




David  
**Bowie**  
e os anos 70

O Homem  
que vendeu  
o mundo



EDITORA  
NOSSA  
CULTURA

Peter  
Doggett



David

**Bowie**  
e os anos 70

**O Homem  
que vendeu  
o mundo**



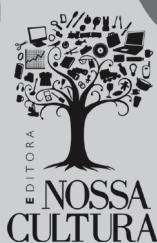
David

# Bowie

e os anos 70

O Homem  
que vendeu  
o mundo

tradução de  
JOSÉ ROBERTO O'SHEA



peter  
Doggett

DIRETOR EDITORIAL  
Paulo Fernando Ferrari Lago

EDITORES  
Cláudio Kobachuk  
Renata Sklaski

TRADUÇÃO  
José Roberto O'Shea

REVISÃO  
Ivan Justen Santana

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO  
Maurélio Barbosa

CAPA  
Maurélio Barbosa

Título Original: *The man who sold the world*  
Copyright © Peter Doggett 2011

Todos os direitos reservados pela  
Editora Nossa Cultura Ltda, 2014.

EDITORA NOSSA CULTURA LTDA  
Rua Grã Nicco, 113 - Bloco 3 - 5º andar  
Mossunguê  
Curitiba - PR - Brasil  
Tel: (41) 3019-0108 - Fax: (41) 3019-0108  
<http://www.nossacultura.com.br>

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)  
INDEX CONSULTORIA EM INFORMAÇÃO E SERVIÇOS LTDA.  
CURITIBA - PR

---

D654 Doggett, Peter,  
O homem que vendeu o mundo : David Bowie e os anos 70 /  
Peter Doggett ; tradução José Roberto O'Shea. — Curitiba :  
Nossa Cultura, 2014.  
568 p. ; 23 cm.

Título original: *The man who sold the world*.  
ISBN 978-85-8066-139-2

1. Bowie, David, 1947 -. - Discografia. 2. Estilo musical – Anos 70.  
I. O'Shea, José Roberto. II. Título.

CDD: 784.092

---

IMPRESSO NO BRASIL / PRINTED IN BRAZIL

Nota: A edição desta obra contou com o trabalho, dedicação e empenho de vários profissionais. Porém podem ocorrer erros de digitação e impressão. Grafia atualizada segundo o acordo ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

# Sumário

<b>Introdução</b>	<b>7</b>
<b>A Construção de David Bowie: 1947-1968</b>	<b>27</b>
<b>As Canções de David Bowie: 1969-1980</b>	<b>69</b>
<b>Ensaios:</b>	
Som e Imagem #1: <i>Love You Till Tuesday</i>	76
LP <i>David Bowie</i> (também conhecido como <i>Space Oddity</i> )	95
A Sedução do Oculto	108
LP <i>The Man Who Sold the World</i>	122
Bowie e o Homo Superior	129
A Construção de uma Estrela #1: Arnold Corns	144
Andy Warhol: Ida e Volta de Pop a <i>Pork</i>	157
LP <i>Hunky Dory</i>	174
Prazer em Ser <i>Gay</i>	178
A Construção de uma Estrela #2: Nasce Ziggy Stardust	188
A Construção de uma Estrela #3: LP <i>The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars</i>	198
<i>Glam Rock, Glitter Rock e Gay Rock</i>	204
<i>Transformer</i> : Bowie e Lou Reed	209
Moda: Guinada à Esquerda	224
LP <i>Aladdin Sane</i>	233

A Desconstrução de uma Estrela #1: <i>Suicídio do Rock'n'roll</i>	236
Nostalgia e Mito nos Anos 60: O LP <i>Pin Ups</i>	249
A Arte da Fragmentação	266
LP <i>Diamond Dogs</i>	281
O Coração da Alma Plástica	286
A Desconstrução de uma Estrela #2: LP <i>David Live</i>	289
LP <i>Young Americans</i>	316
Som e Imagem #2: <i>O Homem que Caiu na Terra</i>	318
A Desconstrução de uma Estrela #3: Cocaína e Cabala	321
LP <i>Station to Station</i>	337
Fascismo: Guinada à Direita	340
O Ator e o Idiota: Bowie e Iggy	344
A Arte do Minimalismo	358
Berlim	365
LP <i>Low</i>	369
<i>Rock no Titanic: Punk</i>	372
LP " <i>Heroes</i> "	387
A Arte do Expressionismo	389
Som e Imagem #3: <i>Apenas um Gigolô</i>	395
Sai de Cena o Ator: LP <i>Stage</i>	398
LP <i>Lodger</i>	412
LP <i>Scary Monsters (and Super Creeps)</i>	436
Som e Imagem #4: Nova Carreira em Nova Mídia	437
<b>Posfácio</b>	<b>441</b>
<b>Apêndice: As Canções de David Bowie: 1963-1968</b>	<b>453</b>
<b>Agradecimentos</b>	<b>513</b>
<b>Notas Sobre as Fontes Citadas</b>	<b>515</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>527</b>
<b>Índice</b>	<b>539</b>

# Introdução

AS PESSOAS OLHAM PARA MIM A FIM DE CONSTATAR O ESPÍRITO DOS ANOS 70,  
AO MENOS 50% DELAS PROCEDEM ASSIM – OS CRÍTICOS EU NÃO ENTENDO.  
SÃO DEMASIADO INTELLECTUAIS.

David Bowie, 1973

## I

Os historiadores costumam ignorar a estrutura rígida do calendário, e definem suas próprias décadas, que podem ser “breves” ou “longas”, com duração de seis ou dezesseis anos. Por exemplo, a década “breve” dos anos 60 pode ser delimitada pelo impacto da Beatlemania, em 1963, e pela chacina perpetrada por Charles Manson, em 1969; a “longa” pode se estender desde o discurso proferido por Harold Macmillan, em 1957, afirmando que “[os britânicos] nunca tinham estado tão bem”, até a retirada norte-americana do Vietnã, em 1973. O que unifica essas eras artificiais é um sentido de identidade que as destaca do que ocorreu anterior e posteriormente.

Talvez prevendo que os anos 70 seriam menos suscetíveis a categorizações simplistas do que a era anterior, excessivamente mitificada, David Bowie impôs seus próprios limites “longos” à referida década. No início de



1969, ele compôs “Space Oddity” [1], canção que rebatia a admiração global pela missão Apollo à Lua. O herói de Bowie, Major Tom, não dava um salto gigantesco para a humanidade, mas mantinha-se no exílio alienado de uma cápsula lunar, relutante em retornar à Terra. Em 1980, Bowie voltou a esse mesmo cenário, na canção “Ashes to Ashes” [184], revelando que seu herói hesitante ainda se mantinha à deriva na humanidade, como se os onze anos anteriores nada houvessem mudado. “Space Oddity” transformou David Bowie num inquieto astro pop; “Ashes to Ashes” marcou o final de sua longa década de estrelato, no decorrer da qual ele havia posto à prova a cultura e a sua própria personalidade, levadas aos limites de sua frágil resistência.

