



Para ser lido no volume máximo:

*a década de Bowie e o glam rock em Velvet Goldmine*¹

Lúcio Reis Filho²

¹*Agradecimentos especiais ao professor Gelson Santana, cujas reflexões na disciplina Conceitos Culturais do Pop nos Meios de Comunicação Massivos, do curso de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (UAM), forneceram importantes subsídios para a escrita deste ensaio.*

²*Doutorando em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi (UAM), mestre nessa mesma área pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e historiador. Bolsista CAPES-PROSUP.*

E-mail: luciusrp@yahoo.com.br

Resumo

O presente ensaio propõe uma análise de *Velvet Goldmine* (VELVET, 1998a), filme impregnado de referências à obra de David Bowie e que retoma a era do *glam rock*. A fim de lançar luz sobre as influências intertextuais observaremos o caráter subversivo de Bowie, bem como suas apropriações do imaginário da ficção científica em fins dos anos 60 e início dos anos 70, que resultaram no arco Ziggy Stardust de sua carreira. Em seguida, considerando o duradouro legado da nova política de identidade que David Bowie ajudou a promover, abordaremos a virada cultural dos anos 90, momento em que o cinema passa a operar a revisão e o redimensionamento do passado histórico, criando histórias alternativas que misturam fato e ficção. Por fim, observaremos como *Velvet Goldmine* (VELVET, 1998a) revela as contradições existentes na promessa de liberação individual do *glam*, trazendo à tona questões ainda prementes nos anos 90 ligadas à identidade sexual.

Palavras-chave: *Velvet Goldmine*; David Bowie; ficção científica; *glam rock*.

Abstract

The present essay proposes an analysis of *Velvet Goldmine* (VELVET, 1998a), a film full of references to David Bowie's work and that resumes the era of glam rock. In order to shed a light to the intertextual influences of the film, we will observe Bowie's subversive character and his appropriations of the science fiction imaginary in the late 1960s and early 1970s, which resulted in the Ziggy Stardust arc of his career. Then, given the enduring legacy of Bowie's new identity policy, we will address the cultural spin of the 1990s, when cinema begins to revise and reshape the historical past, creating alternative stories that blend fact and fiction. Finally, we will observe how *Velvet Goldmine* (VELVET, 1998a) reveals the contradictions in the promise of individual liberation of glam and brings up issues still pressing in the 1990s, linked to sexual identity.

Keywords: *Velvet Goldmine*; David Bowie; science fiction; *glam rock*.

“Eu sabia que causaria grande sensação”, “disse o foguete, e então partiu.”¹
(WILDE, 2003); (VELVET, 1998a).

Introdução

Embora tenha sido um dos artistas mais influentes dos últimos quarenta anos, David Bowie (1947-2016) ainda atrai pouca atenção dos estudos acadêmicos. Desde o começo de sua carreira profissional, em 1964, o músico britânico se reinventou por meio de uma dúzia de personagens diferentes, dentro e através das mídias e plataformas artísticas, deixando uma marca indelével no visual, no estilo, no som e nas atitudes de sua época (CINQUE; MOORE; REDMOND, 2015; DOGGET, 2014). Bowie ficou famoso por ultrapassar fronteiras de gênero, forma e identidade. Ao longo do tempo, envolveu-se com áreas como as artes visuais, a produção cênica e a internet. Logo, faz-se necessário refletir sobre a importância de sua obra e legado para a cultura contemporânea, mas é a sua aproximação do cinema que nos interessa neste ensaio. Não especificamente David Bowie no cinema, mas o cinema como fonte para a obra do músico, e esta como influência para o cinema. Portanto, observaremos como Bowie se apropriou do imaginário da ficção científica para construir Ziggy Stardust, sua icônica *persona* do início dos anos 70, e como este arco de sua carreira inspirou o filme *Velvet Goldmine* (VELVET, 1998a).

