

# “*Meu nome é Nathan Adler*”: performances de David Bowie através de seus personagens

“*My name is Nathan Adler*”: David Bowie’s  
performances through his characters

Lucas Waltenberg<sup>1</sup>

## RESUMO

Ao longo dos mais de 40 anos de carreira, David Bowie se tornou um dos artistas mais representativos da cultura pop. Uma das características marcantes na sua performance enquanto artista pop é a construção de personagens que, por vezes, parecem tomar o lugar do músico, funcionando quase como uma máscara. Entendendo os veículos de comunicação como oportunidades para “intervenção estratégica” e a importância da mediação tecnológica na construção da performance, meu objetivo é entender como o álbum de música, principalmente, entendido como formato cultural, entra nesse processo a partir de três personagens criados por Bowie: Ziggy Stardust, do álbum *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*, o Thin White Duke, presente em *Station to Station* e Nathan Adler, personagem principal da trama de *1. Outside*.

**Palavras-chave:** performance, álbum de música, David Bowie.

## ABSTRACT

In over forty years David Bowie became one of the most remarkable artists in pop culture. A noteworthy characteristic in his construction as a pop artist is the creation of characters that sometimes seem to take the musician’s place, working almost as a mask. Seeing media as sites for “strategic intervention” and the importance of technological mediation in the construction of a performance, my goal in this article is to understand how the music album as a cultural form is embedded in these processes through the presentation and discussion of three of the characters Bowie created: Ziggy Stardust, from *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*, the Thin White Duke, present in *Station to Station* and Nathan Adler, the main character in *1. Outside*’s plot.

**Keywords:** performance, music album, David Bowie.

<sup>1</sup> Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. R. Tiradentes, 148, 24210-510, Niterói, RJ, Brasil. E-mail: lwaltenberg@gmail.com

*Eu desprezava a cena pop – nunca quis ser um pop star. Eu era David Jones, de Brixton, que queria fazer algo que valesse a pena artisticamente. Mas não tinha a coragem de encarar o público por mim mesmo. É preciso uma coragem tremenda para enfrentar a adulação, a pressão, sem sucumbir. É por isso que alguns de nós caem. Eu fui o primeiro pop star a inventar máscaras para se esconder. Eu brinquei de ser Ziggy Stardust. Estava tudo bem até que eu me tornei Ziggy e Ziggy tornou-se um monstro que quase me destruiu. Então eu brinquei de ser o Thin White Duke. Agora, acho que me livrei dele<sup>2</sup>.*

## Introdução

É indiscutível a importância de David Bowie para a cultura pop. A extensa e bem-sucedida produção musical vem acompanhada de participações em filmes, peças de teatro e eventos de moda. Sua influência se faz presente do movimento punk à carreira de artistas pop que despontaram nos últimos anos. Dentre os mais de 20 de álbuns lançados, não são poucos os bem avaliados pela crítica, os hits que atravessam gerações e os gêneros musicais explorados. Canções como *Space Oddity*, *Starman*, *Heroes*, *Let's Dance*, *Young Americans*, *Ashes to Ashes*, *I'm Afraid of Americans* e *The Stars (Are Out Tonight)* mostram que o artista consegue se manter relevante tratando de temas diversos e navegando por universos sonoros diferentes.

Atribui-se a Bowie o apelido de “camaleão”, pois sua carreira é marcada por sucessivas mudanças, não apenas em sonoridade, mas na forma de se mostrar para o público. Como atesta a biografia do cantor no site da *Rolling Stone* (Rolling Stone, s.d.): “Um consumado camaleão musical, David Bowie foi um cantor de folk, um *soul man* de olhos azuis, um *art-rocker* e um pop star moderno, com cada *persona* gerando uma nova liga de imitadores”. Figurinos, maquiagem e visões de mundo mudam praticamente a cada novo trabalho. Desse modo,

a pergunta “quem é David Bowie?” parece quase inapropriada. Melhor seria perguntarmos: “De qual David Bowie estamos falando?” Muitos artistas pop articulam esse tipo de estratégia à sua produção musical. No entanto, desde os anos 1970, parece que Bowie dá um passo a mais na transformação de si quando cria personagens. Às vezes, eles são mais discretos, aparecendo em letras compostas pelo artista – como o Major Tom de *Space Oddity* e *Ashes to Ashes* –; em outras ocasiões, são “atuados” pelo próprio artista, como Ziggy Stardust e o Thin White Duke. Como pontua Stevenson (2006, p. 2), os personagens inventados por Bowie são importantes por trazerem à música níveis de performatividade e teatralidade raramente vistos, e completa: “Bowie entendeu melhor que a maioria que a música é consumida por imagens visuais.” Waldrep (2004, p. 11) reconhece que o artista não foi o primeiro roqueiro a “vestir” um personagem, mas “fez sua absorção em um personagem muito mais teatral do que talvez qualquer outro roqueiro até o momento”. Para Buckley (1996a, p. 3), “o triunfo do artifício, da teatralidade, da ironia sobre a verdade, autenticidade e verossimilhança emocional” é uma estética central na performance pop e na carreira de Bowie, sem desconsiderar que o artista em questão exerce também funções de arranjador, compositor, produtor musical e ator, entre outras.

Na “era” Ziggy Stardust, Bowie não apenas lançou um álbum emprestando sua voz ao personagem para que ele contasse sua história, mas o levou para o palco. Nessa estratégia performática, qual a linha que separa David Bowie do personagem? Ou melhor, há uma linha que separa os dois? Qual o papel do álbum enquanto formato cultural e recurso midiático na construção dessa performance?