Assim como os Beatles na década que o antecedeu, Bowie foi o guia mais confiável da cultura popular na febre dos anos 70. A vida e a música dos Beatles haviam causado uma série de mudanças e impactos em sua respectiva geração, fosse por exuberância juvenil, traquinices satíricas, explorações espirituais e químicas, dissidências políticas e culturais, e, finalmente, por depressão e fragmentação. É bem mais difícil esquadriñar a década de David Bowie. Não foi impulsionada por idealismo, ou otimismo, mas por medo e dúvida. Talvez porque os anos 60 passaram a sensação de serem a era do progresso, os 70 foram um tempo de imobilidade, de becos sem saída e apagões, de um hedonismo incauto e represálias cruéis. As palavras que assombravam a cultura eram “declínio”, “depressão”, “desespero”; a energia da sociedade se tornava escassa, literal (visto que os ambientalistas anunciavam a iminente exaustão das reservas de combustível fóssil) e metaforicamente. No final da década, observadores que estudavam a cultura já definiam a era em termos absolutamente negativos: a principal característica dos anos 70 era que a década não concretizara as esperanças dos principais entusiastas dos anos 60.

À primeira vista, tal temática não constituía matéria para o estrelato pop. Os Beatles teriam padecido para cativar os corações de sua geração, se pregassem uma mensagem de conflito e decadência, em lugar de idealismo e amor. O que permitiu a David Bowie refletir o temor e o caos da nova década

## INTRODUÇÃO

foi, precisamente, o fato de ele estar tão fora de sintonia com os anos 60. Bowie foi um dos primeiros comentaristas da cultura pop a denunciar que o otimismo que cativara a juventude ocidental em meados da década de 60 era vazio e ilusório. A negatividade de Bowie parecia anacrônica, mas ela tão-somente antecipou a constatação de que a sociedade ocidental não poderia alimentar e satisfazer o otimismo da cultura jovem dos anos 60. A despeito de “Space Oddity”, a obra de Bowie produzida em 1969-1970 não alcançou os milhões que escutavam *Let It Bleed*, dos Rolling Stones, ou *Plastic Ono Band*, de John Lennon, álbuns que igualmente desbancavam as pretensões do passado recente. No entanto, mesmo esses álbuns pareciam débeis, diante do determinismo niilista dos dois primeiros LPs de Bowie, em seu novo personagem de profeta da cultura e mensageiro da ruína final.

Ao longo da década seguinte, Bowie poderia ter resguardado uma sisudez estilosa, transformando seu mau humor em vocação. Em vez disso, adotou um curso bem mais arriscado e ambicioso. Sem conseguir atrair uma audiência maciça para suas explorações de uma sociedade em processo de fragmentação, Bowie decidiu criar um herói imaginário que extasiasse e então educasse a audiência pop – ele próprio desempenhando o papel de protagonista. Desde o começo de sua carreira profissional, em 1964, Bowie recorrera à sua breve experiência junto à equipe de criação de uma agência de publicidade para se reinventar, por meio de uma dúzia de personagens diferentes. Agora ele pretendia se concentrar num único produto, criando uma marca tão poderosa que jamais pudesse ser ignorada. O surgimento de Ziggy Stardust, em 1972, configurou uma 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. Voltado para uma geração de adolescentes que adentravam um mundo inquietante e assustador,

tal herói não poderia deixar de se tornar um *superstar*. E então, Bowie retirou-o de circulação, destruindo a ilusão que o tornara célebre.

O que aconteceu em seguida foi o que tornou Bowie não apenas um hábil manipulador do gosto pop, mas uma figura significativa e duradoura no âmbito da cultura popular do século XX. Bowie canalizou a energia dos doze meses de fama de Ziggy Stardust numa série de experimentos artísticos e psicológicos que expandiram os limites do entretenimento pop, bem como a coesão da própria mente do artista. Entre 1974 e 1980, Bowie afastou-se do mundo que o cercava e criou uma microcultura toda sua, uma paisagem atordoante na qual nada se mantinha fixo e tudo o que havia de familiar mudava de forma diante dos olhos do observador.

Os métodos de Bowie eram simples, e arrasadores: ele se inseria em ambientes e gêneros estranhos – Nova York, Los Angeles, Berlim; R&B; *rock* experimental, música ambiental –, apropriava-se deles, e então, sistematicamente, destruía o que acabara de criar. Em todas essas situações, testava a si mesmo e os ambientes que o cercavam, levando tudo ao limite máximo, com um propósito do tipo “ou vai ou racha”. Depois, ele seguia, implacável e compulsivamente, em direção à próxima encarnação. Finalmente, Bowie conseguiu se livrar de todas as peles e personagens por ele adotados desde 1964, bem como de todos os detritos culturais, chegando a 1980 totalmente debilitado, enojado, exausto, livre. Então, ele próprio, a exemplo de Ziggy Stardust, desapareceu.

O elo dos sons da década de 70, Bowie certa vez afirmou, era a ironia; e foi grande a ironia, quando ele achou por bem reaparecer, em 1983, não como o inquieto questionador de novas culturas e técnicas, mas como nada mais perturbador do que o profissional do entretenimento que desde o começo se escondera embaixo dos personagens. A ironia foi que seu público estava tão ávido por acreditar que ele ainda era o David Bowie de 1972, 1976 ou 1980 que ignorou a inércia artística do ídolo e o saudou como herói; por conseguinte, Bowie se tornou, precisamente, o sucesso pop que ele próprio havia parodiado nos anos 70. Somente nos anos 90 sua obra reanimou

## INTRODUÇÃO

o espírito de um tempo mais interessante; porém, àquela altura, o mundo passara a se interessar por ele enquanto figura nostálgica, não enquanto artista. Mas isso é outra história.

## II

Fragmentação foi um elemento central para Bowie na década de 70. Em termos artísticos, ele buscou a fragmentação, aplicando técnicas que picotavam sua linguagem, subvertendo expectativas musicais, utilizando o ruído para intensificar e substituir a melodia, invocando uma fórmula conhecida e distorcendo-a em algo novo e surpreendente. Bowie aplicou as mesmas ferramentas às suas identidades e imagens, montando cada nova *persona* a partir das sobras da anterior. Até Ziggy Stardust, personagem com o qual Bowie deixou na década a sua marca mais perene, foi criado como colagem, a partir de uma grande variedade de fontes, a despeito de aparentar ter saído absolutamente pronto de dentro de um disco voador. Alguns elementos característicos de Ziggy tiveram origem no pop: Judy Garland, os Rolling Stones, o Velvet Underground, os Stooges, os Beatles, Elvis Presley, Little Richard. Índícios da arte pop eram igualmente perceptíveis no personagem, desde noções de fato e ficção científica, segundo Richard Hamilton, até a obsessão de Andy Warhol com superfície e o falso brilho do estrelato. Por meio de Ziggy, Bowie pôde também acessar temáticas que preocupavam a cultura de modo geral: o zumbido fatal do apocalipse, o medo da decadência, a atração compulsiva pelo poder e pela liderança, a busca de uma crença renovada, em tempos de desilusão. Ziggy representava o “além-do-homem”, ou “super-homem”, descoberto por Bowie nos escritos de Nietzsche; o *Führer* que na Alemanha magnetizara a atenção geral; os ícones pop que povoavam os sonhos do próprio Bowie; a luta da civilização ocidental para se ajustar a uma ordem mundial que fugira ao controle.

