerouac, Bob Dylan e Lou Reed.



**Imagem 8:** David Bowie, Iggy Pop e Lou Reed em 1972.  
Foto: Mick Rock.

Enquanto esteve nos Estados Unidos, Bowie não ficou em contato apenas com figurões da Mercury. Com dois álbuns fracassados nessa gravadora, ele não excluía a possibilidade de passar para outra. Foi apenas em Los Angeles, no entanto, que Bowie se permitiu ficar mais à vontade. Usou os vestidos em seu guarda-roupa, conviveu com figuras que estudou com precisão. Permaneceu sóbrio durante sua estada, o que lhe proporcionou que observasse e fizesse anotações sobre as figuras excêntricas com as quais conviveu. Em seu livro, Spitz afirma o “quão apto Bowie estava-se tornando em refinar sons e fragmentos de diálogos que escutava ao seu redor, transformando-o em músicas que iam além do pastiche e pareciam inteiramente originais” (SPYTZ, 2009, p. 171). ‘Roubar’ ideias, absorvê-las e transformá-las fazem parte da produção artística de qualquer artista. O conceito do que queria sintetizar em sua obra também se tornou mais

claro nessa viagem. A ideia de transformar seus shows em um real espetáculo, com performances, figurinos e maquiagem realmente teatrais, ficou estabelecida em sua cabeça. A imersão cultural e a influência de diferentes referências nos Estados Unidos foram muito importantes, pois tal experiência era mais limitada na Inglaterra, que contava apenas com uma estação de rádio oficial.

David Bowie retornou à Inglaterra determinado a compor todo um repertório baseado no que havia vivido. Embora estivesse temporariamente sem a colaboração de Visconti e Ronson, o primeiro devido a atritos com Defries e o segundo porque havia retornado à sua cidade para trabalhar (ambos voltariam a trabalhar com Bowie posteriormente), Bowie nunca havia composto tanto como o fez naquela época. Foi quando nasceu seu primeiro filho, Duncan, influenciando também seu novo projeto. Compôs cerca de três dúzias de músicas que viriam a integrar seus álbuns seguintes, *Hunky Dory* (1971) e *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (1972). Tony Defries sabia que se tratava de um material diferenciado e começou a marcar reuniões com grandes selos em Nova York para conseguir novo contrato para Bowie. Até mesmo o próprio Bowie sabia que tinha finalmente conseguido alcançar o que passara anos tentando fazer: reunir em suas composições sua marca e estilo próprios, todas as influências que tanto lhe marcaram, passando de Dylan ao *Velvet Underground*, misturando *jazz* moderno e música teatral britânica.

Antes de entrar no estúdio, Bowie reuniu Mick Ronson, Mick Woodmansey e Trevor Bolder, que substituiria Tony Visconti. Todos logo perceberam o potencial do material que Bowie tinha em mãos e se empenharam para trazer à luz aquelas canções completas. Parecia que a sequência de acontecimentos finalmente estava sincronizada para confluir em um resultado notório. Tudo isso originou *Hunky Dory* (1971), considerado por muitos críticos o primeiro disco de Bowie fundamental de se ouvir.



**Imagem 9:** David Bowie em sessão fotográfica para o álbum *Hunky Dory* (1971).  
Foto: Brian Ward

O próprio título do álbum é uma referência a isso; trata-se de uma expressão inglesa que quer dizer: tudo certo no mundo, tudo caminha bem, mas também inclui um tom irônico. Este álbum condensa todas as recentes experiências da vida de Bowie: o nascimento de seu primeiro filho, a morte de seu pai, o fim do relacionamento com outra figura paterna em sua vida, Ken Pitt, e sua viagem aos EUA. É um álbum que fez sucesso, pois, em função desses acontecimentos pessoais, Bowie criou composições sobre emoções com as quais muitos conseguem identificar-se, entre elas, morte, pessimismo, depressão, medo, sobrevivência, otimismo e loucura. Este álbum contém grandes sucessos como *Changes*, *Life on Mars* e *Oh! You Pretty Things*. É um disco plural, com temáticas diversas e musicalidades distintas. O ponto em comum é o próprio Bowie, que se firmou com coerência num período de transição pós-*Hippie*. Uma das faixas que indica o caminho em direção a *Ziggy Stardust* é *Queen Bitch*, um rock em tributo ao *Velvet Underground*. A música sobre seu irmão Terry, The Bewlay Brothers, também dá uma prévia da técnica de fragmentação e junção de jogos de palavras, que marcaria suas composições na década de 70. Com tal material, Bowie conseguiu um contrato com a gravadora RCA, a mesma de seu ídolo de infância, Elvis Presley.

Quando David e Angie Bowie foram a Nova York assinar o contrato, perceberam que finalmente as coisas haviam mudado. Não conheceriam o rei Elvis, mas ficariam no mesmo hotel em que ele já se teria hospedado várias vezes. Conheceriam também o próprio Andy Warhol, que inspirou e deu nome a uma das faixas do álbum e a quem mostrou a canção. “Bowie disse a Warhol que era um grande admirador de sua arte. Warhol disse a David que era um grande admirador de seus sapatos amarelos de couro” (SPYTZ, 2009, p. 189). Bowie entrou em contato com os seguidores de Warhol, de sua *Factory* e produção teatral *Pork*, cujos contatos foram provavelmente mais frutíferos que com o mestre. Bowie conheceu também outro ídolo, Lou Reed, que também rendera um encontro mais proveitoso que com Warhol. Bowie chegaria a produzir seu álbum solo de estreia, *Transformer* (1972). Conheceu também Iggy Pop, cuja banda descobrira na sua viagem anterior ao país, e formaram uma grande parceria quase imediatamente. Bowie estava fazendo sucesso e disposto a ajudar Pop, que não ia tão bem assim no mundo do entretenimento; estava mais interessado em ficar chapado todos os dias.

O álbum *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (1972) foi produzido enquanto Bowie promovia o álbum *Hunky Dory* (1971). Embora o salto criativo já tivesse dado com este álbum, visualmente David Bowie permanecia igual, apenas com sua androginia.

A capa do álbum, inclusive, reflete esse período de transição, uma vez que o cabelo ruivo característico de *Ziggy* ainda não está presente. Quando a sessão de fotos ocorreu, o personagem ainda não estava formado; provavelmente só havia pensado em fazer um álbum comum com as músicas que havia produzido em 1971. Em algum momento, juntou todos os pedaços supracitados e construiu *Ziggy Stardust*: um *rockstar* alienígena decadente que vinha à Terra como um mensageiro. O nome é uma referência clara ao seu amigo Iggy. O sobrenome é uma homenagem ao *Legendary Stardust Cowboy*, que Bowie conheceu também em sua primeira viagem aos EUA.

Todos em que Bowie se inspirara pareciam ter um pé na cova e outro no futuro. Bowie sabia que ele não poderia ser como eles em danificar permanentemente seu corpo, sua mente e, mais importante, a carreira conquistada a duras penas, mas e se ele escrevesse um roteiro para si mesmo e o interpretasse? Então poderia incorporar essa persona quando precisasse – durante as apresentações – e permanecer sendo ele mesmo, um fabuloso artista do rock, comprometido com seu projeto, mas salvo de qualquer dano real. Como o dr. Frankenstein, ele subestimava o poder de sua criação. (SPYTZ, 2009, p. 197)

Bowie personificou os anos 70, tornou-se seu grande símbolo popular, representando para aquela década o que os Beatles haviam significado para a década anterior. Ao contrário da década de 60, que representou progresso e desenvolvimento, a década de 70 foi pontuada por um sentimento de inércia, declínio e depressão. Tal período foi caracterizado por teóricos como aquele em que não se concretizaram as expectativas geradas na década precedente. David Bowie demorou a atingir o sucesso por meio de suas composições, e parte disso deve-se à sua falta de sintonia com a década de 60, em que ele já denunciava que otimismo reinante à época era vão e ilusório. Ele vinha tentando, desde o início de sua carreira musical profissional, em 1964, trabalhar seu conceito de que a sociedade estava em processo de fragmentação, mas só conseguiu dar voz à sua sensação de negatividade, ganhando visibilidade da sociedade para suas investigações sobre o esfacelamento desta, por meio do personagem por ele criado, *Ziggy Stardust*, que o fez chegar às paradas de sucesso. Tal personagem consistia em um herói imaginário com a capacidade de seduzir e educar o público sobre a nova sensibilidade explorada.

O surgimento de *Ziggy Stardust*, em 1972, configurou a afirmação de arte conceitual; em vez de buscar a fama, conforme fizera no passado, Bowie agiria como se já fosse inquestionavelmente famoso, apresentando-se às massas como uma criatura exótica originária de outro planeta. *Ziggy* viveria fora das normas da sociedade terrena: seria masculino e feminino, gay e hétero, humano e alienígena, um eterno estranho, capaz de servir de ponto de referência para qualquer indivíduo que se sentisse à margem do mundo que o cercava. (DOGGETT, 2014, p.9)





**Imagem 10:** David Bowie, 1973.  
Foto: Masayoshi Sukita

Durante a breve fama de Ziggy Stardust (pois seus rastros e influência perseguiram todo o restante da década de 70), que David Bowie fez questão de destruir depois de doze meses, ele promoveu inúmeros experimentos artísticos e psicológicos que desafiaram limites do entretenimento e da cultura populares, até mesmo a coerência de sua própria essência. Bowie se isolou da hegemonia cultural e criou uma microcultura apenas sua, que pode ser classificada como pós-moderno devido ao seu caráter transitório, inconstante, em que o familiar passa a ser estranho rapidamente na visão do espectador. Para isso, ele penetrava âmbitos e gêneros distantes dos validados pelos grandes veículos de comunicação e se apropriava dos mesmos intensamente, conduzindo-os ao seu limite para, logo em seguida, desconstruir o que havia criado e seguir para a próxima experimentação. O reduto criativo e sua gênese partem do próprio caos. Bowie exauriu e chegou ao limite em vários aspectos durante essa década, livrando-se de máscaras e resíduos culturais, até chegar aos anos 80 completamente estafado, condição refletida por sua produção posterior.