Neste trabalho, focarei em três dos personagens criados por David Bowie a partir de três álbuns: Ziggy Stardust, de *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (1972), o Thin White Duke, de *Station to Station* (1976) e Nathan Adler, de *1. Outside* (1995). A partir desses três casos, que foram explorados de formas bem diferentes pelo artista, meu objetivo é pensar como o álbum, ainda que ele não atue sozinho, foi um formato fundamental na articulação dessas performances.

<sup>2</sup> Tradução do autor: “I loathed the pop scene – I never wanted to be a pop star. I was David Jones from Brixton who wanted to do something artistically worthwhile. But I hadn't the courage to face an audience as myself. It takes tremendous courage to face up to the adulation, the pressure, without cracking. That's why some of us crack. I was the first pop star to invent masks to hide behind. I played at being Ziggy Stardust. That was fine until I became Ziggy, and Ziggy became a monster who nearly destroyed me. Then I played at being the Thin White Duke. Now, I think I've got rid of him.” David Bowie, em entrevista para o *Daily Express*, publicada originalmente em 14 de fevereiro de 1979.

## O álbum na construção da performance

Em *Performing Rites*, Simon Frith (1996) toca em pontos fundamentais para discutir a atribuição de valor na cultura popular<sup>3</sup>, analisando elementos centrais da música. Aqui, destaco três deles: músicas como textos, a voz e performance.

De acordo com o autor, quando se trata de letras de música, estamos ouvindo três coisas ao mesmo tempo: palavras – “que parecem dar às músicas uma fonte independente de sentido semântico” –, retórica – “palavras sendo usadas de uma forma especial, musical” – e voz – “palavras sendo faladas ou cantadas em tons humanos que são eles mesmos ‘significativos’, signos de pessoas ou personalidade”. Frith parece apontar que o significado das músicas não pode ser encontrado somente nas letras, como se fossem elas uma entidade independente. Ao contrário, o sentido precisa ser relacionado à forma como as letras são cantadas e quem é o artista em questão. Ainda segundo o autor, “todas as músicas são *narrativas implícitas*. Elas têm um personagem central, o cantor; um personagem com uma atitude, em uma situação, falando com alguém (mesmo que com ele mesmo)”. Se aceitamos a premissa de que todas as canções são narrativas implícitas, seria interessante refletir sobre como essa narrativa é desenvolvida na própria música e fora dela.

Ao trabalhar a consolidação da canção como formato privilegiado no contexto nacional, Tatit (2004) fala de traços que seriam *temáticos, passionais e figurativos*. Janotti Jr. e Soares (2008), por sua vez, lembram que essas “dicções” não esgotam a configuração das canções. Ao contrário, grande parte delas se caracterizaria pela variação entre esses diferentes traços. Lembrando também que “a

noção de canção está ligada aos encontros entre a cultura popular e os artefatos midiáticos” (Janotti Jr. e Soares, 2008, p. 93), cabe aqui discutir tais artefatos midiáticos – no caso, o álbum de música – para um aprofundamento das questões debatidas. Ou seja, nos personagens de Bowie, mencionados acima, há mais elementos além das letras envolvidos na criação de suas histórias. Elas podem cumprir um papel central, mas a construção de uma *persona* para o palco, o uso de um figurino adequado e o álbum são fatores que também devem ser considerados.

Outro tema relevante para nossa discussão é a “voz”. Frith sugere que ela deve ser abordada como um instrumento musical, como um corpo, uma pessoa e um personagem. Partindo da ideia da “voz como um personagem”, o autor expõe que

*Há, em primeiro lugar, o personagem apresentado como o protagonista da canção, seu cantor e narrador, a pessoa implícita controlando o enredo, com uma atitude e tom de voz; mas pode haver também um personagem “citado”, a pessoa sobre quem é a música [...] Acima disso, há o personagem do cantor como um star, o que nós sabemos sobre ele, ou somos levados a acreditar sobre ele, sua embalagem e publicidade, e então, adiante, entendendo o cantor como uma pessoa, o que nós gostamos de imaginar quem ele realmente é, o que é revelado, ao final, por sua voz<sup>4</sup> (Frith, 1996, p. 198-199).*

Pensando sobre a performance na música, Frith (1996, p. 204) pergunta quais são as suas condições de existência, o que faz de algo uma performance e questiona a diferença entre performance no palco e fora dele. Ao falar da diferença entre cantores pop e atores de teatro, Frith trabalha com a ideia de uma “dupla representação” (*double enactment*), onde um cantor está representando

<sup>3</sup> Neste artigo, uso o termo “cultura popular” e “música popular” no sentido anglófono e não naquele normalmente atribuído à expressão na América Latina, cuja diferença é pontuada por Simonett (2010). Assim, a ideia da cultura e música popular aqui se aproxima da noção de música popular massiva, definida por Janotti Jr. (2006) como aquela “ligada às expressões musicais surgidas no século XX e que se valeram do aparato midiático contemporâneo, ou seja, técnicas de produção, armazenamento e circulação tanto em suas condições de produção bem como em suas condições de reconhecimento. Na verdade, em termos midiáticos, pode-se relacionar a configuração da música popular massiva ao desenvolvimento dos aparelhos de reprodução e gravação musical, o que envolve as lógicas mercadológicas da Indústria Fonográfica, os suportes de circulação das canções e os diferentes modos de execução e audição relacionados a essa estrutura”.

<sup>4</sup> Tradução do autor: “There is, first of all, the character presented as the protagonist of the song, its singer and narrator, the implied person controlling the plot, with an attitude and tone of voice; but there may also be a ‘quoted’ character, the person whom the song is about... On top of this there is the character of the singer as star, what we know about them, or are led to believe about them through their packaging and publicity, and then, further, understanding of the singer as a person, what we like to imagine they are really like, what is revealed, *in the end*, by their voice.”

tanto a personalidade do *star* quanto da música – “o papel que cada letra requer”.