Contudo, para Bowie, fragmentação não foi apenas uma técnica artística; fragmentação tornou-se o único meio de transcender o seu próprio legado psicológico. Bowie nasceu num ambiente familiar caracterizado por instabilidade mental, ambições frustradas e repressão emocional. Na adolescência, ele se dera conta de que reações emocionais autênticas nem sempre podiam ser controladas, e que a autoexpressão poderia levar o indivíduo além dos limites aceitáveis da sanidade. Ele sempre pensara que o sucesso propiciaria estabilidade, que só poderia ser ele mesmo diante do público, e, para alcançar tal objetivo, estava disposto a desconstruir e reconstruir a própria identidade, com a frequência e o radicalismo que fossem necessários. Esse sentido fluido do eu foi o que permitiu a Bowie explorar terrenos tão variados, enquanto artista e ser humano. William James, um dos pioneiros da Psicologia, certa vez relatou a sua própria desconstrução de identidade: “O processo consistiu numa obliteração gradual e progressiva de espaço, tempo, sensação, e dos vários fatores da experiência que parecem qualificar aquilo que nos agrada chamar de eu.” James descreveu esse processo como “misticismo”, e, em suas explorações da meditação budista, no final dos anos 60, Bowie chegou à percepção de algo que os psicólogos denominam “indiferenciação”. À medida que a década de 70 avançava, Bowie experimentou diversos modos de alcançar tal estado. Para um astro do *rock* daquela era, o modo mais comum era o uso de drogas, que lhe inflavam o ego, alimentavam-lhe a criatividade incontida e embaralhavam-lhe os sentidos. Do seu contexto familiar complexo vinha a noção aflitiva, terrível, de que a loucura – a psicose, a esquizofrenia – seria um meio de estabelecer e ao mesmo tempo destruir uma identidade própria. Bowie levou uma década tentando escapar do que sua avó chamava de “maldição da família”, e depois disso muitos anos criando a sua própria forma de psicose, com cocaína e anfetaminas.

Nos anos 70, em lugar da meditação budista, Bowie ficou obcecado pela exploração do oculto, pela busca de poderes e sentidos misteriosos, pela tentativa de transcender o consciente e alcançar estados oníricos tão inimagináveis

## INTRODUÇÃO

quanto perigosos. E foi a busca por algo além que também inspirou os experimentos artísticos de David Bowie, incentivando-o a trespassar ou circundar técnicas conhecidas, a fim de acessar materiais e métodos capazes de ajudá-lo a superar limitações e repressões do mundo cotidiano que o cercava. 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.

### III

“Este planeta é louco”, Bowie disse, em 1971. “Está fadado à loucura.” Ou, conforme escrevera o romancista William S. Burroughs, quatro anos antes: “Abandonemos todas as nações; o planeta está à deriva, em direção à ruína do acaso e dos insetos.”

Desde o final dos anos 60, a noção de que a humanidade se via diante de um fim apocalíptico infectava todas as artérias da sociedade ocidental. A crítica Susan Sontag observou que a consciência do medo criava a sua própria realidade: “Não se extinguem pesadelos coletivos comprovando-os intelectual e moralmente falaciosos.” O *best-seller* global do início da década de 70 foi *A Agonia do Grande Planeta Terra*, de Hal Lindsay, obra imprudente e ingênua, que, distorcendo as escrituras cristãs, sugeria que o apocalipse em breve surgiria no Oriente Médio. O livro de Lindsay não era mais racional do que milhares de abordagens congêneres, publicadas através dos séculos, no âmbito da paranoia religiosa, mas havia surgido no momento perfeito. Os argumentos alarmistas reverberaram na imprensa popular, preparando terreno para o cristianismo evangélico e ultraconservador que na década seguinte contribuiria para levar Ronald Reagan à Casa Branca.

Ainda que de natureza supersticiosa, o temor expresso por Hal Lindsay ressoou junto às sóbrias advertências dos cientistas que previam para a humanidade um desastre ambiental. O debate vinha se aquecendo desde o início dos anos 60, emergindo na cultura predominante na forma de manchetes ou em distopias de ficção científica. As ameaças eram tão grandes – uma nova era do gelo, aquecimento global, fome generalizada, fim das reservas de água potável, alimentos ou combustíveis – que era mais fácil ignorá-las do que enfrentá-las. E se fundiam com naturalidade ao temor recorrente de aniquilação global por guerra nuclear, somado às incertezas atinentes à energia nuclear. Como se pretendesse sinalizar que a nova década haveria de impor ao nosso cotidiano a presença desses monstros da questão ambiental, a BBC, em fevereiro de 1970, lançou uma nova série, intitulada *Doomwatch*, acerca de uma agência governamental cuja missão era nada mais nada menos do que defender a humanidade de grandes ameaças naturais (e extraterrestres). Hollywood desenvolveu esse tema por meio dos filmes sobre desastres que cativaram a imaginação popular durante a referida década.

Diante de *Tubarão* e *Inferno na Torre*, catástrofes financeiras e a sensação de declínio que afligiam o Ocidente (sobretudo a Grã-Bretanha) no início dos anos 70 pareciam algo absolutamente mundano. Desde meados da década de 60, uma sucessão de líderes anunciava a derrocada financeira, a ponto de a declaração, no final de 1973, de que a Grã-Bretanha enfrentava a pior crise econômica desde o final da Segunda Guerra Mundial soar quase banal. A instabilidade no setor industrial provocava ações de greve em importantes segmentos laborais, e, no decorrer da década, a população do Reino Unido voltou ao tempo da luz de vela, pois frequentes cortes de energia restringiam transmissões de TV, fechavam cinemas, apagavam anúncios luminosos, cancelavam eventos esportivos e, evidentemente, privavam residências e escritórios de luz, aquecimento e eletricidade. Tais episódios não duraram mais do que algumas semanas da década, mas foram tão marcantes que ainda constituem a principal lembrança popular dos anos 70.