Fragmentação é, possivelmente, a palavra-chave desta pesquisa. Sintetiza o conceito de pós-modernidade, de videoclipe e da carreira artística de David Bowie. Foi através da fragmentação que ele desenvolveu seu conceito artístico, estético, social e musical, garimpando diferentes elementos e, baseado nisso, formulando sua própria linguagem, transgredindo as clássicas técnicas musicais e transformando fórmulas tradicionais em algo inovador. Colagem também é outro termo que se aplica à sua construção de identidades, técnica que inclusive chegou a usar na composição de letras

para suas músicas. Em sua obra, há elementos da referência pop como Judy Garland (os primeiros acordes de *Starman* são baseados em *Somewhere Over The Rainbow*), assim como teorias de fato e ficção científica, além de temas que ocupavam o imaginário da época, como teorias apocalípticas, a busca desenfreada pelo poder, o desejo de uma nova crença espiritual e na humanidade; e a estética, principalmente Camp, como abusar de cores, saturação, superfícies e o estrelato (estas baseadas no trabalho de Andy Warhol). Ziggy foi construído como um líder, um símbolo capaz de explicar a conjuntura contemporânea e aconselhar a sociedade.

Bowie também utilizou a fragmentação como uma maneira de superar seu legado psicológico, tendo nascido em uma família marcada por distúrbios psicológicos. Assim, imaginava alcançar estabilidade ao atingir o sucesso e, para isso, revelou-se para o público reciclando sua imagem inúmeras vezes, cada vez apresentando uma faceta diferente, muitas vezes contraditórias entre si; tal configuração paradoxal e conflitante o insere no cerne da complexidade pós-moderna. Neste processo, Bowie explorou cenários variados tanto como artista quanto como ser humano, aprofundando-se no misticismo ao tentar obliterar o espaço, tempo, sensação e princípios que constituem o ‘eu’, chegando desta forma à percepção de ‘indiferenciação’.

A busca pelo oculto e a espiritualidade também permeou sua trajetória. A princípio, penetrou este caminho por meio do budismo. Mais tarde, no entanto, seguiu um percurso de exploração do consciente, inconsciente, mundo terreno e imaterial, a fim de atingir estados oníricos inimagináveis e potencialmente perigosos. Nesta jornada, abusou de entorpecentes, que lhe davam maior segurança, impulsionavam seu processo de criação e aguçavam os sentidos, auxiliando-o a superar limitações e a se libertar de repressões que o mundo ao seu redor lhe impunha.

No decorrer da década, Bowie valeu-se das combinações mais esdrúxulas dos quatro métodos de fuga – alucinação, meditação, loucura e inovação -, expondo a própria saúde física e mental a sérios riscos, sabotando importantes relações pessoais e criando uma obra cujo ecletismo e ousadia superavam tudo o que existia no rock contemporâneo.” (DOGGET, 2004, p. 13)

O contexto histórico e imaginário vigente da década de 70 precisa ser reforçado. A percepção de que a humanidade, ao final dos anos 60, estava prestes a enfrentar o fim apocalíptico contribuiu para a obra de David Bowie. Era uma ideia viva na consciência coletiva à época. Este temor era alimentado tanto com base científica – o temor do

aquecimento global, crescimento da fome mundial, escassez da água potável, alimentos e combustíveis fósseis, extermínio por meio de guerras nucleares e as incertezas acerca da potencialidade da energia nuclear (receios ainda, se não mais, vigentes na sociedade atual) – quanto por meio da mídia que produzia e disseminava livros, filmes, séries e programas de rádio sobre ameaças naturais e extraterrestres. A situação financeira do Reino Unido também ajudava a promover o sentimento de caos nas pessoas: a Grã-Bretanha enfrentava a pior crise econômica desde o fim da Segunda Guerra Mundial, movimento também compartilhado (embora não com a mesma gravidade) por outras partes do Ocidente.

Além disso, o progresso científico provocava um sentimento dicotômico na população. A ciência parecia ser capaz de solucionar adversidades no cotidiano e promover maior eficácia no desenvolvimento humano, ao mesmo tempo em que parecia ser capaz de destruir a humanidade. Os efeitos dos adventos tecnológicos geraram reflexão sobre o impacto que teria na liberdade humana. Bowie escreveu, na década de 70, a música *Saviour Machine*, que retratava um computador onisciente que, enfadado com a monotonia de seu cotidiano, cria situações de crises a fim de entretenimento. Paralelamente ao medo que o computador gerou na sociedade, havia também o receio do terrorismo urbano no Ocidente. Os noticiários eram sempre ilustrados por relatos como sequestros de aviões, assassinatos de políticos, explosões de lojas comerciais e hotéis, carros-bomba, confrontos com piquetes. A sensação de insegurança era generalizada.

Tudo isso formulou o propósito incrível de Ziggy Stardust, por meio de quem Bowie conseguiu manipular com esmero as ferramentas do pop, com um efeito inovador. Seu objetivo inicial com Stardust era fazer algo relacionado ao teatro musicado, mas transformou-se em algo mais. É a partir de Ziggy que Bowie começa a personificar a essência da pós-modernidade: a fragmentação, a fluidez, a reciclagem de personalidade, o paradoxo em pessoa; ser tudo ao mesmo tempo, inclusive elementos contraditórios. A característica principal do personagem e importante temática na pós-modernidade, que, inclusive, foi um dos temas surgidos na década de 70, consistia em sua androginia associada à sua bissexualidade pulsante. Embora alguns artistas flertassem com a bissexualidade, Bowie foi o primeiro a fazê-lo abertamente. A aparição de *Ziggy Stardust e as Spiders from Mars* no Top of the Pops, programa de TV que consagrava artistas, na época, é um importante marco na cultura pop. Ali, “Bowie rompeu barreiras poderosas e invisíveis e impossibilitou que fossem reconstruídas. Depois de Bowie, a ambiguidade de

gênero e preferência sexual tornaram-se atributos comuns a astros pop, ao invés de segredos impúblicáveis” (DOGGET, 2014, p.19)



**Imagem 11:** David Bowie, 1973.  
Foto: Masayoshi Sukita

O sucesso de Bowie muito contribuiu para a cultura do consumo em excesso, que para ele foi representado no consumo de drogas ilícitas, mas para o grande público refletia-se no consumo de bens motivado pela cultura pop. Tom Wolfe, um comentarista cultural, cunhou o termo ‘Década do Eu’ referindo-se anos 70 – é importante que se ressalte – e diretamente à carreira de David Bowie e sua repercussão. “Eis o novo sonho alquímico: mudar a própria personalidade – refazer, remodelar, elevar e polir o eu [...] e observar, estudar embevecer-se com o eu”. A Cultura do Narcisismo, relatada por Christopher Lasch, também encontra voz em um estudo sobre David Bowie, confabulando a preocupação narcisista com o eu.

Para manter sempre fascinante, ele precisava mudar de opinião – e de história: de uma entrevista para outra, era capaz de oferecer explicações de si mesmo e do seu trabalho a um só tempo diametralmente oposta e totalmente sinceras. Bowie aprendeu a incitar ou repelir as atenções da mídia, dependendo da situação. (DOGGETT, 2014, p. 22)

Bowie cultivava preocupações constantes em sua obra ao longo dos anos 70, como a espiritualidade, a consciência pessoal, a psicoterapia. Todas elas tornaram-se uma forma de entrar em contato consigo mesmo, fugindo, no entanto, da realidade e do viver em comunidade. A energia da contracultura coletiva presente nos anos 60 dissipou-se e deu lugar, nos anos 70, à busca individual por sentido e propósito. Não queriam fazer parte da configuração coletiva, pois esta se provava falida. A unidade familiar estava fragmentada, e a busca pela transcendência espiritual o havia deixado sem um porto seguro. Esta

sensação de desordem incentivou sua invenção e reinvenção de identidades, criação de novos estilos musicais, criatividade e cativou seu público a ficar esperando qual seria seu próximo passo. Bowie faria dos anos 70 a década do “homem sensível em meio ao psicodrama”; o maior personagem do *Glam Rock*, que contribuiu para a mudança de conceitos acerca de gênero, sexo, moda e identidade individual, ajudando a diluir a solidez da identidade estabelecida e a acrescentar fluidez às questões de gênero.

## 6. A estética de David Bowie

- And what about that androgynous appeal that you developed? Where did that come from? That feminine side of you?
- Well, that's just me. Camping Camp.

(Michael Parkinson entrevista David Bowie. BBC, 2002.)

Quando reflito sobre David Bowie, dificilmente apenas uma imagem vem à mente. Por se ter reciclado inúmeras vezes, criou abundantes imagens de sua própria persona. Grande parte delas, contudo, gravita em torno de um tipo específico de comportamento, ideia ou atitude. Designaremos isso como sensibilidade. Designaremos Bowie como Camp.

### 6.1 O Camp

Ao lermos *Notas sobre o Camp*, de Susan Sontag, é fácil visualizar David Bowie. Em muitos dos apontamentos, parece que a autora descreve um aspecto ou outro da carreira do cantor, mesmo tendo escrito o artigo quase dez anos antes do sucesso acolher o artista. Afinal de contas, como ele mesmo se define, David Bowie é simplesmente Camp.