No caso de Bowie, o processo parece ser um pouco mais complicado. Os personagens que destacamos não são apenas uma “forma de se apresentar”, mas possuem quase uma identidade e personalidade próprias, biografias e visões de mundo particulares – parecem habitar seus próprios universos. Quando o artista subiu ao palco na turnê do álbum *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*, era Bowie ou Ziggy ao microfone? Como lembra Stevenson (2006), Bowie entendeu que a ideia de performance precisava conectar sua presença no palco com as imagens associadas à sua música. Para Cagle (1995, p. 3-4), o artista, inspirado por Andy Warhol, pontua que “a mídia nunca era para ser entendida literalmente; as formas mais reverenciadas da mídia (a entrevista, a coluna de fofocas, a reportagem) eram pontos para intervenção estratégica”.

Parte da “intervenção estratégica” era criar uma performance colocando no mesmo plano construção de identidade, teatralidade e autenticidade. Assim, perguntamos: ao ceder sua voz para um personagem, Bowie estava sendo menos autêntico? Benjamin já problematizava a autenticidade como valor em seu conhecido artigo sobre a reprodutibilidade técnica da obra de arte. Para o autor, a autenticidade residia no “aqui e agora” das produções artísticas; algo que entra em conflito com a reprodução mecânica. Aqui, refletimos sobre a autenticidade por um outro viés, pensando a especificidade do termo através de objetos tecnicamente reproduzíveis, das músicas registradas em suportes fonográficos e nos artistas que os usam. Barker e Taylor (2007), em *Faking It*, argumentam sobre a centralidade da “busca pela autenticidade” na formação de gostos musicais e perguntam: “O que queremos dizer quando chamamos algo de autêntico?” Em sua discussão, chamam a atenção para vários tipos de autenticidade, como a “autenticidade representacional” – “música que é exatamente o que diz” –, “autenticidade cultural” – “música que reflete uma tradição cultural” – e “autenticidade pessoal” – “música que reflete a pessoa ou pessoas que a estão fazendo”. Para os autores, a busca por cada tipo de autenticidade requer o emprego de certas técnicas para que se alcance o resultado almejado. Longe de uma observação

pragmática, Barker e Taylor colocam em discussão a polissemia do termo, sem desconsiderar a troca entre público e artistas, a importância de veículos de comunicação para ajudar – ou atrapalhar – o processo de legitimação. Por fim, lembram os autores que “O que indivíduos entendem pela palavra *autêntico* tende a ser influenciado por aquilo que exatamente eles percebem como falso, em um sentido pejorativo; ver algo como autêntico é frequentemente, portanto, tanto um julgamento moral quanto estético<sup>5</sup>” (Barker e Taylor, 2007, p. 24, ênfase no original).

Weisethaunet e Lindberg (2010, p. 474) destacam também a polissemia da ideia de autenticidade apresentando variações que ajudam a dar conta da multiplicidade de significados do termo. Entre os vários tipos apresentados pelos autores, o que mais me interessa aqui é o denominado “meta-autenticidade”:

*Transformada em uma estratégia por artistas como David Bowie e Madonna, emergiu a possibilidade de identificar uma nova dimensão do “paradigma da autenticidade” focado na brincadeira, cuja reivindicação de verdade residia precisamente na exposição de identidades artísticas como construções.*<sup>6</sup>

Esse caminho parece ser mais produtivo para trabalhar questões da performance dos personagens de Bowie, tanto no palco quanto nos álbuns. Voltando à questão da performance, Janotti Júnior (2005) chama a atenção para as “ritualizações” divididas entre diversos agentes do fazer musical em uma performance, envolvendo “corporificações e configurações rítmicas da música popular massiva.” Sá e Holzbach (2010), por outro lado, apontam a importância das mediações tecnológicas na construção da performance. Mas como o álbum de música entra nesse processo? Como ele ajuda a construir a performance desses personagens? Podemos pensar no álbum como um lugar propício à “intervenção estratégica” do artista?

Em outra ocasião, Frith (2007) destaca a proeminência dos produtores de música pop, que “desenvolveram a gravação como uma forma de arte” nos anos 1950 e 1960, explorando as possibilidades técnicas e criativas do estúdio. Citado por diversos autores, um exemplo paradigmático é o álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967),

<sup>5</sup> Tradução do autor: “What individuals understand by the word *authentic* tends to be influenced by what exactly they perceive as fake, in a pejorative sense; seeing something as authentic is thus often a moral judgement as well as an aesthetic one.”

<sup>6</sup> Tradução do autor: “Transformed into a strategy by artists like David Bowie and Madonna, the possibility emerged of identifying a new dimension of the ‘authenticity paradigm’ focused on *play*, whose claim to truth lay precisely in the exposition of artistic identities as constructions.”

dos Beatles. Como já expusemos (Waltenberg, 2013), entendemos o álbum de música como um formato que remonta ao LP de 33⅓ r.p.m. (rotações por minuto), um disco de 12 polegadas, com lado A e lado B, cujos “paratextos” (Straw, 2012) – a arte da capa, o encarte, textos de apresentação, informações técnicas, etc. – são centrais para dar ao álbum o caráter de um formato cultural. Posteriormente transposto para outros suportes, como a fita cassete e o CD (Shuker, 1999; DeMarchi, 2005), a ideia é entender que o álbum não é somente uma coleção de músicas; os elementos que o compõem, do trabalho gráfico às características materiais do suporte, são fundamentais para conferir uma imagem ao artista (Stevenson, 2006) e fazem parte da experiência de escuta (Osborne, 2012).