Com o seu talento para a performance, Bowie atuou em mais de vinte filmes, dando sempre preferência a produções inovadoras fora do *mainstream*. O crítico Mark Kermode (2014) considera *O homem que caiu na Terra*² (HOMEM, 1976) seu papel definidor, pois se trata de uma destilação de toda a sua imagem que “resume à perfeição o que ele é (...), um homem espacial que se move num *continuum* temporal diferente” (MARSH, 2014: 300). Kermode (2014) destaca a relação do

¹ Tradução nossa, no original: “*I knew I should create a great sensation,*” “*gasped the rocket, and he went out.*”

² Adaptação do romance de ficção científica homônimo de Walter Tevis, publicado em 1963.

músico com as produções de ficção científica, e observa como o filme em questão se apropriou da imagem que Bowie construiu para si no início dos anos 70, disseminando a ideia de que ele era realmente um alienígena caído na Terra, fazendo discos de poesia extraterrestre bizarra. Veremos como o músico construiu essa imagem no contexto do movimento do *glam rock*, que, no início dos anos 70 perturbou justaposições sociais e promoveu uma política de identidade. De certa forma, as novas tendências criadas pelo *glam* moldaram o mundo como o conhecemos hoje, e *Velvet Goldmine* (VELVET, 1998a) explora esse movimento ao tocar em questões prementes em fins dos anos 90.

Ziggy Stardust: ascensão e queda de um droog espacial

David Bowie estava em perfeita sintonia com o seu tempo. Antes de tudo, era um literato e um admirador das artes, faceta revelada pela exposição *David Bowie Is* (FUTAGAWA, 2014), sob a curadoria do Victoria and Albert Museum. A exposição passou pelo Brasil entre os meses de janeiro e abril de 2014, apresentada no Museu da Imagem e do Som (MIS), em São Paulo. De acordo com o catálogo da edição brasileira da exposição:

Todos os artistas tiram ideias do mundo ao seu redor, poucos estendem uma rede tão ampla ou criam algo tão novo com o que encontram. Bowie visita galerias de arte por toda a Europa, lê muitos livros, assiste a filmes (...) (FUTAGAWA, 2014: 55).

Como aponta Kermode (2014), Bowie foi influenciado também por todas as grandes produções dos anos 60 e do começo da década de 70, com destaque para *2001: uma odisseia no espaço* (2001, 1968), *Corrida silenciosa* (CORRIDA, 1972) e *Solaris* (SOLARIS, 1972). *Laranja mecânica* (LARANJA, 1971), filme de Stanley Kubrick, baseado no romance homônimo de Anthony Burgess, teve sua estreia em janeiro de 1972, mesmo mês em que Bowie encarnou Ziggy Stardust (DOGGETT, 2014). O músico chegou a declarar a sua admiração pelo trabalho de Kubrick:

Para mim e alguns amigos, os anos setenta foram o início do século XXI. Isto é, foram Kubrick. Com o lançamento de dois filmes magníficos, *2001* e

Laranja mecânica, dentro de um curto período de tempo, ele juntou todas as pontas soltas dos últimos cinco anos para um vândalo que era incontrolável (BOWIE; ROCK, 2002: 12).

O imaginário da ficção científica, formado pelas produções cinematográficas da época e pelos seus antecedentes na literatura e na televisão, despertou interesse temático em Bowie desde o início. A canção *Space oddity* (BOWIE, 1969), seu primeiro sucesso comercial, narra a solidão de um astronauta no espaço. O herói, major Tom, não dá um salto gigantesco para a humanidade; mantém-se no exílio de uma cápsula lunar, relutante em retornar à Terra (DOGGETT, 2014: 8). “O planeta Terra é azul, e não há nada que eu possa fazer”,³ diz o personagem. Após cortar a comunicação com a base, ele fica à deriva em esplêndido isolamento no cosmos.