## INTRODUÇÃO

O otimismo associado a progresso científico, que floresceu brevemente quando o homem desceu na Lua e o Concorde rompeu a barreira do som, foi logo substituído por uma debilitante sensação de medo; a ciência parecia ser igualmente capaz de deflagrar o fim da civilização e resolver os problemas da humanidade, satisfazendo os seus intentos. Até o computador, fabulosa criação da tecnologia do pós-guerra, ameaçava se tornar um instrumento de repressão, ao invés de libertação. Não por acaso, em 1970, David Bowie compôs uma canção intitulada “Saviour Machine”<sup>1</sup> [24], na qual um computador todo-poderoso se via tão entediado com o trabalho de satisfazer as necessidades da humanidade que começava a inventar situações de crise, para se manter motivado.

Enquanto a computação, com sua mácula de despersonalização e sua indiferença fria e robótica,<sup>2</sup> ameaçava a sociedade como um todo, o aumento do terrorismo urbano no Ocidente levou à vida cotidiana o temor da extinção. Telejornais mostravam aviões sendo sequestrados, políticos sendo sequestrados e assassinados, lojas e hotéis sendo explodidos sem qualquer aviso prévio; a mensagem implícita era que ninguém estava seguro, e que qualquer estranho poderia ser um agente da morte ou da mutilação. Carros-bombas, atletas assassinados em Jogos Olímpicos, tiros disparados a esmo, confrontos com piquetes, a força irresistível de enchentes e da fome: ameaças díspares como essas pintavam a paisagem psicológica da época, preparando a civilização para a chegada da mão implacável do apocalipse.

Em termos econômicos, nenhuma dessas ameaças marcou mais profundamente a década do que a Guerra do Yom Kippur, em 1973, breve conflito entre Israel e seus vizinhos árabes, que levou as nações produtoras de petróleo, no Oriente Médio, a elevar subitamente o preço do óleo por

- 
1. Isto é, “máquina salvadora” [N do T].
  2. Essa foi precisamente a característica explorada pela banda alemã de *rock* Kraftwerk, durante os anos 70, exercendo grande influência em Bowie, na segunda metade da década.



elas fornecido ao ocidente. Observadores teciam paralelos entre a Grã-Bretanha, faminta por petróleo, e a República de Weimar, da qual emergira o Partido Nazista de Hitler. “A noção de declínio era o estado de espírito estabelecido na mente britânica”, escreveu o historiador Andy Beckett, “mas, em meados dos anos 70, tal noção tornou-se predominante no consciente nacional [...]. A noção obscureceu a obra de artistas, romancistas, dramaturgos, cineastas e músicos pop [...]. E mudou de tom: do ansioso ao apocalíptico.” E assim, em 1975, David Bowie, que se exilara nos EUA durante dezoito meses, passou a fazer comentários acerca do estado da nação da qual já não era residente, comentários que podem ser resumidos numa frase: a Grã-Bretanha precisava de um líder forte, e o fascismo propiciaria um líder forte. Foi nesse ponto que as imagens apocalípticas com as quais ele vinha brincando nos álbuns lançados no início e em meados dos anos 70 colidiram com os efeitos colaterais da “indiferenciação” de Bowie, com consequências catastróficas (ainda que efêmeras) para sua reputação.

A reação aos seus pronunciamentos quase fascistas (uma das fagulhas que deflagraram a criação do movimento Rock Contra o Racismo) chocou Bowie, levando-o a constatar seu distanciamento em relação à cultura britânica, e a perceber o seu próprio posicionamento diante do mundo. Bowie já não se fazia passar por um comentarista de questões britânicas; até mesmo a eleição da conservadora Margaret Thatcher, em 1979, primeira mulher a ocupar o cargo de primeiro-ministro no país, passou em silêncio. Em vez de produzir comentários, Bowie fixou residência em Berlim, cidade que exemplificava o passado nazista que tanto o fascinara e que abrigava o som experimental do chamado “*Krautrock*”; além disso, Berlim era uma arena na qual ambiguidades políticas permaneciam próximas à superfície, o que permitia a Bowie proferir generalizações mal-informadas acerca do estado do mundo. Em Berlim, ele se concentraria em sua reabilitação pessoal, bem como em sua transformação musical – esta última ensejando-lhe a oportunidade de escapar das acusações de irrelevância então dirigidas à maioria dos seus contemporâneos.

## INTRODUÇÃO

### IV

ESTAMOS PASSANDO POR TEMPOS TERRÍVEIS, EM QUE TODO MUNDO QUER ATENÇÃO,  
MAS NINGUÉM SABE COMO MERECE-LA.

Howard Zinker, revista *Rolling Stones*, 1971

Em março de 1974, David Bowie viajou a Paris e, na sequência, a Cannes, onde embarcou no *France*. Seu destino era Nova York, onde montaria seu espetáculo mais exuberante da década: a turnê *Diamond Dogs*. Bowie não notava que, aos 27 anos, havia rompido laços com a Grã-Bretanha, tampouco que estava diante dos dois anos mais turbulentos de sua vida, vividos nas duas costas dos Estados Unidos. Tampouco era evidente que a viagem marcaria um momento decisivo na sua carreira musical. Até aquele ponto, ele empregara as ferramentas e as técnicas do *rock* e da música pop comercial a fim de trabalhar temas e obsessões cujo impacto era radical e dramático. Agora, nos Estados Unidos, em Paris, e depois em Berlim, ele deixaria sua marca na década de modo diferente, criando estilos e híbridos que haveriam de inspirar gerações de músicos. O David Bowie do início dos anos 70 foi um astro pop convencional que agia como um revolucionário. De 1974 a 1980, ele foi um roqueiro experimental que conseguiu atrair grande audiência para composições que figuram entre as mais desafiadoras de sua carreira.

O primeiro objetivo de um artista é identificar seu público e conseguir prender-lhe a atenção. Durante os anos 60, Bowie foi, francamente, um artista, mas um artista para o qual era impossível manter o foco em si mesmo, naquilo que estava tentando expressar, e em quem pretendia impressionar. O sucesso de “Space Oddity”, *single* lançado em 1969, parecia ter resolvido os três dilemas; na realidade, a canção apenas ilustrou a inutilidade do objetivo que motivara Bowie nos seis anos anteriores.