Partindo da sugestão de Jon Savage (1996, p. 174), em reportagem publicada originalmente na revista britânica *The Face*, em novembro de 1980, procuramos entender a centralidade do álbum na estratégia de performatização dos personagens de Bowie. Nas palavras do autor:

*Cada um tinha uma identidade visual, proeminente, que vinha com o produto: Bowie viveria essas identidades pela duração da vida do produto, de tal modo que os álbuns pareciam ter mais vida do que ele – possessão em reverso. Apesar de perigoso, era um escudo, e dava as vantagens de ser um Artista em vez de um Entertainer: uma postura mais permissivamente distante, uma maior quantidade de privacidade, uma maior habilidade para picar e mudar. Em última análise, foi aquele distanciamento inerente em Ziggy – evitando os efeitos de ser um pop star ao adotá-lo como um papel – amplificado.<sup>7</sup>*

Ainda que o termo traga em si uma série de problemas (Waltenberg, 2013), a ideia do “álbum conceitual” pode ser produtiva para a nossa discussão. Montgomery (2002, p. 33) o define como “um estilo de apresentação ou formato aplicados na criação, marketing e distribuição de discos de vinil LP”. Stimeling (2011, p. 389) expande a discussão ao pontuar que “tanto no discurso acadêmico quanto no da crítica, o termo ‘álbum conceitual’ é usado para descrever discos LP ou, mais recentemente, discos compactos [CDs] que são marcados por uma unidade

narrativa e uma estrutura musical de grande escala”. Shuker (1999, p. 17) trata de álbuns conceituais e óperas-rock como discos “unificados por um tema que pode ser instrumental, compositivo, narrativo ou lírico”. Para o autor, esse formato surgiu na década de 1960, quando o rock buscava sua legitimidade artística, e daí o fato de alguns desses álbuns serem denominados “ópera-rock”. Jones (2008, p. 43-44) ressalta que “o termo ‘álbum conceitual’ foi primeiro aplicado a álbuns que eram um todo coerente; somente depois ele ganhou conotações negativas de excesso e (agora embaraçosas) pretensões artísticas”. O “todo coerente” não necessariamente aponta para ideia de uma narrativa com início, meio e fim; pode se referir a uma certa unidade sonora ou temática. A narrativa do álbum *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, por exemplo, tido como um dos exemplos paradigmáticos de álbum conceitual, é vista por Osborne (2012, p. 110) como algo “alcançado através do sequenciamento artístico de som e música, em vez de qualquer história lírica”. Para Waldrep (2004, p. 188), “Começando pelo menos com o álbum *Sgt. Pepper’s*, dos Beatles, o álbum conceitual foi uma tentativa de misturar várias formas de arte para ir além de uma coleção de singles e B-sides”. Ciente de que todo álbum é, em certa medida, conceitual, a ideia aqui é mostrar que nesses trabalhos específicos há uma ênfase ou maior intencionalidade na criação do “pacote”, criando um todo coerente unindo música, história – em maior ou menor grau – e imagem. Aqui, especialmente nos casos de Ziggy Stardust e Nathan Adler, os personagens não apenas são apresentados de forma mais complexa no álbum, como ajudam a dar à obra a sensação de um “todo coerente”.

## Ziggy Stardust, o extraterrestre

“Hello, I’m Ziggy Stardust and these are The Spiders from Mars”. Com essa apresentação, em 8 de julho de 1972, Bowie abria o show da turnê referente ao álbum *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (Holmes, 1996). No palco, quem parecia comandar

<sup>7</sup> Tradução do autor: “Each had a high-profile, visual identity that went with the product: these identities Bowie would live out for the duration of the product’s life, to such an extent that the albums seemed to have more life than he did – possession in reverse. However dangerous, it was a shield, and gave the advantages of being an Artist rather than an Entertainer: a more permissibly aloof stance, a greater deal of privacy, a greater ability to chop and change. Ultimately, it was that distancing inherent in Ziggy – avoiding the effects of being a pop star by adopting it as a *role* – amplified.”

o show não era David Bowie, mas o E.T. roqueiro Ziggy Stardust, que já havia sido apresentado ao público por ocasião do lançamento do álbum, no mês anterior. O nome do personagem guarda relações que vão desde a Iggy Pop ao Legendary Stardust Cowboy e à canção “Stardust”, de Hoagy Carmichael (Spitz, 2010), ainda que não haja um consenso quanto às referências definitivas na nomeação do roqueiro que veio do espaço.

Nas canções de *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*, há o contorno de uma história que trata da chegada de um alienígena à Terra, que está à beira da extinção. *Five Years*, que abre o disco, fala do planeta em vias de ser destruído; *Starman* faz o anúncio da vinda do “homem do espaço” que trará a nossa salvação; fechando o álbum, *Rock’n’roll Suicide* retrata o eventual declínio de Ziggy Stardust.<sup>8</sup> Ainda que a história e as referências usadas por Bowie sejam muito debatidas, é fácil perceber que há um fio condutor amarrando as canções. Além das músicas, identificamos como elementos centrais na construção da performance de Ziggy Stardust o figurino do artista e da banda no palco e os elementos presentes no álbum. Além da própria *tracklist*, a capa (Figura 1) ajudou a criar a mística e o clima em torno do personagem. No site 5years.com (<http://5years.com/art.htm>), que reúne dezenas de reportagens, artigos e imagens sobre a “era Ziggy Stardust”, ainda há a menção a elementos como a placa “K. West”, que poderia ser lida como “Quest”; a colorização da foto, passando a sensação de um “cartoon de ficção científica” e o mesmo destaque para os nomes David Bowie e Ziggy Stardust, sugerindo que “David Bowie era Ziggy Stardust”.