Camp é uma sensibilidade, e isto é o que torna falar sobre o tema uma tarefa complexa, razão pela qual Sontag escolheu escrever notas acerca do assunto, em vez de um artigo. Para discorrer sobre o tema, é necessário perpassar diversos âmbitos e marcar diferentes experiências; é preciso falar de estética, de história, de emoção, de gosto e de moralidade.

Em seu primeiro apontamento, Sontag escreve que Camp “É *uma* maneira de ver o mundo como um fenômeno estético.” Este esteticismo, diferentemente de muitos outros, não cultua o belo, mas sim a afetação. No Camp, o exagero é palavra-chave; a artificialidade e a teatralidade são condutores de toda a concepção Camp, que acaba tendo uma estética bem marcada, mas também extremamente ampla. Entretanto, não é apenas uma visão de mundo; Camp também pode ser uma qualidade, percebida em objetos, pessoas, construções.

A autora também esboça os tipos de arte que mais dialogam com o Camp em detrimento de outras, na tentativa de esboçar esta sensibilidade. Por ser muito centrada na estética, com a preocupação maior na forma do que no conteúdo, Camp é considerada uma sensibilidade despolitizada. A preocupação com a aparência e a forma de entrega de

performance é muito maior que o conteúdo em si. Assim sendo, a arte decorativa e o Camp têm uma grande conexão; atenção à superfície, textura e cor, por exemplo, é imprescindível. Já a alta cultura, em geral, tende a ter menos afinidade com o Camp, este sendo visto, muitas vezes, como vulgar e cafona, de forma pejorativa. Mas o Camp é apenas uma percepção de estilo, sendo o exagero o comando-chave.



**Imagem 12:** David Bowie em cena durante *The 1980 Floor Show* (1973).  
Foto: Mick Rock

No Camp, tudo faz parte de uma performance; as pessoas, as coisas, as ações são sempre uma representação. A teatralidade não é só característica; é essência da sensibilidade. Sontag relata isto ao dizer que “o Camp vê tudo entre aspas”. A questão é, então, definir quando a teatralidade e a performance adquirem tom Camp. Primeiramente, “Camp é o triunfo do epiceno”, segundo Sontag. O que dialoga diretamente com androginia, que veremos mais para frente. Mas ela também marca o final do século XVII como ponto de partida, devido à suscetibilidade daquela época ao artifício e à aparência, e o investimento à performance como representação da emoção momentânea e completa rendição ao personagem, com gestos, acessórios e falas detalhadamente pensados e encenados. No caso de pessoa, o personagem tem todo o prestígio, pois é a potência da performance. A evolução do personagem também é uma questão, já que o Camp, por priorizar uma intensidade constante do personagem, não abriga tal complexidade. Este comportamento incandescente é essencial à sensibilidade.



**Imagem 13:** David Bowie e Mick Ronson durante a turnê de Ziggy Stardust, 1972-1973. Bowie usa uma sandália plataforma decorada com folhas de palmeira, da Pellican Footwear, Nova York.  
Foto: Mick Rock

A Art Nouveau tem grande afinidade com a sensibilidade Camp. Mas não se pode declarar que seja categoricamente Camp; Art Nouveau é um movimento com teor político, por exemplo. Mas há objetos de tal movimento que sugerem uma percepção de pura apreciação do belo, o que o aproximaria do Camp. A qualidade Camp atribuída aos objetos está interessada puramente no artifício, e não em sentidos simbólicos por trás do personagem ou objeto. Para ser verdadeiramente Camp, ou se está ignorante sobre esse fato, ou completamente consciente dele. No primeiro caso, no Camp ingênuo, o intuito é elaborar algo sério, mas o resultado é falho. Obviamente, nem toda tentativa falha de seriedade acarreta o Camp. Para ser Camp, é necessário ter todo o conjunto de características que o compõem. Entre elas, a extravagância é obrigatória. No Camp, é tudo demasiado; é evidente a avidez em realizar algo extremamente grandioso e notável.

Os requisitos Camp também são inconstantes, mudam conforme a passagem de tempo. Isso acontece, pois o tempo pode mudar a percepção acerca do objeto; por exemplo, a familiaridade para com ele pode mudar. Assim, elementos que antes não eram considerados Camp podem vir a torna-se, e vice-versa. E é devido a isso, também, que tendemos a considerar aquilo que é Camp ultrapassado. “O tempo libera a obra de arte da relevância moral, entregando-a à sensibilidade Camp... Outro efeito: o tempo reduz a esfera da banalidade.”



Para o Camp, a arte é apresentada simplesmente pelo que é, sem julgamento de valor. Tampouco há a tentativa de inverter o que é bom e o que é ruim. Sontag pontua as grandes sensibilidades criadoras, a fim de situar a sensibilidade Camp. A primeira sensibilidade é a cultura erudita, que chega exatamente ao resultado que intenta, de forma harmônica e moralista. A segunda é a sensibilidade vanguardista, que vai além disso, que provoca no espectador sentimentos não-harmônicos mas reais, como a angústia, conciliando o atrito provocado entre a moral e a exaltação estética. Mas o Camp, em seu intuito de ser fracassadamente sério, nega as seriedades que têm identificação real com sentimentos. É uma sensibilidade criadora que visa a teatralizar a experiência, que é puramente estética; é apenas questão de estilo.

Camp é a experiência do mundo consistentemente estética. Ela representa a vitória do “estilo” sobre o “conteúdo”, da “estética” sobre a “moralidade”, da ironia sobre a tragédia.” (SONTAG, 1964, p.10)

Camp trata-se de fracasso da seriedade ou a readequação da seriedade; para a sensibilidade Camp, é possível ser sério sobre o supérfluo, ou supérfluo sobre o sério. É a reapropriação do sério acerca de algo que não tem profundidade. O Camp dispõe-se a retratar o mundo de forma cômica e distante.

O Camp pode ser visto também como uma versão adaptada do dandismo na era da cultura de massas. O dândi é um cavalheiro inglês com refinado senso estético, não necessariamente pertencente à nobreza, que usufrui da vida de forma leviana, ocupando seu tempo com lazeres supérfluos. O dândi, entretanto, repudia a vulgaridade, enquanto o conhecedor do Camp estima a vulgaridade com divertimento. Assim como o dândi, o conhecedor do Camp é proveniente de um ambiente privilegiado e age de tal forma por poder dar-se ao luxo de fazê-lo. O comportamento Camp também tem grande afinidade com o comportamento esnobe. Para Sontag, é tudo fruto do tédio, que fomenta tamanha devoção ao artifício.

Não podemos superestimar a relação entre o tédio e o gosto Camp. O gosto Camp, por sua própria natureza só é possível nas sociedades afluentes, nas sociedades ou nos ambientes capazes de experimentar a psicopatologia da afluência. (SONTAG, 1964, p.11)

Sontag afirma ainda haver relação entre Camp e homossexualidade. Sustenta que, obviamente, nem todo *gay* é adepto do Camp, mas que grande parte de seu público é composto por homossexuais. Imagino que este seja um dos aspectos datados do artigo de

Sontag. Atualmente, com a comunicação digital consagrada e a mudança das estruturas econômicas, políticas, sociais, afetivas e familiares, a incidência de tal sensibilidade em outros ‘grupos sociais’ talvez seja maior. Sensibilidade não tem relação direta com orientação sexual, basta a cultura vigente permitir e validar outras possibilidades. A ruptura está sendo feita.

Ser Camp é assimilar estilos numa época em que isso é considerado algo totalmente anacrônico. E esse estilo possivelmente cultivava a apreciação do mau-gosto; o Camp prova que a cultura erudita não só não possui o monopólio do refinamento, mas também questiona o que é refinamento; para a sensibilidade Camp, o importante é o deleite, e não o julgamento. O tom pode ser de sátira e ironia, mas o julgamento não é sério. O Camp é uma sensibilidade generosa, que se diverte mais do que se amargura.

A leveza Camp se consagra numa espécie de amor à vida. O seguidor do Camp contempla, com admiração, pequenos recortes da natureza; diverte-se mais do que se aborrece com dificuldades pormenores. É uma sensibilidade bastante hedonista; entrega-se ao que dá prazer e intensidade, em vez de ater-se a julgamentos e aflições. A sensibilidade Camp é suave e afetuosa. Por fim, “a afirmação Camp definitiva é: é bom porque é horrível...” (SONTAG, 1964, p.13).

## 6.2 A androginia

Como gosto pessoal, o Camp responde em particular ao marcadamente atenuado e ao fortemente exagerado. O andrógino é seguramente uma das grandes imagens da sensibilidade Camp. [...] o gosto Camp inspira-se numa autenticidade do gosto em grande parte não reconhecida: a forma mais refinada de atração sexual (assim como a forma mais refinada de prazer sexual) consiste em ir contra a corrente do próprio sexo. O que há de mais belo nos homens viris é algo feminino; o que há de mais belo nas mulheres femininas é algo masculino... Aliado ao gosto Camp pelo andrógino, existe algo que parece bastante diferente mas não é: uma tendência ao exagero das características sexuais e aos maneirismos da personalidade. (SONTAG, 1964, p. 4)

A principal característica da imagem de Bowie tem grande destaque também nas notas sobre o Camp: a androginia. O andrógino é, na definição básica, um ser que possui tanto características femininas e masculinas, quanto nenhuma das duas características. Mas seu conceito varia ao falarmos de androginia em diferentes esferas, como a mitológica e a psicológica, assim como naquelas que mais interessam à pesquisa, que são as artes visuais, a música e os movimentos sociais e estéticos.