Os LPs *David Bowie*, de 1969, e *The Man Who Sold the World*, de 1970, foram veículos de autoanálise e reflexões amargas sobre a cultura que cercava o artista. Esses LPs falaram *por* Bowie, mas não falaram *com*

o público – não, ao menos, até serem redescobertos pelo grande público que se encantaria pelas futuras encarnações do músico. *Hunky Dory*, de 1971, foi uma coletânea de canções pop acessíveis e cativantes, com as quais Bowie pôde testar seus sentimentos acerca da natureza do estrelato e do poder. *Ziggy Stardust* representou, em 1972, um grande sucesso comercial; nesse disco, conceito era tudo, e a música se ancorava firmemente nas tendências então predominantes. *Aladdin Sane*, de 1973, permitiu a Bowie prosseguir com sua tematização da fama, em meio a fórmulas bem conhecidas do *rock*. O segundo álbum lançado por Bowie naquele ano, *Pin Ups*, foi um elegante exercício de nostalgia, um aconchegante refúgio para uma sociedade desarticulada. Finalmente, *Diamond Dogs*, disco de 1974, reuniu todos os temas com os quais Bowie brincava desde 1969, a serviço de um estudo sombrio acerca da desintegração cultural.

Poucos elementos da música contida nesses álbuns estavam além da imaginação dos contemporâneos de Bowie; com efeito, de modo geral, tratava-se de um som abertamente influenciado por seus predecessores, especialmente os Beatles e os Rolling Stones. O que destacava Bowie como talento singular eram os tópicos de suas canções, bem como a maneira como ele as vendia (e vendia a si mesmo). Ninguém jamais manipulara as ferramentas do estrelato pop tão obviamente, e com um impacto tão impressionante. Em vez de destruir a mística do pop e sua própria mística, a brincadeira de Ziggy Stardust se tornou a imagem mais resplandecente da era. Central ao apelo dessa imagem era o modo como ela disponibilizava um dos temas cruciais da década de 70: a androginia. Representando – e, ao que tudo indicava, sendo – um roqueiro bissexual que instintivamente brincava com sua própria efeminação, Bowie desbravou terrenos novíssimos. Conforme relembra Marc Almond, astro assumidamente *gay* dos anos 80, referindo-se à memorável participação de Bowie no programa *Top of the Pops*, em julho de 1972: “No dia seguinte, foi um inferno. Bowie era *gay*, e se você gostasse dele, provavelmente também era *gay*.” Anteriormente, alguns roqueiros haviam flertado com uma imagem “*gay*”, mas, acanhadamente, costumavam se retrair. O que

## INTRODUÇÃO

distinguiu Bowie era a falta de acanhamento, sua franqueza diante do que ele chamou (em “Changes”, [48]) “o estranho”. Bowie rompeu barreiras poderosas e invisíveis, e impossibilitou que fossem reconstruídas. Depois de Bowie, ambiguidade de gênero e preferência sexual tornaram-se atributos comuns aos astros pop, ao invés de segredos impúblicáveis.

A ressonância de tal gesto perduraria pelo restante da década, sobretudo nos EUA. O ano da chegada de Bowie, 1974, iniciou com a cultura *rock* aparentemente ameaçada por severas restrições impostas às suas atividades, em consequência da crise do petróleo que afligia o ocidente. Na prática, verificou-se o contrário: a indústria do *rock* embarcou numa era de extravagância. O *rock* já não era o distintivo da contracultura, mas um setor multimilionário da indústria do entretenimento. A força econômica do *rock* era demonstrada pelas lucrativas turnês realizadas pelos astros principais (inclusive Bowie); pela grande quantidade de álbuns duplos, e até triplos, sofisticadamente produzidos, sendo lançados no mercado (Bowie contribuiu com o álbum *David Live*); pela invasão promovida pela música junto à televisão, ao cinema e ao teatro; e pela predominância do abuso da cocaína, que incitava a imodéstia e a autoconfiança da indústria, debilitava a sua criatividade e reforçava a cultura da arrogância que inevitavelmente ensejaria a criação do *punk rock*. Esse intruso barulhento não destruiu o sistema do estrelato, ou as extravagâncias que o cercavam; grandes astros continuaram a encher os estádios, e a lançar álbuns que registravam as suas peripécias. Mas o *punk* propiciou um estilo iconoclasta, um etos e uma marca que permitiriam o surgimento e o florescimento de uma dúzia de formas alternativas de música, durante os anos 80 e mesmo depois.

A contribuição de Bowie para essa cultura do excesso, e o seu antídoto, foi tão ambígua e desconcertante quanto a música por ele criada durante a segunda metade da década de 70. Ao mesmo tempo, alimentou a fera do consumismo – lançando híbridos excepcionais, no gênero *rock-disco*, que se tornaram grandes sucessos nos EUA – e solapou esse mesmo esforço, com uma sucessão de álbuns cujos gêneros musicais eram exclusivos. *Young*

*Americans* propôs novas possibilidades para que roqueiros utilizassem o som da cultura negra norte-americana; *Station to Station* destilou a essência do *rock* alemão, da pista de dança e da especulação ocultista, criando um som novo, tão autêntico quanto chocante (mas comercialmente viável); *Low* e “*Heroes*” demonstraram a fragmentação que a época impunha ao estilo, à sociedade e ao eu; *Lodger* deu origem a uma tradição infeliz, roqueiros atuando na condição de súbitas autoridades em questões do Terceiro Mundo; e *Scary Monsters* compactou uma década de identidades e abordagens criadas por Bowie, num empolgante (embora frequentemente perturbador) misto de ritmos e dissonâncias que serviria de base para trabalhos desenvolvidos nos anos subsequentes.

Nos anos 70, nenhum outro artista pop (em qualquer mídia que fosse) foi tão criativo como David Bowie; nenhum assumiu tantos riscos, evitou com a mesma obsessão a segurança das fórmulas repetitivas, ou levou a si mesmo e seu público a extremos tão distantes. Não espanta, portanto, que toda a década seguinte seria necessária para que o próprio Bowie e seus contemporâneos assimilassem tudo o que ele havia realizado, e dessem seguimento ao seu trabalho.

## V

Em 1976, o comentarista cultural Tom Wolfe cunhou uma expressão que sobreviveria como um resumo da era então transcorrendo: “A Década do Eu”. Wolfe descreveu o momento em termos que pareciam se aplicar com extrema relevância a David Bowie: “Eis o novo sonho alquímico: mudar a própria personalidade – refazer, remodelar, elevar e polir o eu [...] e observar, estudar, embevecer-se com o eu.” Dois anos mais tarde, outro escritor, Christopher Lasch, retratou o que chamou de *A Cultura do Narcisismo*, sobretudo a “preocupação narcisista com o eu”. Segundo Lasch, o fenômeno deixava transparecer “as ansiedades de uma cultura que acredita carecer de significado”.

## INTRODUÇÃO

As preocupações dessa década e dessa cultura, nascidas e emanando da Costa Oeste dos Estados Unidos, eram a psicoterapia, a espiritualidade, a consciência pessoal, o potencial humano – um processo de desconstrução do eu temporal, em favor da constituição de um eu mais profundo e mais significativo. Em 1975, um artigo da revista *Harper's* definiu as consequências dessa imersão na individualidade: “Nossas terapias se transformam num meio de fugir do mundo, num meio de aliviar nossas consciências pesadas [...]. O que desaparece sob essa perspectiva é a noção de comunidade, o sentimento de responsabilidade coletiva diante do destino de cada indivíduo [...]. O eu substitui a comunidade, as relações, o próximo, o acaso e Deus.”