Segundo Waldrep (2004, p. 106), Ziggy não é apenas o seu personagem mais famoso, como foi fundamental para Bowie relançar sua carreira, “livrando-se da tradição hippie do rock”. Cagle (1995) confere a Ziggy Stardust as expressões de “self-invented” e “media-manipulating”, apontando novamente para a postura do cantor de usar veículos midiáticos como lugares de “intervenção estratégica”. Através do personagem, Bowie abriu espaço para gêneros como o *glitter rock* e trouxe para o debate importantes questões de ordem sexual. Para o autor, “o jornalismo musical de rock apresentou Bowie como o mestre ou, em alguns casos, como o salvador do rock and roll e sua música criou a impressão de que ele estava para ser o líder de uma nova brigada. Como resultado disso, Bowie e ‘Ziggy’ chegaram à mente dos fãs como *personas* idênticas, como heróis para-

lelos.” Mas qual o custo para o artista? Segundo o próprio Bowie (in Stevenson, 2006, p. 71):

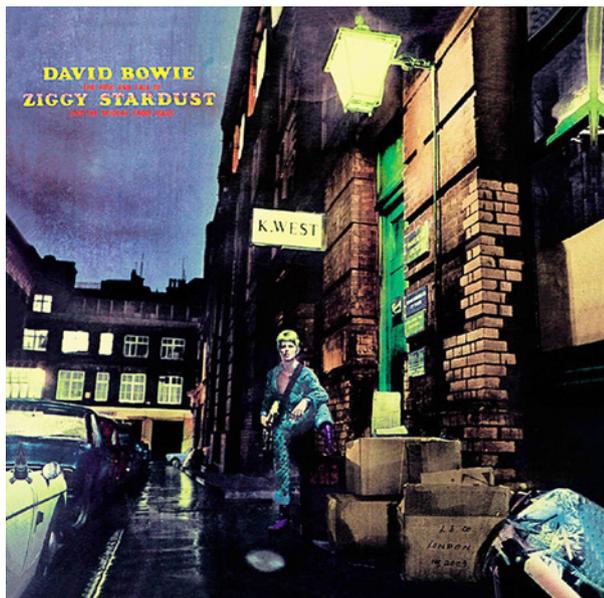
*Cerca de dois anos atrás, me dei conta de que eu havia me tornado um total produto do meu personagem-conceito Ziggy Stardust. Então parti em uma muito bem-sucedida cruzada para restabelecer minha própria identidade. Eu me despi e me desmontei, camada por camada. Costumava sentar na cama e pegar uma coisa por semana que eu não gostava ou não conseguia entender. E no decorrer da semana eu tentava matá-la.*

Entendendo que os meios de comunicação são usados como “intervenção estratégica” e as mediações tecnológicas são fundamentais na construção da performance, precisamos considerar o papel do álbum nesse processo. No caso de Ziggy, o álbum era mais do que as músicas escritas e cantadas por David Bowie: ele apontava para a construção de um universo ficcional. Elementos como a capa, as letras das músicas, as imagens e o apelo conceitual em torno da história foram fundamentais para que Bowie fizesse suas “intervensões estratégicas” na imprensa, brincando com a representação de sua própria identidade. Quem dava a entrevista? Bowie ou Ziggy? Quem estava no palco, cantando e tocando? Bowie ou Ziggy? Como vimos através das falas do artista, o jogo estava justamente em borrar a linha que separava o artista de sua criação. Como ele mesmo disse em outra ocasião (in Cagle, 1995, p. 167): “Primeiro, eu apenas assumi o personagem no palco. Depois, todo mundo começou a me tratar como tratava Ziggy. Como se ele fosse a próxima grande coisa, como se eu movesse massas de pessoas... Eu fiquei bastante convencido de que eu era O Messias. Muito assustador... Quase rock Nazi”.

## Thin White Duke, o fascista

O Thin White Duke veio alguns anos depois de Ziggy Stardust. Não mais incorporando o extraterrestre, David Bowie criou um personagem humano que, apesar de começar a tomar forma durante os shows referentes ao álbum *Young Americans* (1975), é citado nominalmente no álbum *Station to Station* (1976). Na música de abertura, Bowie canta:

<sup>8</sup> Fonte: FAQ do site “The Ziggy Stardust Companion”. Disponível em: <http://www.5years.com/faq.htm>. Acesso em: 15/10/2014.



**Figura 1.** Capa do álbum *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*.

**Figure 1.** *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* album cover.

*The return of the Thin White Duke  
throwing darts  
in lover's eyes  
The return of the Thin White Duke,  
making sure white stains*

O Duke talvez seja um dos personagens mais sombrios e problemáticos da carreira de Bowie. Como pontua Stevenson (2006, p. 72), ele atuava como uma “máscara da morte” e flertava com o fascismo (Sharkey, 2014) – um homem incapaz de mostrar emoção (McNair, 2014). Durante esse período, o artista passou a demonstrar certo interesse por regimes políticos fascistas e dar declarações polêmicas sobre o assunto. Essa postura abalou a imagem de Bowie, que já vinha sendo comprometida pelo uso excessivo de drogas. De acordo com Buckley (1996b, p. 208):

*Por volta de 1975, o interesse de Bowie no romantismo alemão se desenvolveu em uma fixação com o fascismo. Ele aparentava ser um homem totalmente*

*perdido em seu próprio círculo de misticismo. Station to Station viu a criação do monárquico e ariano puro Thin White Duke, possuído com o poder de “entortar o som” e obcecado com “ter certeza que o branco mancha”. “Manchas brancas” carregavam consigo tanto uma conotação sexual quanto política...*

Perone (2007) procura entender o personagem sob outra ótica. Para o autor, “*Station to Station* consiste de duas grandes seções musicalmente contrastantes, que são unidas por meio das referências líricas ao personagem de Bowie inesperadamente se apaixonando”. O álbum pode até não fazer tantas referências ao personagem ou à sua biografia. Ainda que sua existência tenha sido mais curta que a de Ziggy, o Thin White Duke foi fundamental para que Bowie se livrasse do alienígena que parecia haver dominado sua personalidade. Através do Duke, mencionado na letra de *Station to Station*, Bowie conseguiu explorar outros temas em suas canções e outra forma de se mostrar para o público (Figura 2).