Para Platão, o andrógino é uma figura muito poderosa; por possuir características biológicas e comportamentais femininas e masculinas se autocomplementava, tornando-se um ser uno, um ser supremo. A figura andrógina também é retratada em religiões. Na mitologia cristã há versões que consideram que Adão e Eva, a princípio, eram um só ser, que foi separado com um machado em dois, originando o homem e a mulher. Nessa versão, todos os seres humanos teriam esta procedência andrógina, originados do ser supremo andrógino. Uma das grandes jornadas humanas é, por essa ótica, resgatar essa complementaridade inerente a todos os seres humanos. No caso da ausência de sexo, como pontuado acima, temos uma das mais populares imagens andróginas: a figura angelical. A dificuldade de enquadrar de forma binária estes seres reside no fato de eles não terem interesse sexual, de não utilizarem seu aspecto andrógino para seduzir. A ausência de vida sexual e a divindade a eles intrínseca têm relação direta, sendo o sexo considerado um ato diabólico no imaginário cristão.

No Candomblé, também se identificam várias entidades e orixás com apelo andrógino, tanto em seus rituais quanto em sua história. Para a Umbanda, um exemplo é a Pombagira, que no Candomblé tem sua forma masculina, o Exu, além de outros orixás. No hinduísmo, Shiva, um dos deuses da trimúrti, é um Deus com representação andrógina: seu lado direito é masculino, representando a consciência, e o lado esquerdo, feminino, representando a matéria.

Quando falamos de androginia na ciência, deparamo-nos com discursos imbuídos de heteronormatividade. Tanto para a medicina quanto para a psicologia, a binaridade de gênero é a norma, o que muito influencia a religião para além de suas origens e todo um comportamento social. O que escapa a isso é tido como transgressor, anormal. Na medicina, o andrógino é o hermafrodita, indivíduo que possui ambos os órgãos reprodutivos. Já para a psicologia, androginia é uma disforia de gênero. As ciências naturais consideram a binaridade de gênero como regra, acarretando papéis sociais bem definidos. Estes são designados a partir do sexo biológico, tendo sempre como guia as dicotomias ativo-passivo e racional-emocional.

**Tabela 2**  
Itens das escalas de Masculinidade, Feminilidade e Neutra,  
adaptadas à cultura brasileira

Itens Masculinos	Itens Femininos	Itens Neutros
49. Argumentador	44. Caridoso	(positivos)
16. Arrojado	56. Condescendente	57. Animado
58. Assertivo	8. Cuidadoso	27. Autocontrolado
22. Atlético	35. Delicado	51. Autodisciplinado
55. Autoconfiante	23. Dependente	45. Coerente
19. Auto-suficiente	29. Dócil	39. Espontâneo
10. Combativo	20. Emotivo	21. Otimista
34. Competidor	5. Feminino	3. Ponderado
4. Desembaraçado	50. Fiel	33. Prático
13. Estudioso	26. Frágil	15. Responsável
52. Experiente	38. Ingênuo	9. Sociável
7. Influyente	47. Meigo	(negativos)
43. Liberal	32. Obediente	36. Acomodado
25. Líder	59. Passivo	30. Apático
28. Livre	11. Prendado	54. Desastrado
37. Masculino	2. Romântico	6. Dramático
31. Namorador	53. Sensível	48. Exibicionista
40. Poderoso	14. Submisso	24. Fofoqueiro
46. Popular	41. Tolerante	18. Inconstante
1. Valente	17. Vaidoso	12. Invejosos
		42. Queixoso
		60. Tagarela

**Imagem 14:** Tabela de referencial psicológico de características de Feminilidade, Masculinidade e Neutra.  
Fonte: Masculinidade, Feminilidade, Androginia de Lázaro Sanches de Oliveira, 1983, p. 42.

Uma vez feita a separação do espírito e da matéria, a dualidade refletiu um padrão cultural consideravelmente sexista para adequar o ser humano. Saindo da teoria do mito, perceber a dualidade de forma prática é visto frequentemente como anormalidade. Embora possamos ressaltar que os movimentos feministas e LGBTTT têm influenciado o discurso das ciências naturais, este é um processo recente, e estas ainda são predominantemente heteronormativas. Nenhuma das duas frentes é satisfatória para esboçar a androginia aqui defendida, característica da pós-modernidade e de David Bowie.

Vivemos durante muito tempo em sistemas sociais e econômicos sólidos, que não permitiam a fluidez de identidade, sensibilidade, gênero, mesclagem de arquétipos, em suma, expressão de tamanha complexidade, única e inerente a cada indivíduo. A coexistência de opostos, do contraditório, era inimaginável. O patriarcado, a fim de manter a “ordem social, moral e bons costumes”, elegeu apenas uma possibilidade de existência e a transformou em norma, replicada, validada e reafirmada por meio de gerações subsequentes, numa tentativa de criar uma verdade irrefutável. Tal tentativa, no entanto, é mera construção e domesticação de corpos e mentes, que são, essencialmente, muito plurais.



**Imagem 15:** Capa do disco *Pin Ups* (1973), de David Bowie.

Aplicar aos seres humanos a dicotomia *res cogitans* e *res extensae* é reduzir muito a potencialidade e a individualidade humana. Com os sistemas sociais e econômicos há muito vigentes entrando em colapso e se dissolvendo, como visto anteriormente, imagens como a do andrógino, presente no imaginário há muito anos, ganha especial destaque nesta era da liquidez. Longe de ser um fenômeno novo, a imagem andrógina ganha força, dada a conjectura social atual, que perturba os sistemas instituídos.

Problematizar a binaridade de gênero e discutir androginia não pode resumir-se a criar um terceiro elemento que harmonize o feminino-masculino. É preciso desconstruir a ideia de opostos e explorar a ambiguidade dentro de cada indivíduo. Resguardar a ambiguidade a um terceiro elemento é, de certa forma, ratificar a binaridade de gênero.

[...] a androginia é tida como uma nova forma de ver o mundo e de se posicionar diante dele. Não somente em termos de sexualidade, ou de relações afetivas, mas como uma forma de estar no mundo; um fenômeno que, como retomaremos adiante, não tem nada de novo, mas que esteve muito tempo adormecido, na latência de retomar posição de visibilidade. (MOLINA, 2015, p. 20)

Tratar de forma puramente biológica a feminilidade e a masculinidade, quando estes ganham solos tão mais férteis se analisados também de forma comportamental, social e cultural, é deixar o tema aquém de sua competência. Pensar uma harmonia entre os dois vieses é não deixar que um necessariamente inviabilize o outro. Neste cenário, uma coexistência é perfeitamente cabível.

Não se trata de haver um equilíbrio perfeito entre os dois. Cada indivíduo é um universo; é possível haver maior identificação com um “gênero” que com outro, com

certas qualidades normalmente designadas a um determinado “gênero” que o seu biologicamente estabelecido, assim como a metamorfose e a mudança de sensibilidades e sensações também podem ocorrer. Quaisquer dessas possibilidades são completamente desassociadas dos órgãos sexuais que lhe foram atribuídos, com os quais um indivíduo pode também jamais se identificar e sentir que lhe pertencem.

É importante lembrar que identificação de ‘gênero’, ou o que idealmente seria retratado apenas como sensibilidade individual, não é necessariamente relacionada com orientação sexual. Embora muitos acreditem, eu inclusa, que tal ambiguidade inerente ao ser humano é também aplicada à orientação sexual, sendo as orientações sexuais rijas fruto da cultura que nos é imposta na sociedade, isso ainda é especulação. Já a imposição das qualidades designadas por gênero e inviabilização da harmonia de tais qualidades parece resvalar cada vez mais.

A androginia abarca instâncias muito além da orientação sexual; ela interfere na maneira de enxergar o mundo e interpretá-lo, afetando diretamente todo o conteúdo produzido por aquele indivíduo. A androginia reflete-se na forma de pensar, de falar e de se expressar. Está patente nos gestos, no vestuário, nos acessórios. Faz parte do conteúdo que consome, da música que escuta, dos programas a que assiste, dos livros que lê e dos filmes que vê. Ser andrógino é um lugar de fala diferenciado, que desconstrói a lógica estabelecida e constrói um estilo de vida divergente daquele instaurado. O próprio David Bowie relata que parte do que formulou o seu personagem foi o fato de ele provir de uma estrutura familiar desfacelada. A androginia dissolve as fronteiras que vêm sendo impostas pelo sistema há algum tempo.

A dissolução destas fronteiras, artificiais e construídas para dar suporte à manutenção de poder, ganhou espaço nas artes visuais e movimentos estéticos. O cenário da moda, por exemplo, utiliza-se do andrógino como uma de suas principais temáticas. Tal abordagem é muito utilizada também no cinema, fato muito relevante uma vez que esse foi, durante muito tempo, corroborador da convenção adotada, passando a ter fundamental papel de desconstrução com filmes que tangem a temática de identificação de gênero, como faz o movimento cinematográfico *New Queer Cinema*<sup>22</sup>.

De fundamental importância sobre o tema, é necessário pontuar a contribuição dos

---

<sup>22</sup> Movimento cinematográfico de temática *Queer* iniciado no início dos anos 90.

movimentos sociais. Todos provenientes de formas de opressão que dialogam entre si, os movimentos negro, feminista e gay muito têm a fornecer quando se trata de libertação de amarras impostas à sociedade, e que os subjugam conseqüentemente. O movimento *Hippie*, que formou Bowie, também foi porta-voz da luta pela emancipação sexual. Tais movimentos sofreram modificações de ideais e pensamentos; surgiram separadamente e progrediram de forma convergente, aproximando-se ao longo do tempo. Mesmo que com pautas diferentes, todos questionam o sistema instaurado de dominação às ‘minorias’ divergentes da norma.