Space Oddity (BOWIE, 1969) foi lançada em janeiro de 1969 no álbum *David Bowie*, poucas semanas após a Apolo 8 tornar-se a primeira nave tripulada a orbitar a lua. Porém, o sentimento de Bowie não era de otimismo. Na contramão da euforia com a corrida espacial, ele não apenas rejeitou o triunfo tecnológico, como tocou em um dos principais temas da literatura existencialista — de Camus, Sartre e Genet: o isolamento de um indivíduo em relação à sociedade e a si mesmo. Elemento recorrente da ficção científica, o espaço sideral permitiu que o músico manifestasse sua insatisfação com a realidade que o cercava. O escritor norte-americano Ray Bradbury já havia explorado anteriormente variações sobre o tema do astronauta perdido no espaço, gravado na mentalidade da geração por *2001* (2001, 1968), filme ao qual a música faz referência (DOGGETT, 2014).

De acordo com Doggett (2014), a chamada década de Bowie (1969-1980)⁴ não

³ Tradução nossa, no original: *Planet Earth is blue, and there's nothing I can do*. Neste verso, há dois sentidos para a palavra “blue”. O primeiro refere-se à cor do planeta, que parece azul visto do espaço. Essa característica foi revelada pela foto *Nascer da Terra*, feita pelo astronauta Bill Sanders e publicada no *The Times* em 6 de janeiro de 1969. O segundo evoca a tristeza: o planeta Terra é triste, e não há nada que o major Tom possa fazer a respeito. “Vista sobre o inóspito horizonte lunar, a Terra é uma pequena esfera azul absolutamente solitária no vasto negrume do espaço” (MARSH, 2014: 42).

⁴ Tratamos aqui, do ciclo iniciado pelo álbum *David Bowie* (relançado com o nome da faixa-título, *Space oddity*, em 1972) até o álbum *Scary monsters (and super creeps)*, de 1980.

foi impulsionada por idealismo ou otimismo, mas por medo e dúvida. À diferença do decênio anterior, tido como uma era de progresso, o autor explica que os anos 70 foram tempos de imobilidade, de becos sem saída e apagões, de hedonismo incauto e represálias cruéis. As esperanças dos principais entusiastas dos anos 60 não haviam se concretizado, e o otimismo associado ao progresso científico fora substituído pela debilitante sensação de medo. O debate sobre um possível desastre ambiental ganhava força, emergindo na cultura dominante através de manchetes ou distopias de ficção científica. As ameaças se fundiam ao temor da aniquilação global por uma guerra atômica, somada às incertezas atinentes à energia nuclear. No fim da década de 60, a ideia de que a humanidade estava à beira de um fim apocalíptico percorria todas as artérias da sociedade ocidental.

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 foi, precisamente, o fato de ele estar tão fora de sintonia com os anos 60. (...) 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 (DOGGETT, 2014: 9).

Space oddity (BOWIE, p1969) funciona como uma representação do mal-estar da época, mas não apenas isso. Também revela a insegurança de um músico que ainda não era capaz de atrair uma audiência maciça para suas explorações de uma sociedade em fragmentação. De acordo com Doggett (2014), a obra de Bowie em 1969-1970 não alcançou os milhões que escutavam *Let It Bleed* (STONES, p1969), dos Rolling Stones, ou *Plastic Ono Band* (LENNON, p1970), de John Lennon. Bowie decidiu então criar um herói que extasiasse e educasse a audiência *pop* — ele próprio desempenhando o papel de protagonista (DOGGETT, 2014). Aparentemente saído de um disco voador, esse herói trágico era Ziggy Stardust, uma deidade *pop*, alienígena e bissexual, que se atreveu a seguir audaciosamente para onde nenhum homem jamais esteve.