## Nathan Adler, o detetive

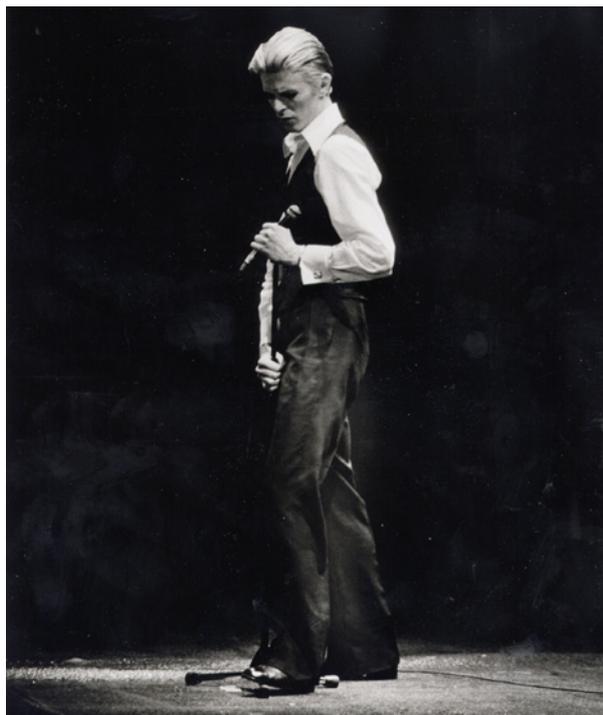
1. *Outside* (Figura 3) é um álbum de 1995, feito em parceria com Brian Eno, que já havia colaborado com Bowie na trilogia de Berlim<sup>10</sup>. Depois do sucesso pop de *Let's Dance* (1983) e da guinada mais hard rock do *Tin Machine* (1989) e *Tin Machine II*<sup>11</sup> (1991), *1. Outside* destaca-se por ser mais experimental, sem deixar de ser pop, trazendo hits marcantes da carreira de Bowie, como *Hallo Spaceboy* e *Strangers When We Meet*. *1. Outside* também é um “álbum conceitual” no sentido mais usual do termo, marcado por uma história que se desdobra pelas 19 faixas, complementada pelos elementos paratextuais do álbum.

No encarte do CD, em vez de letras ou informações técnicas das faixas (estas últimas aparecem apenas na última página), foi publicada uma história escrita por David Bowie: *The diary of Nathan Adler or The art-ritual murder of Baby Grace: a non-linear gothic drama hyper-cycle*. As entradas no diário, assinadas por Nathan, o colocam no último dia do ano de 1999, mas são entrecortadas por

<sup>9</sup> Referências à música de abertura do álbum, também chamada *Station to Station*.

<sup>10</sup> Nome dado aos três álbuns gravados em parceria com Brian Eno, enquanto Bowie morava em Berlim – apesar de apenas parte deles terem sido gravados na Alemanha: *Low* (1977), “*Heroes*” (1977) e *Lodger* (1979). Os álbuns, principalmente os dois primeiros, são marcados por uma levada experimental, devida em grande parte à participação de Brian Eno.

<sup>11</sup> *Tin Machine* é a banda de hard rock que Bowie formou no final dos anos 1980.



**Figura 2.** Bowie no Maple Leaf Gardens, em Toronto, 28/02/1976.

**Figure 2.** Bowie performing at the Maple Leaf Gardens, Toronto, 02/28/1976.

Fonte: Foto de Jean-Luc Ourlin, disponível em Flickr (2005).

textos escritos em outros tempos e lugares, como Berlim em 1974 e Nova Iorque em 1994. Em linhas gerais, a história trata da investigação do assassinato de “Baby Grace”, uma adolescente de 14 anos cujo corpo foi utilizado para criar uma obra de arte. O crime é investigado por Nathan Adler, professor e detetive, que já no início se pergunta: “Era definitivamente assassinato – mas era arte?”. A história, que se passa em Oxford Town (Nova Jersey, Estados Unidos) e em London (Ontario, Canadá), apresenta outros personagens, como Ramona A. Stone – uma traficante em torno dos 40 anos; Leon Blank – um “outsider” de 22 anos, já condenado por furto, apropriação e plágio; e Algeria Touchschriek – um senhor de 78 anos, dono de um pequeno estabelecimento. Tanto os personagens quanto a história são apresentados ao longo do diário e nas faixas do álbum, mas sem qualquer perspectiva de se chegar a uma conclusão. Originalmente, *1. Outside* seria a primeira parte de uma trilogia, mas os álbuns subsequentes nunca chegaram a ser produzidos. Para Stevenson (2006, p. 121),

em *1. Outside*, Bowie parecia estar “buscando capturar os contornos de uma sociedade emergente, orientada pela informação, bem diferente daquela dos anos setenta”.