Este trabalho, no entanto, limitar-se-á às teorias *Queer* e movimento *Hippie*, que discutem o tema com mais particularidade. Por enquadrar inúmeras identidades diferentes, a teoria *Queer* desenvolve mais o aspecto múltiplo e fragmentário das identidades. Defende, inclusive, que falar de identidade já é um termo excludente, pois inviabiliza outras possibilidades de identificação possíveis, deixando de assegurar e validar com dignidade toda e qualquer existência. É, portanto, necessário falar de identidade fluida, e enxergar sua importância para a elaboração de políticas sociais que assegurem tal naturalidade.

O conceito de identidade de gênero dilui-se e conjuga-se com outros conceitos de identidade, formando um mosaico que compõe o sujeito. A identidade do sujeito não é estanque, é parte da dinâmica do mundo e integrada a ele. Assim como buscamos com as formulações que pretendem elucidar os problemas apresentados nessa pesquisa, as teorias *Queer* vêm agregar ao pensamento e à ideia de que a identidade andrógina (fluida, mutante e fora dos padrões binários de gênero) é uma nova maneira de encarar a realidade de uma forma geral e constituirá uma maneira de viver mais condizente com a atualidade. (MOLINA, 2015, p.145)

Já o movimento *Hippie* proporcionava uma cultura compartilhada por ambos os sexos. A aparência andrógina tinha grande força; peças de vestuário eram usadas por mulheres e homens, e os homens tendiam a deixar o cabelo crescer. David Bowie foi extremamente influenciado por este movimento, que aproximava gêneros ao clamar pela paz e pelo amor. Tal influência gerou o *Glam Rock*, gênero de *rock* proveniente da Inglaterra, no qual a androginia era obrigatória – e David Bowie foi o seu grande arauto.

## 7. Análise da obra

A carreira de David Bowie é extremamente ampla e diversa. Seu título de ‘Camaleão do Rock’ provém da pluralidade de estilos e personagens que experimentou ao longo de mais de 40 anos de carreira. Desde *folk*, perpassando o *Glam Rock* (sua marca registrada), *blues*, *funk*, *punk*, *krautrock*, *art rock*, até música eletrônica, David Bowie experimentou de (quase) tudo um pouco.

Um dos elementos que transformaram David Jones no fenômeno David Bowie foi a destreza com que conseguiu construir uma linguagem de vanguarda, fazer uma ruptura com instituições falidas e valores obsoletos por meio de música e estética e conseguir um sucesso tão amplo e *mainstream*, alcançando, inclusive, aqueles espaços que subvertia. Bowie conduziu sua obra através das incipientes técnicas e aparatos da cultura de massas, baseado na influência que havia ocasionado em si próprio, no ambiente ao seu redor, no que tinha apreendido sobre publicidade, no breve período em que trabalhou em uma agência, mas principalmente em sua própria visão de mundo e expectativas sobre as gerações futuras.

Em sua carreira, é possível observar grande ruptura cultural e exploração de elementos pós-modernos trabalhados anteriormente, especialmente a androginia e a estética Camp, que perpassam todos os seus mais de 40 anos de carreira. O foco será, no entanto, o trabalho desenvolvido no anos 70, especificamente no início da década, que é representada pelo cantor. Em seguida, serão analisados seus quatro primeiros videoclipes oficiais: *John, I'm only dancing* (1972), *The Jean Genie* (1972), *Space Oddity* (1972) e *Life on Mars* (1973), respectivamente. De sua videografia constam outros vídeos neste período, como *Moonage Daydream* (1972) e uma versão prévia de *Space Oddity* (1969), mas o primeiro foi extraído da gravação de shows do tour *Ziggy Stardust and the Spider from Mars* e o segundo foi gravado como parte de um curta-metragem para promovê-lo. Por não se enquadrarem no recorte, estes serão desconsiderados. Será utilizado, então, o seguinte critério: apenas serão focalizados os videoclipes gravados com produções específicas para as músicas a partir dos anos 70, a era Ziggy Stardust, e os sucessos comerciais.

Assim, é possível também visualizar consistência no processo criativo, uma vez que todos os quatro videoclipes são dirigidos, com fins de promoção, pelo fotógrafo Mick Rock. Além disso, poder-se-á verificar a gênese de uma linguagem, que se consolidaria



posteriormente com o icônico videoclipe de *Ashes to Ashes* (1980), que, como espécie de epitáfio dos anos 70, decretaria o estilo dos anos 80, tamanha a inovação revelada. É importante pontuar que estes são videoclipes pré-MTV, em uma época em que não existia videoclipe da forma como é entendido atualmente. Eles eram gravados com o intuito de se tornarem vídeos promocionais, a serem exibidos nos programas de televisão em que Bowie não pudesse apresentar-se. Ao se analisarem estas peças audiovisuais, verifica-se como se deu a origem da linguagem não só de David Bowie, mas da linguagem que contribuiu para uma nova expressão artística, a cultura de videoclipes.

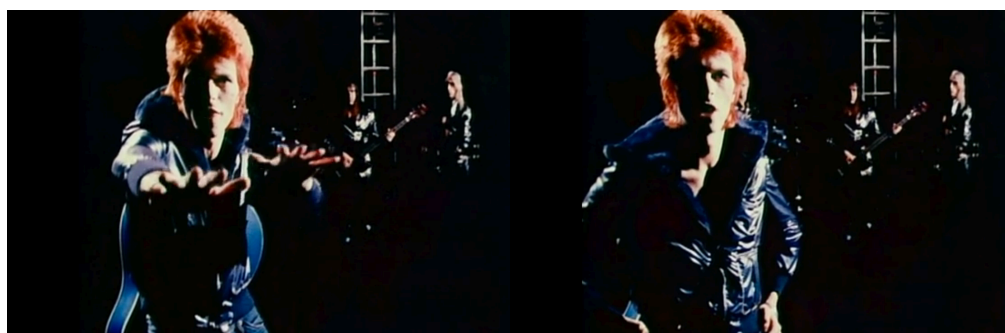
### 7.1 John I'm only dancing (1972)



**Imagem 16:** Frame do videoclipe *John I'm only dancing* (1972), em Londres.  
Fotografia: Mick Rock

Gravado no dia 19 de agosto de 1972, durante ensaios de uma apresentação no Rainbow Theatre em Londres, *John I'm only dancing* é considerado o primeiro videoclipe oficial de David Bowie. A canção havia sido composta apenas dois meses antes, em junho do mesmo ano, e seria regrava em janeiro do ano seguinte. A diferença entre as duas versões é técnica; na segunda versão, a música ganha ritmo mais acelerado, e é inserido um saxofone no lugar de um simulacro do mesmo feito por Ronson. “Se na primeira gravação o crescendo da guitarra insinuava um orgasmo, na segunda não deixava qualquer dúvida” (DOGGET, 2014, p.209). O vídeo tem direção de Mick Rock, fotógrafo conhecido como ‘The Man Who Shot the Seventies’ (o homem que fotografou os anos setenta), por ter fotografado outros ícones do *rock*, como Queen, Sex Pistols, Lou Reed e Iggy Pop. Foi gravado em apenas uma tarde e com baixo orçamento.

O apelo principal, tanto da canção quanto do vídeo, é sexual; melhor dizendo, homossexual. O contexto de sua criação foi uma visita de David e Angie Bowie ao Sombrero, um clube *gay* em Kensington, Londres. Bowie já havia declarado ser bissexual à revista *Melody Maker*, em janeiro daquele mesmo ano. Mas havia também anunciado não saber nada de *gay rock*, ao ser perguntado sobre seu público gay, que se identificava muito com ele. Por mais que o artifício, fundamental característica Camp, fosse inerente ao personagem que David cultivou na mídia e em suas performances, é possível acreditar nessa afirmação, uma vez que o cantor foi um dos seus precursores, se não o principal precursor. Portanto, era uma construção ainda em elaboração na época. Talvez ele tivesse uma resposta, se perguntado atualmente.



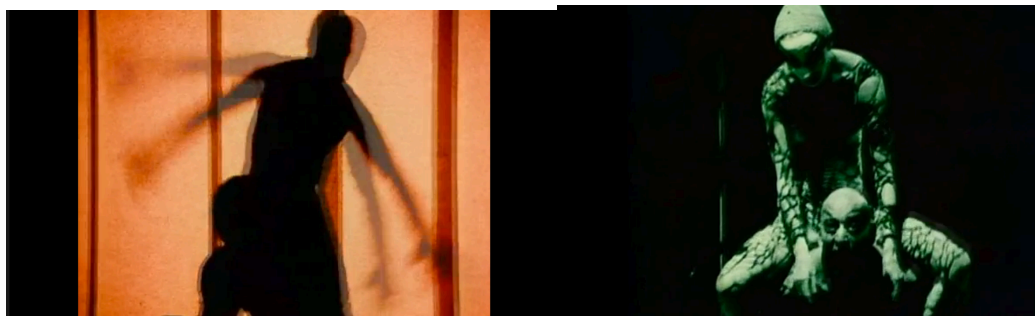
**Imagem 17:** Frames do videoclipe *John I'm only dancing* (1972), em Londres.  
Fotografia: Mick Rock

Mas fato é que, na música, o eu lírico assegura John, seu enciumado namorado, de que está apenas dançando com uma garota, apesar desta o excitar. Há teorias de que o eu lírico poderia ser uma garota, assim como há rumores de que a música teria sido escrita a John Lennon, que teria feito comentários depreciativos sobre o travestismo de Bowie.