Tal “sentimento” começou a perecer nos anos 60, tão logo os participantes da contracultura perceberam que seu sonho de transformar a sociedade era demasiado utópico para ser bem-sucedido. Esse contingente viu a luz do otimismo se apagar, à medida que o movimento global de oposição à guerra se fragmentava em facções e rixas internas; à medida que os ícones da cultura *hippie*, desde líderes revolucionários até astros do *rock*, optavam pela automitificação lucrativa, em vez de desafiar a oposição; à medida que a cultura do consumismo se apropriava e reformulava os símbolos da rebeldia, transformando-os no “radical chique” (outra expressão cunhada por Tom Wolfe). Em vez de utopia, estranhamente, parecia mais confortável pender para o apocalipse – uma obsessão escatológica nutrida pela crença de que a cultura dominante era demasiado corrupta e doentia para sobreviver. Mas sobreviveu, amparada pela geração que havia jurado destruí-la.

Então, a energia coletiva da contracultura se dissipou, em espasmos de individualismo, cada convulsão representando um anseio desesperado por sentido e propósito. Ao invés de buscarem movimentos de massa, alguns jovens se concentraram em salvação e transformação pessoal, que poderiam ser de natureza religiosa, política ou psicológica, e poderiam levá-los a cultos obscuros, células terroristas ou manicômios. Nos periódicos da contracultura, antes repletos de manifestos políticos, agora predominavam interpretações de runas e manuscritos antigos, desde a Bíblia até as profecias de

Nostradamus, interpretações que se prestavam à manipulação, no intuito de provar que a humanidade adentrava o fim dos tempos. Em seguida, os periódicos da contracultura pereceram, ou se tornaram o novo *establishment*, assim como os astros do *rock* que no final dos anos 60 pregavam a revolução pela violência se tornaram os saudosistas profissionais dos anos 70 e de épocas posteriores.

Em 1990, a partir de um posicionamento retraído, David Bowie, célebre roqueiro veterano, buscou explicar como tal processo afetou a si e a seus parceiros: “Nos anos 70, as pessoas da minha idade não queriam pertencer à sociedade. Era muito difícil nos convenceremos de que *fazíamos parte* da sociedade. Era como se pensássemos: ‘Tudo bem, a gente acabou com a unidade familiar, e a gente diz que está tentando sair de dentro da própria cabeça, que quer se expandir, e tudo mais. Ótimo. Mas, agora que a coisa aconteceu, o que nos resta? Porque aqui estamos, sem as nossas famílias, totalmente fora das nossas cabeças, mas não fazemos a menor ideia de onde estamos’. Essa era a sensação no início dos anos 70 – ninguém sabia onde estava.”

Como resposta imediata a essa debilitante sensação de desordem, Bowie mudou de bases: inventou novas identidades, alterou e atualizou constantemente seu estilo musical, descobriu novos meios de acessar a sua própria criatividade, manteve a si mesmo e os seus observadores em suspense. “Eu mudo muito de opinião”, ele admitiu. “Geralmente, não concordo muito com aquilo que digo. Sou um tremendo mentiroso.” Para se 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 opostas e totalmente sinceras. Bowie aprendeu a incitar ou repelir as atenções da mídia, dependendo da situação. Em dado momento, distanciava-se das obrigações comuns de um artista profissional, cuidando ele mesmo de sua imagem e de seu produto; no momento seguinte, tratava os poucos privilegiados com acesso permitido não apenas como amigos pessoais, mas como observadores excepcionalmente atentos à sua carreira. “É isso! Exatamente!”, ele dizia, quando um jornalista

## INTRODUÇÃO

arriscava uma teoria sobre uma canção, ou uma mudança de rumo; o entrevistador saía em triunfo, e Bowie sobrevivia com sua mística intacta.

E não apenas com a mística, mas com o seu eu – o que, em última instância, faz de David Bowie um exemplo perfeito da “Década do Eu”, definida por Tom Wolfe. Não que Bowie fosse sempre egoísta, ou arrogante, ou obcecado por si mesmo, ou enrustido, embora (assim como qualquer roqueiro) pudesse ser tudo isso. Sua “Década do Eu” decorria do fato de que, no final das contas, toda a sua criatividade focalizava-se nele mesmo; assim como nem os artistas mais externamente voltados deixam de revelar a si mesmos em suas obras. Bowie estabeleceu para si a tarefa de explorar intrepidamente o sentido de uma existência em meio ao tumulto de uma cultura que cambaleava em busca de direção e propósito. Ao historiar sua perigosa jornada ao longo da década, Bowie sintetizou o espírito da era, com toda a confusão anárquica. Para Bowie, os anos 70 não foram a década do historiador político, mapeando a progressão de Wilson a Thatcher, ou de Nixon a Reagan; foi a década de um homem sensível preso no meio de um psicodrama que se tornou um espetáculo público, inspirando uma música tão inquieta e criativa quanto o próprio artista.

Bowie iniciou a sua versão “longa” da década de 70 tentando se vender ao público, e a encerrou cancelando a venda. Ele foi o homem que se vendeu ao mundo, e que vendeu ao mundo uma visão incomparável dos sonhos, temores e possibilidades do próprio mundo.

## VI

O modelo escancarado deste livro é o estudo pioneiro que Ian MacDonald desenvolveu sobre os Beatles, intitulado *Revolution in the Head*. Quando faleceu, MacDonald estava escrevendo um estudo semelhante, sobre Bowie e a década de 70. MacDonald e eu temos o mesmo editor, e uma conversa informal resultou na ideia de tentar descobrir se Ian havia concluído alguma



parte do livro antes de morrer. Quando ficou claro que, infelizmente, ele não concluíra nenhuma, o editor perguntou se eu não me interessaria pelo projeto.

Um esclarecimento se faz necessário: este livro não é, absolutamente, uma tentativa de imaginar e recriar a obra que Ian MacDonald teria escrito. Embora eu seja grande admirador do trabalho de MacDonald, nossas visões sobre os Beatles e, sem dúvida, sobre David Bowie, eram bastante diversas. Mas eu teria adorado ler o tratamento dele ao tema. Muito me apraz supor que ele consideraria o meu tratamento igualmente interessante.