No álbum, algumas canções são intercaladas por faixas denominadas “segues<sup>12</sup>”, destinadas a apresentar os personagens. Na faixa *segue – Baby Grace (A Horrid Cassette)*, a personagem, acompanhada por um fundo musical, apresenta-se:

*Test, testing, testing*  
*This, hmmm, Grace is my name*  
*And and I was... um...*  
*It was that pho... a fading photograph of a patch...,*  
*a patchwork quilt.*  
*And they've put me on these...*  
*Ramona put me on*  
*These interest drugs*

Em *segue – Nathan Adler*, o detetive e professor fala um pouco sobre outros personagens:

*Old Touchschriek was the main nameserver*  
*Suspected of being a shoulder surfer*  
*But he didn't know from shit about challenge response*  
*systems*  
*Now Ramona A. Stone we know was selling interest*  
*drugs*  
*She got males all hung up on her mind filters*  
*She was if you don't mind me saying so an update demon*  
*Now Leon*  
*He couldn't wait for 12 o'clock midnight*  
*He jumps up on the stage with a criss criss machete*  
*And slashes around cutting a zero on everything*  
*I mean a zero in the fabric of time itself*  
*Was this a suspect?*  
*I says to myself*  
*Woa! "Quelle courage!"*  
*Oh wait, I'm getting ahead of myself*  
*Let me take you back to when it all began*

Os personagens são mencionados diretamente também em outras ocasiões, como no título da faixa de abertura *Leon takes us outside*, ou em letras de outras músicas, como em *The hearts filthy lesson* e *I have not been to Oxford Town*.

Ainda que Nathan Adler não tenha sido “incorporado” por Bowie nos shows como os personagens de

<sup>12</sup> Segundo o dicionário Oxford, “segues” são “uma transição ininterrupta de uma peça de música ou cena de filme para outra”.

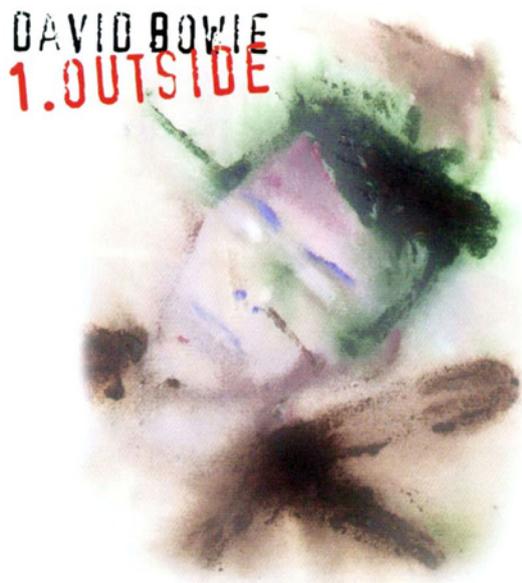


Figura 3. Capa de *1. Outside*.

Figure 3. *1. Outside* album cover.

que tratamos anteriormente, Waldrep (2004, p. 132-133) pontua que “Adler representa o *alter ego* de Bowie – eles até compartilham a mesma data de nascimento – e ele preenche seu diário com notas sobre as influências que parecem refletidas no assassinato ritualístico”. Segundo o autor, há também um “efeito biográfico”, “sinalizado pelo formato diário-falso e o uso de um de seus autorretratos na capa do álbum, combinando vários elementos em um pacote multimídia que levanta outro mistério sobre o que exatamente o artista Bowie está tentando dizer sobre si e sobre seu trabalho”.

Os personagens criados em *1. Outside* aparecem de forma diferente em relação aos citados anteriormente, mas também cumprem uma função performática. Através da mediação tecnológica do álbum, Bowie faz suas “intervenções estratégicas” em questões sobre a virada do milênio e manifestos artísticos.

## Considerações finais

Neste artigo, escolhi observar como o álbum de música, no caso de David Bowie, foi fundamental na performance dos personagens construídos pelo artista. Para isso, o formato foi tratado como um lugar de “in-

tervenção estratégica”, onde os elementos paratextuais que acompanham as músicas são fundamentais para dar sentido à obra.

Nos três casos trabalhados, os personagens são construídos de forma diferente, com objetivos e resultados diversos. Os álbuns também cumprem a sua função na construção desses personagens em graus diferentes. Enquanto em *1. Outside* o texto do encarte e as músicas estão em uma relação mais complexa de complementaridade, em *Station to Station* o Thin White Duke aparece um pouco mais difuso, com referência direta apenas na primeira das seis faixas e na capa, surgindo mais explicitamente nas apresentações ao vivo. Em *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*, o personagem parece ganhar quase uma “vida própria” nos shows, mas o álbum continua a cumprir um papel fundamental ao estabelecer as bases de sua existência.

Entendo, portanto, que Bowie explora possibilidades performáticas de forma intensa, em que o álbum desempenha um papel fundamental na construção da performance desses personagens e, claro, em complementaridade a outros elementos: “intervenções estratégicas” na mídia, shows, dados biográficos, figurinos e recursos audiovisuais, como documentários e videoclipes, desenham um arranjo multifacetado, onde o artista apoia seus personagens. Trazer esses elementos para análise dará, definitivamente, contornos mais complexos ao debate aqui delineado. Por fim, vale apontar que essa discussão ainda levanta outras questões que poderiam complementar a direção tomada, como reflexões sobre construções identitárias, mediação tecnológica, a ingerência das gravadoras e departamentos de marketing na criação dos personagens e a recepção deles pelo público.

## Referências

- BARKER, H.; TAYLOR, Y. 2007. *Faking it: the quest for authenticity in popular music*. New York, W. W Norton & Company, Inc., 375 p.
- BUCKLEY, D. 1996a. Still pop's faker. In: E. THOMSON; D. GUTMAN (ed.), *The Bowie Companion*. Cambridge, Da Capo Press, p. 3-11.
- BUCKLEY, D. 1996b. Political animal. In: E. THOMSON; D. GUTMAN (ed.), *The Bowie Companion*. Cambridge, Da Capo Press, p. 207-213.
- CAGLE, V.M. 1995. *Reconstructing pop/subculture: art, rock, and Andy Warhol*. Thousand Oaks, SAGE Publications, 240 p.