*John, I'm only dancing  
She turns me on, but I'm only dancing  
She turns me on, don't get me wrong  
I'm only dancing*  
(John I'm only dancing (1972), David Bowie)

Embora a teoria sobre John Lennon seja interessante, certamente muito mais que pensar que o eu lírico poderia ser uma garota, analisar o contexto e inferir que a canção é apenas *gay* parece ser a conclusão natural. Bowie já praticava a liberdade sexual há alguns anos e experimentava outras possibilidades de relacionamentos e afetos, para além da estabelecida pela tradicional sociedade anglo-saxã. Era apenas uma questão de tempo para que expressasse musicalmente tal liberdade.

Se a letra da música deixa alguma ambiguidade, o vídeo dirigido por Mick Rock apenas confirma possíveis dúvidas. Além dos maneirismos exagerados, expressões orgásticas e o visual andrógino integralmente presente, o videoclipe tem a participação de dançarinos da companhia de mímica de Lindsay Kemp, fazendo uma performance altamente insinuante.



**Imagem 18:** Dançarinos fazem performance no videoclipe *John I'm only dancing* (1972).  
Fotografia: Mick Rock

No vídeo, David veste uma jaqueta de couro e tem uma âncora desenhada em sua bochecha. As cenas alternam-se entre imagens de David cantando sozinho, David cantando à frente de sua banda, *Spiders from Mars*, e a performance dos dançarinos. As danças intercalam entre imagens subexpostas e imagens com o cenário iluminado, ressaltando apenas as silhuetas dos bailarinos. Os dançarinos usam *collants* e máscaras que atenuam particularidades de gênero e ressaltam características andróginas, até mesmo extraterrestres, ao fazer acrobacias corporais sexualmente sugestivas. A característica extraterrestre, reflexo de toda a temática de *Ziggy Stardust*, refletia a inadequação ao mundo que estava em crise, ruindo em sua base e procurando novas alternativas de vida. Supostamente, Lester Bangs, crítico musical norte-americano, declarou sobre o clipe: “foi o momento em que a ideia de vídeo moderno foi criada”.

A androginia é o grande condutor do videoclipe, não só apresentada pelo *frontman* Bowie, mas também por sua banda formada por homens com características femininas e, como já constatado, pelos dançarinos. O visual de *Ziggy Stardust*, cabelos ruivos espetados e pulsante energia sexual, orienta intensamente a carga andrógina do vídeo. A androginia aqui é tanto estética quanto bissexual. O cantor tem características fisicamente ambíguas, atributos tipicamente tanto masculinos quanto femininos, mas também desfruta de atração sexual por ambos os gêneros. Para além disso, toda a expressão facial e corporal alude à grande segurança individual, o que remeteria ao poder e sedução andróginos previamente trabalhados. Este visual andrógino peculiar de Bowie foi

explorado posteriormente inúmeras vezes pela moda em coleções, desfiles e sessões de fotos. O videoclipe de *John I'm only dancing* não foi exceção, tendo rendido uma capa da revista Vogue, com Kate Moss encarnando o astro.

Um fato curioso sobre o videoclipe é a âncora desenhada no rosto do cantor, que é uma referência à personagem Samantha, do popular seriado da TV norte-americana *A Feiticeira*, que costumava ter elementos desenhados em sua face. Coincidentemente ou não, tal seriado é tido como uma referência *Queer*, pois era interpretado como uma metáfora do viver dentro do armário, além da presença de estética colorida e de personagens irreverentes.



**Imagem 19:** Frame do videoclipe de *John I'm only dancing* (1972).  
Fotografia: Mick Rock

O *single* foi o primeiro sucesso a suceder um *hit* do cantor. Na primeira vez que Bowie atingiu as paradas com *Space Oddity* (1969), o sucesso cessou ali; desta vez, ao ganhar as paradas com *Starman*, *John I'm only dancing* emplacou logo em seguida, mantendo Bowie nas rádios. O vídeo dirigido por Mick Rock, no entanto, não trilhou o mesmo caminho. Considerado pela BBC sugestivo demais, foi banido da TV e substituído por imagens de ciclistas e uma garota dançando no topo de um morro. Já nos Estados Unidos, o *single* nem mesmo teve estreia devido à sua temática. A sociedade ainda não estava inteiramente preparada para a vanguarda David Bowie.

## 7.2 The Jean Genie (1972)

Em meio à tentativa de sucesso nos Estados Unidos, lugar que há muito já habitava o imaginário e a criatividade de Bowie, *The Jean Genie* foi composta. Influenciado tanto pela mídia, que chegava em sua casa pela televisão quando criança,

quanto por ídolos como Little Richard, Elvis Presley e Andy Warhol, Bowie sempre cultivou um fascínio pelos Estados Unidos. A composição de Jean Genie surge como uma ebulição dessas influências, atrelada à sua própria ambientação com o país, ou melhor, com o recorte do país, Hollywood - Los Angeles, local onde despontavam novos estilos e música, que dialogava diretamente com seu imaginário acerca da nação.



**Imagem 20:** Frames do videoclipe de *The Jean Genie* (1972).  
Fotografia: Mick Rock

Com esta canção, Bowie pretendia “mostrar Ziggy como uma espécie de rato de rua de Hollywood” (DOGGET, 2014, p.83). Trata-se de um boêmio que vadiava por Sunset Strip nos anos 70 (como faziam alguns rapazes, de fato, na época), vivendo em uma conjuntura de drogas e prostituição. O personagem da música, Jean Genie, experimenta a sujeira, a obscenidade e a imoralidade com deleite.

O nome é um trocadilho referente tanto ao traje *jeans*, em tradução livre, Gênio de Jeans, quanto a Jean Genet, escritor francês. O *jeans*, popularizado nos fim dos anos 70, ainda era marginalizado à época da composição da música, dando uma conotação rebelde ao personagem. A referência à Genet apenas confirma esta análise, uma vez que recorrentemente escrevia sobre o ladrão e o marginal e costumava associar “a homossexualidade com criminalidade romântica e heroica que buscou em André Gide, e que Gide tirou de (Oscar) Wilde” (DOGGET, 2014, p. 83). Aludir indiretamente à Wilde e sua obra subsequentemente remete-nos à sensibilidade Camp, da qual o autor era adepto. Complementarmente, Bowie também se inspirou em seu amigo Iggy Pop para a construção do personagem. Era conhecido o fato de que Pop cortava-se com cacos de vidro, a que alude Bowie na canção, no seguinte verso:

*A small Jean Genie snuck off to the city  
Strung out on lasers and slash back blazers  
Ate all your razors while pulling the waiters*

(The Jean Genie (1972) – David Bowie)

Ao longo da música também há insinuação a drogas, no verso “*Talking about Monroe and walking on Snow White*” (Falando sobre Monroe e andando sobre Branca de Neve), em que ‘Branca de Neve’ era uma gíria usada para referir-se à cocaína, que Bowie consumiu abundantemente na década. A alusão à Marilyn Monroe não é ignorada no videoclipe, que retrata uma personagem com aparência explicitamente ‘monroenística’.



**Imagem 21:** Frames do videoclipe *The Jean Genie* (1972).  
Fotografia: Mick Rock

Musicalmente falando, a canção tem raízes clássicas de *blues* e *R&B*, com ritmo acelerado e quebradiço, provocado pela percussão de chocalho, além dos vocais quase falados. A composição bebe na obra de Muddy Waters e Yardbirds. A música mantém uma contemporaneidade que fez dela um clássico do *rock'n'roll*. *The Jean Genie* foi gravada em Nova York, no dia 6 de outubro de 1972, e faz parte do álbum *Aladdin Sane*, que não só é o álbum seguinte à *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*, como também dá seguimento à persona Ziggy Stardust.

O segundo vídeo promocional de David Bowie foi gravado em São Francisco, no dia 28 de outubro. Assim como o vídeo anterior, foi filmado em um dia, com orçamento de menos de 350 dólares e editado em apenas dois dias. O vídeo alterna imagens de *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*, sendo apresentando em shows com imagens gravadas em estúdio e em frente ao Hotel Mars.



**Imagem 22:** Frame do videoclipe *The Jean Genie* (1972).  
Fotografia: Mick Rock

As imagens do show têm figurino extravagante de Stardust e os Spiders e fotografia por vezes amarelada, branca ou avermelhada, derivadas da iluminação do palco. No estúdio, as imagens variam entre a banda tocando seus instrumentos, David cantando e a atriz Cyrinda Foxe dançando, com sua beleza similar à de Marilyn Monroe. Bowie alterna o figurino entre a jaqueta preta de couro e o tronco nu; no caso do último, seus acessórios, brincos, colar e anéis, ganham destaque, reforçando a androginia e o artifício Camp. As imagens de Bowie em frente ao Hotel Mars (que inclusive remete a outro *single* seu, *Life on Mars?* (1973), que será analisado mais adiante) consistem, em primeiro plano, no cantor fumando de forma zombeteira, enquanto Foxe dança ao fundo do quadro. Há um rápido plano em que ele posa, encostado no muro e com o letreiro do hotel evidente, em que sua expressão traduz todo o espírito da música: a energia masculina que desafia normas e regras.