Logo no começo desse projeto, percebi que cada fã de Bowie tem no coração uma versão diferente do artista. A carreira de Bowie tem sido tão eclética e multifacetada que é capaz de acolher múltiplas interpretações. Esta é, francamente, a minha: fruto do trabalho de alguém cuja relação com a música de Bowie, no decorrer dos últimos quarenta anos, tem passado por tantas mudanças quanto o próprio artista. Ao longo desse tempo, é certo que houve períodos (por exemplo, durante a maior parte dos anos 80) em que, a meu ver, cada nova (e decepcionante) manifestação empanava o brilho de trabalhos anteriores. Então, à medida que os anos 90 avançavam, ficou patente que ele havia conseguido restabelecer contato com suas *personae* artísticas, compactando-as num trabalho que, embora menos radical do que o catálogo produzido nos picos dos anos 70, ainda demonstrava aguçada inteligência crítica, ao lado de perene talento musical.

Escrever este livro me permitiu o prazer de estudar uma coletânea musical que, creio eu sinceramente, pode ser comparada a qualquer catálogo no amplo escopo do entretenimento popular. A versatilidade de Bowie me empolga, seu comprometimento emocional me comove; acima de tudo, fico perplexo diante da ousadia com que ele aborda um gênero (*rock*, no sentido amplo) que, ao longo dos anos 70, tornou-se gradativamente conformista. Numa época em que artistas pop são incentivados a se repetirem infinitamente, dentro de margens tão estreitas, a amplitude da visão e a noção de aventura constatadas em Bowie são sempre genuinamente inspiradoras.

## INTRODUÇÃO

Finalmente, uma palavra acerca da estrutura do livro. Após um estudo inicial do processo por meio do qual David Jones, de Brixton, Bromley e Beckenham, tornou-se o David Bowie da “longa” década de 70, o livro focaliza diretamente as canções, numeradas [entre colchetes] em ordem cronológica de composição, sempre que foi possível estabelecer tal ordem. Quando tal informação não está disponível, conforme ocorre no caso de todos os álbuns de Bowie lançados depois de 1975, as canções aparecem listadas na ordem em que surgem nos respectivos discos. (Canções compostas e gravadas entre 1963 e 1968 constam do Apêndice, numeradas [A1] etc.). O leitor encontra, intercaladas entre os estudos das canções, breves resenhas críticas de todos os projetos comerciais desenvolvidos por Bowie no período em questão, bem como breves ensaios sobre os principais temas relacionados a sua obra e seu tempo, do oculto ao *glam rock*, da moda ao fascismo.

Ian MacDonald era musicólogo por formação, e *Revolution in the Mind*, em determinados trechos, compromete o entendimento de quem carece de uma base em teoria musical. Optei por acessar a música de Bowie por uma trilha mais leiga, presumindo apenas um conhecimento limitado da terminologia musical,<sup>3</sup> e a capacidade de o leitor perceber como (por exemplo) uma modulação de menor para maior pode alterar não somente as notas cantadas por Bowie, mas o impacto emocional que as notas produzem no ouvinte. Indo além de questões de musicologia, ao analisar cada canção, recorro aos parâmetros mais amplos possíveis: examino a letra, a melodia, o ajuste entre letra e melodia, a execução artística de ambas, como ambas

---

3. Por exemplo: por vezes, abreviações são empregadas para os acordes – Lá m para Lá menor, etc. – conhecidas de qualquer pessoa que toque violão. Por vezes, uso algarismos romanos para indicar acordes em determinados tons. I-vi-IV-V, por exemplo, designa uma sequência de acordes que inicia com um acorde tônico, avança para uma sexta menor (menor indicado pela caixa baixa), e então para uma quarta maior e uma quinta maior. Nesse caso, a sequência aponta uma série de acordes prontamente reconhecíveis por qualquer pessoa que tenha escutado a música *doo-wop* dos anos 50: no tom de Dó Maior, a sequência correspondente seria Dó-Lá m-Fá-Sol (C-Am-F-G).

afetam o ouvinte, o que ambas representam na carreira de Bowie, o que ambas revelam sobre a cultura como um todo, e o que influenciou o artista na criação da letra e da música. O resultado – espero – é um livro que examina o artista David Bowie, e não a celebridade, e que ajuda a explicar a importância de um catálogo musical tão revelador enquanto guia dos anos 70 quanto a música dos Beatles foi dos anos 60.

# A Construção de David Bowie: 1947-1968

O PASSADO NOS SOBRECARRREGA DE CULPA. A ANIQUILAÇÃO PODE,  
AO MENOS, NOS EXIMIR, CANCELAR TODAS AQUELAS DÍVIDAS HERDADAS.

Peter Conrad, historiador cultural

## I

David Bowie nasceu, com outro nome, numa cidade em que as cicatrizes da guerra ainda eram visíveis. Sua família foi a concretização aleatória de desejos contemplados anos antes do seu nascimento, e a ele deixou um legado de inibições psicológicas e sonhos frustrados que restringiram as vidas de seu pai e sua mãe. Bowie surgiu, em 1963, na cidade mais vibrante do planeta, a tempo de testemunhar – e viver – um breve florescimento de criatividade e liberdade, que entrou para a nossa mitologia coletiva como a era da “Badalada Londres” (*Swinging London*).

Em toda a História da humanidade, Bowie poderia pensar, não teria havido tempo e lugar mais propícios para se viver. Ele era jovem e atraente, criativo, ambicioso, autoconfiante, carismático, dócil, impressionável, afetuoso e – conforme declarava mentor após mentor – um astro em ascensão. Poderia se tornar cantor, compositor, poeta, dramaturgo, ator, mímico,

executivo de agência de publicidade, personalidade de televisão, escultor, pintor, modelo, herói, ídolo, ou alguma fabulosa colagem de todas essas possibilidades. No entanto, na maior parte da “breve” década de 60, exceto por um curto período de aceitação pública próximo ao final da era, David Bowie se manteve estranhamente fora de sintonia com seu tempo. Estava sempre presente, às margens do Soho ou de Carnaby Street, em King’s Road ou South Kensington, em Mayfair ou Piccadilly, conhecido, mas estranhamente enigmático, vivo, mas nunca exatamente onde precisava estar. Não foi impedido por qualquer falta de talento – figuras bem mais efêmeras e menos cativantes fizeram mais sucesso do que ele nos anos 60 –, ou por falta de determinação, mas por um vazio invisível a olho nu, que anulava cada gesto seu. Bowie não sabia exatamente quem era, ou quem pretendia ser. Era um vácuo fascinante, um belo enfeite na lapela de uma década toda empetecada.

Não é à toa, portanto, que, quando o construto artificioso de uma nova década apareceu sinalizado no calendário, Bowie se viu pronto a criar uma *persona* adequada à nova era. A partir de sua própria imaginação, ele haveria de se livrar do passado e modelar uma identidade nova, sempre fluida. Ao se tornar algo *diferente*, ele recusaria para si qualquer delimitação de gênero, raça, estilo ou realidade. Haveria de se tornar uma criatura em constante estado de transformação, não mais em busca de capturar o espírito da era, mas convidando-a para segui-lo. No auge da fama, ele afirmaria para seu público: “Vocês não estão sozinhos – deem-me suas mãos” [61], estendendo seus braços esqueléticos em direção à plateia, permitindo que as pontas dos seus dedos roçassem, por um instante, as pontas dos dedos dos fãs e, em seguida, afastando-se, preservando o sonho tentador do contato e, ao mesmo tempo, mantendo-se distante e sozinho.