- DE MARCHI, L. 2005. A angústia do formato: uma história dos formatos fonográficos. *E-Compós*, 2. Disponível em: <http://compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/29/30>. Acesso em: 10/07/2016.
- FLICKR. 2005. Jean-Luc Ourlin. Disponível em: [https://flickr.p/CjkW](https://flickr/p/CjkW). Acesso em: 10/08/2016.
- FRITH, S. 1996. *Performing rites*. Oxford, Oxford University Press, 352 p.
- FRITH, S. 2007. The industrialization of popular music. In: S. FRITH, *Taking popular music seriously*. Padstow, Cornwall, TJ International, p. 53-77.
- HOLMES, P. 1996. Gay Rock. In: E. THOMSON; D. GUTMAN (ed.), *The Bowie Companion*. Cambridge, Da Capo Press, p. 77-78.
- JANOTTI JÚNIOR, J. 2005. Por uma abordagem midiática da canção popular massiva. *E-compós*, Brasília, vol. 3. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/43/43>. Acesso em: 10/07/2016.
- JANOTTI JÚNIOR, J. 2006. Por uma análise midiática da música popular massiva: uma proposição metodológica para a compreensão do entorno comunicacional, das condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais. *E-compós*, vol. 6, Brasília. Disponível em: <http://compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/84/84>. Acesso em: 10/07/2016.
- JANOTTI JÚNIOR, J.; SOARES, T. 2008. O videoclipe como extensão da canção: apontamentos para análise. *Revista Galáxia*, 15:91-108.
- JONES, C.W. 2008. *The rock canon: canonical values in the reception of rock albums*. Hampshire, Ashgate Publishing Company, 169 p.
- McNAIR, J. 2014. Strange fascination: a new biography of David Bowie uncovers his love life but doesn't discuss his music much. *The National*, 16 out. Disponível em: <http://www.thenational.ae/arts-lifestyle/the-review/strange-fascination-a-new-biography-of-david-bowie-uncovers-his-love-life-but-doesnt-discuss-his-music-much>. Acesso em: 16/10/2014.
- MONTGOMERY, D.O. 2002. *The rock concept album: context and analysis*. Toronto, Canada. PhD Thesis. University of Toronto, 734 p.
- OSBORNE, R. 2012. *Vinyl: a history of the analogue record*. Farnham, Ashgate Publishing Limited, 213 p.
- PERONE, J.E. 2007. *The words and music of David Bowie*. Westport, Praeger Publishers, 198 p.
- ROLLING STONE. [s.d.]. Biografia David Bowie. Disponível em: <http://www.rollingstone.com/music/artists/david-bowie/biography>. Acesso em: 28/03/2015.
- SÁ, S.P. de; HOLZBACH, A.D. 2010. #u2youtube e a performance mediada por computador. *Revista Galáxia*, 20:146-160.
- SAVAGE, J. 1996. The gender bender. In: E. THOMSON; D. GUTMAN (ed.), *The Bowie Companion*. Cambridge, Da Capo Press, p. 171-176.
- SHARKEY, R. 2014. Songs of simulation and discouragement: Bowie, Bono, and authenticity. *PopMatters*, 14 out. Disponível em: <http://www.popmatters.com/feature/186408-songs-of-simulation-and-discouragement-bowie-bono-and-authenticity/>. Acesso em: 15/10/2014.
- SHUKER, R. 1999. *Vocabulário de música pop*. São Paulo, Hedra, 328 p.
- SIMONETT, H. 2010. A view from the South: academic discourse across borders. *Journal of Popular Music Studies*, 2(1):79-84.  
<http://dx.doi.org/10.1111/j.1533-1598.2010.01224.x>
- SPITZ, M. 2010. *Bowie: a biografia*. São Paulo, Saraiva, 429 p.
- STEVENSON, N. 2006. *David Bowie: Fame, sound and vision*. Cambridge, Polity, 217 p.
- STIMELING, T.D. 2011. “Phases and stages, circles and cycles”: Willie Nelson and the concept album. *Popular Music*, 30(3):389-408.  
<http://dx.doi.org/10.1017/S0261143011000213>
- STRAW, W. 2012. Music and material culture. In: M. CLAYTON; T. HERBERT; R. MIDDLETON (org.), *The cultural study of music: a critical introduction*. London/New York, Routledge, p. 227-236. Disponível em: <http://strawresearch.mcgill.ca/Strawmaterialculture.pdf>. Acesso em: 05/08/2013.
- TATIT, L. 2004. *O século da canção*. Cotia, Ateliê Editorial, 251 p.
- WALDREP, S. 2004. *The aesthetics of self-invention: Oscar Wilder to David Bowie*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 203 p.
- WALTENBERG, L. 2013. Perspectivas para pensar o álbum conceitual no cenário musical contemporâneo. In: Coneco, VI, Rio de Janeiro, 2013. *Anais...* 1:1-14. Disponível em: [http://www.coneco.uff.br/sites/default/files/institucional/perspectivas\\_para\\_pensar\\_o\\_album\\_conceitual\\_no\\_cenario\\_musical\\_contemporaneo.pdf](http://www.coneco.uff.br/sites/default/files/institucional/perspectivas_para_pensar_o_album_conceitual_no_cenario_musical_contemporaneo.pdf). Acesso em: 10/07/2016.
- WEISETHAUNET, H.; LINDBERG, U. 2010. Authenticity revisited: the rock critic and the changing real. *Popular Music and Society*, 33(4):465-485.  
<http://dx.doi.org/10.1080/03007761003694225>

Submetido: 29/03/2015

Aceito: 23/09/2015