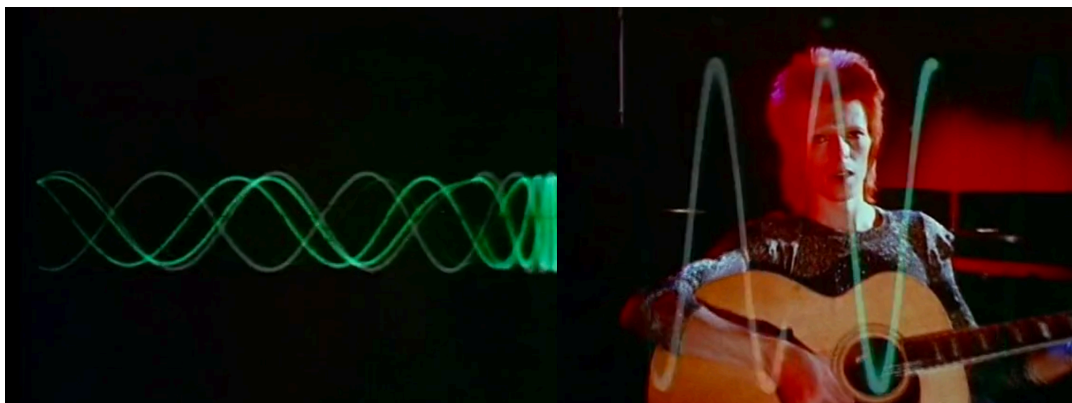
### 7.3 Space Oddity (1972)

A música foi lançada em 1969 e representou o primeiro sucesso comercial de David Bowie. Com a ambição de narrar a chegada do homem à Lua, David relata a jornada espacial de Major Tom. Distintamente do otimismo hedonista, incentivado pela ‘conquista espacial’ e pela esperança quanto ao progresso da humanidade (mesmo que essa ideia já se estivesse dissipando, e a sensação de melancólica desilusão começasse a se instaurar), o tom da música já prevê o sentimento de angústia.

Contudo, a gravação do videoclipe deu-se anos depois, em 1972, nos estúdios da RCA, em Nova York, para promover o relançamento do *single*, tanto na Inglaterra quanto

nos Estados Unidos, uma vez que David Bowie já havia alcançado o estrelato e se consolidado no cenário musical. *Space Oddity* é o terceiro dos quatro vídeos promocionais de Bowie dirigidos por Mick Rock, entre 1972 e 1973.

O cenário descrito por *Space Oddity*, de um astronauta perdido no espaço era comum na ficção científica [...] A noção foi fixada na mente da geração do artista pelo o filme de Stanley Kubrick, 2001: A Space Odyssey, fonte evidente do título da canção de Bowie. [...] Bowie sempre aponta o filme como principal influência na composição de *Space Oddity*: “Eu me identificava com a sensação de isolamento”, ele explicou. (DOGGETT, 2014, p.18)



**Imagem 23:** Frames do videoclipe do *single de Space Oddity* (1972).  
Fotografia: Mick Rock

Tal sensação de isolamento pode ser percebida no vídeo de 1972, que consiste basicamente em Bowie, caracterizado como Ziggy, tocando violão em meio a várias parafernalias espaciais. O vídeo é uma alternância de imagens de ondas verdes oscilando, Bowie tocando violão com expressão aflita e abatida e equipamentos espaciais e números em vermelho, como se fizessem contagem regressiva. A fotografia das imagens de Bowie também é avermelhada, o que, atrelado aos números, denota um mau presságio; como se algo ruim estivesse prestes a acontecer.



**Imagem 24:** Frame do videoclipe do *single Space Oddity* (1972).  
Fotografia: Mick Rock



Além da versão do filme *Love You Till Tuesday* (1969), produzido por Kenneth Pitt para promover David Bowie – em que canta *Space Oddity*, interpretando tanto *Ground Control* quanto *Major Tom*, que é seduzido por donzelas espaciais –, a música ganhou em 2013 outra versão, interpretada e filmada por um real astronauta canadense no espaço. Sobre ela Bowie declarou: “É possivelmente a versão mais comovente da canção já criada”.

#### 7.4 *Life on Mars?* (1973)

“Eu queria fazer algo que parecesse uma pintura.” – Mick Rock (1998)

O processo de composição de *Life on Mars?* tem uma história curiosa. Nos anos 60, David Bowie trabalhava para uma empresa de publicação de músicas como compositor; compunha músicas para que outros artistas as gravassem. A exemplo de todo o resto de seu trabalho nos anos 60, não teve muito sucesso; Bowie conseguiu a aprovação e a gravação de apenas três de suas músicas dessa maneira. Além de compor canções inéditas, Bowie também fazia versões em inglês de músicas já existentes em outras línguas. Entre as canções que lhe foram pedidas, está *Comme d’habitude*, de Claude François.

Para esta música, Bowie escreveu uma letra que era “*Dreadful. God, It was awful*” (Terrível. Deus, era horrível), em suas próprias palavras, cujo título era *Even A Fool Learns to Love*. A gravadora concordou com Bowie quanto à qualidade da letra e escolheu, por sua vez, a letra de outro compositor da época, Paul Anka. Esta versão foi intitulada *My Way* e gravada por Frank Sinatra, tornando-se uma das mais memoráveis canções do século XX. Embora Bowie consinta, atualmente, que a letra não era muito boa, na época ele ficou aborrecido e decidiu criar sua própria versão da música, utilizando os acordes iniciais da composição original em ritmo e linha melódica diferentes, o que resultou em *Life on Mars?*.

A música foi gravada em agosto de 1971 para o LP *Hunky Dory* (1971). A evolução de piano idealizada e composta por Bowie ganhou proporções deslumbrantes quando executadas nas mãos treinadas em música clássica de Rick Wakeman, junto ao arranjo orquestral de Mick Ronson, compondo o clímax. Os vocais de Bowie também mantêm a exuberância proporcionada pela música.

Este fato aconteceu em meio à corrida espacial entre Estados Unidos e Rússia e suas tentativas de aterrissagem de um satélite em Marte, posteriores à chegada do homem à Lua. Este cenário, anexado ao fascínio espacial que ele cultivara desde criança, inspiraram o título da música, embora a referência termine aí. A canção é, na verdade, sobre sua desilusão em relação à Hollywood, ao negócio de criação da fama e estrelato, como, aliás, todo o álbum *Hunky Dory* (1971). Assim, a canção retrata o paradoxo existente em Bowie, traço extremamente pós-moderno, de criticar e questionar uma cultura de que ele estava louco para fazer parte.

Enquanto Bowie ampliava os horizontes, mais ícones ruíam aos seus olhos: Mickey Mouse, Lennon (à venda, como qualquer outro astro pop, a despeito de seus ideais políticos), todos os heróis da horda que Leona Helmsley chamaria de “gentinha”. E onde ficava Bowie, abrindo o coração mais uma vez para pessoas que ele próprio desprezava, utilizando uma sequência de acordes que todo mundo já havia escutado dez vezes ou mais? O conflito entre o desespero cínico e o compromisso apaixonado era quase chocante – inclusive pelo que revelava sobre a visão que Bowie tinha do seu próprio papel de estrela em ascensão, no final da performance notável de uma composição profundamente perturbadora. (DOGGETT, 2014, p.173)

O videoclipe da canção foi gravado nos bastidores do teatro Earls Court, em Londres, no dia 12 de maio de 1973, para acompanhar o relançamento da música em *single*, no dia 22 de junho do mesmo ano. O icônico visual de David Bowie em *Life on Mars?* é o epítome do Camp. Seus dois principais elementos, o terno, desenhado por Freddie Burretti, e a carregada maquiagem, feita por Pierre Laroche (que posteriormente faria a maquiagem da clássica foto da capa de Aladdin Sane, o raio desenhado na face de Bowie) são a unidade do videoclipe.

Na cena inicial, a câmera passa pelo tufo de cabelo espetado de Bowie, cor de laranja, detendo-se nos círculos de azuis metálicos em torno dos olhos, antes de mostrar um brilhante terno azul-claro desenhado por Burretti. Com seu corte justo – um paletó longo, com lapelas largas, e calça com barras altas –, o traje refletia o look da época. Na realidade, essa era uma silhueta na moda para conjuntos femininos saídos do ateliê de Yves Saint Laurent e da Biba, boutique londrina de Barbara Hulanicki. O aspecto extravagante de Bowie, o cabelo, a maquiagem e a escolha do tecido azul metálico aliaram-se para criar um inconfundível “visual Bowie” (David Bowie is inside, 2014, p.244)

O clipe consiste em, basicamente, David cantando para a câmera. Mas a grande questão, que torna o vídeo a obra-prima em que se transformou, é como ele faz isso. A performance, mesmo que corporalmente sucinta, tem muita intensidade e evoca grande emoção. É inspirada na pintura *Judite I*, de Gustav Klimt, que retrata Judite como uma

*femme fatale*, observando o espectador com olhos semicerrados e boca entreaberta de forma sensual.