Contudo, o David Bowie que encarnou Ziggy Stardust levava em seus genes o dúbio legado da família atormentada. Por mais convincente que fosse a fantasia, e por mais que se gabasse de não mais se ater ao passado, Bowie foi sempre o filho de Haywood Stenton (John) Jones e Margaret Mary (Peggy) Burns; o meio-irmão de Terry, Annette e Myra; o menino de Brixton,

o colegial de Beckenham e Bromley, o cínico estagiário da agência de publicidade com sede no West End, o herói frustrado de incontáveis sonhos adolescentes de transcendência e fama. Ziggy Stardust talvez tenha se vendido como um habitante de Marte, mas residia em Beckenham, subúrbio desprezioso situado ao sul de Londres, sempre próximo à rede familiar da qual havia passado uma década tentando escapar.

## II

O contexto era simplório: o futuro David Bowie nasceu David Robert Jones, filho de um funcionário de uma instituição de caridade e uma recepcionista de cinema, numa casa de três andares, em Brixton, bairro da classe operária situado na zona sul de Londres que em breve se tornaria conhecido pela comunidade de imigrantes caribenhos que ali se instalaria. Bowie veio ao mundo no dia 8 de janeiro de 1947, dezessete meses após o final da Segunda Guerra Mundial; conforme ele descobriria anos mais tarde, tratava-se do aniversário de doze anos de um menino da cidade de Tupelo, no Mississippi, chamado Elvis Presley. No futuro, o menino de Brixton se diria “absolutamente fascinado” pela coincidência. “Provavelmente, eu era tão imbecil a ponto de achar que fazer aniversário no mesmo dia que o Elvis tinha algum significado”.

A exemplo de Elvis, cujo pai passou a maior parte da infância do filho na cadeia, a família de Bowie foi marcada pelo escândalo. Seus pais só se casaram quando ele já estava com oito meses de idade, porque o pai aguardava a finalização do processo de divórcio da primeira esposa. O estigma social da ilegitimidade pesava sobre a família Jones, pois tanto John Jones quanto Peggy Burns haviam gerado filhos fora do matrimônio, em meio à instabilidade moral de uma sociedade em guerra. O jovem Bowie logo se deu conta de que, para sua família, a sensação de “pertencimento” era algo complicado, e que laços familiares poderiam ser desfeitos ou esquecidos sem qualquer aviso prévio.

John Jones foi descrito como “um jovem retraído e emocionalmente embotado, com dificuldade de demonstrar sentimentos”, mas tal descrição não fazia jus à sua impetuosa veia romântica. Aos 21 anos de idade, às vésperas de herdar um fundo fiduciário, conheceu uma jovem dançarina de cabaré que se apresentava como “o Rouxinol Vienense”. Seu verdadeiro nome, no entanto, era bastante comum, Hilda Sullivan, sendo ela de ascendência irlandesa e italiana, mas John ficou fascinado com o talento e o potencial da jovem. Pediu-a em casamento e dispôs-se a financiar-lhe a carreira, oferta a que Hilda não pôde resistir. Grande parte da herança de John foi destinada a uma turnê estrelada por Hilda. Quando o projeto fracassou, John investiu o restante da fortuna em Fitzrovia, bairro boêmio londrino, num clube noturno de nome exótico: Boop-A-Doop. Em poucos meses, o dinheiro acabou, o clube fechou e – conforme Bowie mais tarde afirmaria – John Jones se tornou um alcoólatra fracassado, mais tarde trabalhando como porteiro de um hospital e, finalmente, em 1953, passando a integrar o quadro da instituição de caridade conhecida como Crianças do Dr. Barnardo. (Tal sequência de eventos talvez seja uma indicação de que o alcoolismo de Jones tenha sido exagerado pelo filho).

Tendo se separado nessa época, marido e mulher se reencontraram alguns meses depois – ocasião em que Jones teve um caso amoroso que resultou numa filha, Annette, em janeiro de 1938. Estranhamente, o contratempo parece ter fortalecido os laços entre John e Hilda, que concordou em criar a criança como se fosse sua. O casal voltou a se separar, enquanto John servia junto ao Oitavo Exército, no Norte da África, tendo admitido o final do casamento, embora continuasse preocupado com o futuro de Annette. Ao ser desmobilizado, Jones voltou a trabalhar para a obra de caridade do Dr. Barnardo, atuando como agente publicitário, incumbido de convencer astros dos palcos e das telas a apoiarem a instituição. No início do ano de 1946, durante um almoço no café do cinema Ritz, em Tunbridge Wells, Jones foi atendido por Peggy, uma garçonete de 31 anos. Poucas semanas depois, estavam morando juntos; em abril, ela já estava grávida.

**“Esplêndido”**

*The Word*

**“Emocionante [...] ocupa um lugar ao lado de *Revolution in the Head*, na pequena prateleira das leituras necessárias sobre a música pop.**

**Não haverá elogio maior”.**

*Observer*

Artista algum ofereceu um retrato mais incisivo e fiel da conturbada paisagem dos anos 70 do que David Bowie. O historidador cultural Peter Doggett explora o rico legado da década mais produtiva e inspirada de Bowie, e relata o modo como a música de Bowie refletia e influenciava o mundo que o cercava. Partindo de “Space Oddity”, visão sombria da jornada da humanidade na desconhecida esfera espacial, e chegando até o álbum *Scary Monsters*, Doggett examina, com detalhes, o astro alienígena do *rock*, Ziggy Stardust, ousada criação de Bowie, bem como as explorações, cada vez mais ousadas, feitas por Bowie acerca da natureza da identidade e do significado da fama. Mesclando crítica musical brilhante, perspectivas biográficas e aguçada análise cultural, *O Homem que Vendeu o Mundo* é um estudo extraordinário de um grande artista e seu tempo.

**“Obra impressionante e absorvente, que explica, de maneira competente, um período explosivamente criativo da vida de Bowie”.**

*Sunday Times*

**“Ótimo guia que abrange canção por canção [...]. Esse livro rico em informações e bem pesquisado merece a nossa atenção”.**

*Mojo*

**“O livro nos compele a ouvir de novo as canções mais conhecidas de Bowie, e a ouvir pela primeira vez as canções menos óbvias”.**

*Time Out*

**“Para todos que amam Bowie: leitura obrigatória”.**

*Mark Radcliffe*

Visite-nos:

@NossaCultura

facebook.com/EditoraNossaCultura

www.nossacultura.com.br