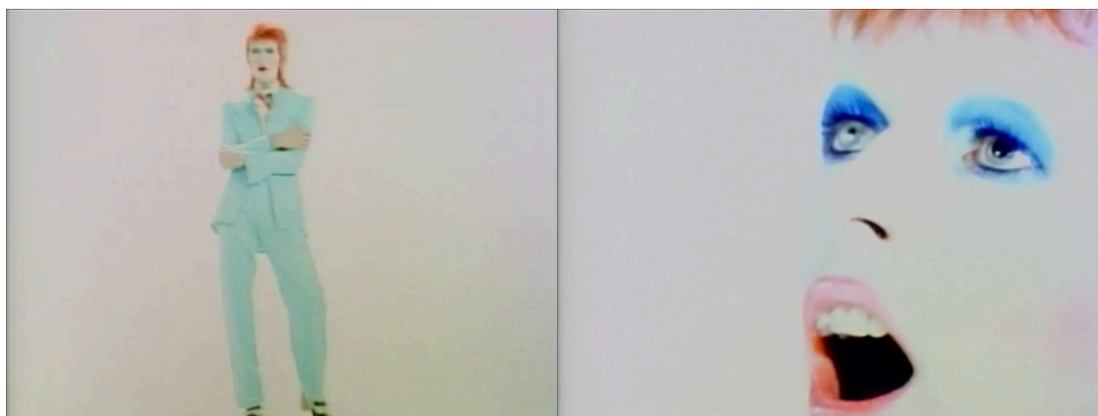


**Imagem 25:** Frame do videoclipe de *Life on Mars?* (1973).  
Fotografia: Mick Rock

O visual de Bowie neste vídeo, em particular, foi muito replicado posteriormente em editoriais de moda e cenas de TV. O lendário terno azul-turquesa que vestia seguia as tendências da moda vigente à época; contudo, Burretti fez inovações em seus cortes e confecção.

“...usando diferentes tipos de costura, lapelas curvas sem entalhe e uma faixa na cintura para dar ao paletó um toque singular. Pencas diagonais, dos ombros em direção ao centro, criavam, na frente e nas costas do paletó, detalhes incomuns em V. A linha do ombro, forte e bem definida, um pouco exagerada, era uma das marcas registradas de Burretti e se manteve constante em todos os diversos figurinos que ele criou para Bowie. (David Bowie is inside, 2014, p.244)

A performance inevitavelmente remete à figura Camp de um dândi: a postura impecável, a indumentária alinhada e a ternura dos gestos, enriquecidos pela fantástica e extravagante maquiagem fecham o círculo da constituição de um cavalheiro Camp completo. Além do dandismo moderno, a maquiagem utilizada também denota a fluidez de gênero pós-moderna de Bowie. A música fala, afinal de contas, de uma garota; é, no entanto, proveniente de sentimentos próprios do cantor. Esta dissolução de barreiras entre personagem e eu-lírico, masculino e feminino, atração e repulsão pelo estrelato, compõe a multiplicidade de significados advindos de uma performance, à primeira vista, simples. Tal dissolução é também explicitamente representada pela superexposição que tece a bela fotografia do filme.



**Imagem 26:** Frames do videoclipe *Life on Mars?* (1973).  
Fotografia: Mick Rock

A influência desta música, e vídeo em particular, como já mencionado anteriormente, tem grande dimensão. A música já foi regravada por grandes nomes, como Barbra Streisand (versão da qual David Bowie não é fã) e Abba. Já o figurino teve releituras como a da marca Gucci, que lançou, em 2006, uma coleção outono-inverno inspirada no figurino de *Life on Mars?*; a modelo Kate Moss vestiu o terno azul-turquesa em ensaio fotográfico para a revista *Vogue* britânica em 2003. Na TV, a música deu origem ao título da série da BBC, *Life on Mars*; um episódio da série americana *American Horror Story* apresenta a atriz Jessica Lange vestindo o terno e cantando a música.

## 8. Conclusão

Nesta pesquisa, constata-se a essência cultural pós-moderna na vida e obra de David Bowie: sua constante metamorfose e capacidade de adaptar elementos, uma vez paradoxais, a um único indivíduo. David Bowie incorporou a pós-modernidade em sua esfera efêmera, indeterminada e inconstante. Por vezes, utilizou do artifício para ressaltar estas características e pôr em prática sua essência Camp. A existência do eu no mundo pós-moderno exige criatividade para alcançar alteridade, e David Bowie o fez com excelência.

A pós-modernidade, mais que um período histórico, consiste em uma mudança nas relações sociais e na “estrutura do sentimento”. Trata-se de pensar a realidade como uma experiência multifacetada, com múltiplas possibilidades, das mais diversas esferas, inúmeras identificações possíveis e perspectivas de mundo distintas, que dialogam e se unem progressivamente. Os jogos de linguagem proliferam e se sobrepõem, tirando a constância do discurso e atribuindo um aspecto mais fugidio às interações humanas. Este caráter afeta diretamente as relações de poder e organizações políticas e econômicas, e o efeito disso é a dissolução de força, uma vez tão unânime, que dá lugar aos determinismos locais.

Neste contexto, a cultura de massas torna-se predominante após a segunda revolução industrial. Esta configuração cultural teve grande impacto na sociedade, em termos de valores e costumes, contextualizando o período que vivemos atualmente. Tal identidade cultural está diretamente relacionada a esta configuração social mais líquida, em que a moral e os valores sociais começam a ser questionados e espaços para a transformação de ideias são expandidos. O poder e a detenção de conhecimento são mais difundidos, as relações sociais e a troca de informações, mais efêmeras; é um período em que os acontecimentos são simultâneos e questões nunca antes debatidas ganham campo de discussão. Esta configuração reflete-se na mídia e no imaginário, formando artistas e estéticas que exploram amplamente o caráter pós-moderno.

Na pós-modernidade, constata-se a reflexão por trás da produção artística, derivada da mudança na sensibilidade social e da construção da comunicação de massas. Assim, percebem-se inúmeras diferentes facetas de um mesmo objeto, muitas vezes incoerentes, não apenas existindo, mas coexistindo em uma mesma realidade. A produção

cultural reflete todas as características observadas, tanto pelos temas tratados quanto pelo uso de aparatos tecnológicos de difusão de informação na elaboração de obras artísticas.

Este período é, no entanto, uma era de constante metamorfose. Além de ser muito complicado definir suas propriedades, limites e configuração, estes não são rígidos, por definição do próprio momento. Os meios de comunicação têm rápida renovação e aprimoramento, tendo efeito quase instantâneo na vida das pessoas. Os pilares da sociedade, as interações sociais, os valores e morais ficam, então, suspensos nesta esfera de efemeridade e reciclagem.

A pós-modernidade abarca uma realidade de diálogos, uma vez inimagináveis, sendo encarados. A partir de uma confluência de elementos, é possível lidar com temas e questões que antes eram subjugadas ou deliberadamente ignoradas, pois a informação era mais restrita. Torna-se possível, aos poucos, conviver com a grande pluralidade que a natureza humana proporciona, e que vinha sendo limitada pela construção social instaurada.

Ao trabalhar tais teorias e entender o conceito e origens de pós-modernidade, o papel da comunicação para sua consolidação e disseminação, pode-se verificar no objeto de estudo uma forma de existência prática desta nova sensibilidade. A cultura pós-moderna permanece alastrando-se e reciclando linguagens, temáticas e razões de ser e expressar.

## Referências Bibliográficas

AUTORES, V. **David Bowie é o assunto**. Primeira ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014. A exposição "David Bowie Is" foi concebida e montada originalmente pelo VA Museum, em Londres, em 2013. Em 2014, a exposição "David Bowie" foi realizada pelo Museu da Imagem e do Som, em São Paulo.

BAUMAN, Z. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

DOGGETT, P. **O homem que vendeu o mundo: David Bowie e os anos 70**. Primeira ed. Curitiba: Editora Nossa Cultura LTDA, 2014. Os dados inseridos acima são em referência à publicação brasileira. O livro foi originalmente publicado em 2011.

DUBOIS, P. **Cinema, vídeo, Godard**. Primeira ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FOUCAULT, M. **Power/Knowledge**. Nova York, 1972.

GIDDENS, A. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Ed. Unesp, 1991.

HABERMAS, Jürgen. **O Discurso Filosófico da Modernidade**. Dom Quixote, 1990.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Terceira ed. Rio de Janeiro: DPA, 1999. Os dados inseridos acima são em referência à publicação brasileira. O livro foi originalmente publicado em 1992.

HARVEY, D. **Condição Pós-Moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. Décima oitava.ed. [S.l.]: Edições Loyola, 2009. Dados referentes à publicação brasileira. O livro original foi publicado em 1989.

HUYSEN, Andreas. **After the Great Divide - Modernism, Mass Culture and Postmodernism**. Indiana & London, 1986.

JAMESON, F. **Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. Segunda ed. São Paulo: Editora Ática, 1997. (Temas, v.41). Os dados inseridos acima são em referência à publicação brasileira. O livro foi originalmente publicado em 1991.

LYOTARD, J.-F. **A condição pós-moderna**. Décima quinta ed. [S.l.: s.n.], 2013.

MACHADO, A. **A televisão levada a sério**. Quinta ed. São Paulo: Senac, 2009.

MACHADO, A. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

MCHALE, B. **Post modernist fiction**. Londres, 1987.

MOLINA, A. W. **O Andrógino na Fotografia de Moda: Corpo, Gênero e Indefinições**. 2015. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2015. 230 p.

MORIN, E. **Cultura de Massas no século XX (O Espírito do Tempo)**. Segunda ed. Rio de Janeiro: Forense, 1969.

NIETZSCHE, F. **The Will to Power**. Nova York, 1968.

OLIVEIRA, L. S. d. **Masculinidade, Feminilidade, Androginia**. Primeira ed. [S.l.]: Achiamé, 1983.

SOARES, T. **Videoclipe, o elogio da desarmonia: hibridismo, transtemporalidade e neobarroco em espaços de negociação**. Trabalho apresentado no NP 07 - Comunicação Audiovisual no XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Porto Alegre RS, 2004., Intercom - Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

SONTAG, S. **Notes on Camp**. Partisan Review, [S.l.], 1964.

SPYTZ, M. **Bowie: a biografia**. Primeira ed. São Paulo: Benvirá, 2010. Os dados inseridos acima são em referência à publicação brasileira. O livro foi originalmente publicado em 2009.