O visual exuberante e os trajes futuristas de Ziggy “transformaram-no em um ‘messias’ (termo de Bowie) alienígena, líder de uma banda de invasores espaciais

vindos para redimir os terráqueos delinquentes” (PAGLIA, 2014: 72). A estrela de *rock* vinda do espaço reuniu fantasmas do passado desse gênero musical, combinando-os com elementos da história do teatro, da mímica, da pantomima, da *commedia dell'arte* e da tradição *kabuki* (D'CRUZ, 2015). Assim nasceu um dos personagens mais lembrados de Bowie e uma das imagens mais icônicas da época.

A imagem do personagem-título na capa de *The rise and fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (BOWIE, p1972) é espetacular. Lançado em 1972, quando o mundo ainda estava lidando com o impacto da Guerra do Vietnã, este foi o quinto álbum de estúdio de Bowie. Na capa, o músico veste um macacão azul futurista, a guitarra pendurada como se tivesse acabado de descer da nave mãe em uma rua escura de Londres (MORIARTY *apud* CHAPMAN, 2015).⁵ O traje e a bota roxa de pugilista foram inspirados na indumentária dos *droogs* de *Laranja mecânica* (PAGLIA, 2014), cujo visual o músico admirava (BOWIE; ROCK, 2002), e dele se apropriou. A cabine telefônica, na contracapa, é reminiscência do transporte espacial peculiar conhecido como *TARDIS*, operado pelo protagonista da série britânica de ficção científica *Doctor Who* (CHAPMAN, 2015), produzida pela BBC desde 1963.

O surgimento de Ziggy Stardust, em 1972, configurou uma afirmação de arte conceitual. Ao invés de buscar a fama, como fizera no passado, Bowie passou a agir como se já fosse inquestionavelmente famoso, apresentando-se às massas como uma criatura exótica, originária de outro planeta. Os filhos da geração paz e amor haviam crescido e tido seus próprios filhos, deixando um vácuo na cultura popular pela ausência de um ídolo que representasse essa nova geração e que fosse aceito por ela. Voltado para uma geração de adolescentes que adentravam num mundo inquietante e assustador, Ziggy vivia fora das normas da sociedade: era masculino e feminino, *gay* e heterossexual, humano e alienígena. Um eterno estranho, capaz de servir de ponto de referência para qualquer indivíduo que se sentisse isolado do mundo (DOGGETT, 2014).

⁵ MORIARTY, Frank. *Seventies Rock: The Decade of Creative Chaos*. Lanham: Taylor Trade Publishing, 2003.

O personagem surgiu na era do *glam rock*, tendência musical pós-hippie especificamente britânica que se estendeu de 1971 a 1975. O *glam* misturava um tom provocativo, muito característico de sua terra natal, com o *rock underground* norte-americano, e oferecia aos seus seguidores uma fuga da vida penosa de trabalho, das restrições mentais, emocionais e físicas, resultantes do confinamento no interior da cidade e nos subúrbios. A sua maior promessa dizia respeito à reinvenção, à possibilidade individual de transcender o ambiente físico, social, e mesmo sexual, a fim de construir uma nova versão idealizada do eu (CHAPMAN, 2015).

Com Ziggy, Bowie se tornou um expoente do *glam*. O ambiente social permitiu a ele fazer uma leitura singular do início dos anos 70, acessando 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” (DOGGETT, 2014: 11). A sua transformação em herói do *rock n’ roll* alimentava o sonho das pessoas comuns de se tornarem estrelas, desejo estimulado pelo *glam* (LENIG *apud* CHAPMAN, 2015).⁶ Porém, Ziggy falhou em sua missão. Veio à Terra para salvá-la, mas seu ímpeto transformador foi mitigado pelos excessos do *rock*, do sexo, do abuso de drogas e do ego (CHAPMAN, 2015). Tornou-se uma entidade poderosa a ponto de aniquilar o seu criador, lançando-o em um frágil estado psicológico exacerbado pela cocaína. O músico acabou por aposentar o seu personagem espacial em 3 de julho de 1973, no palco do Hammersmith Odeon, em Londres. Assim como a juventude representada por Buddy Holly, Janis Joplin, Brian Jones e Jimi Hendrix, se mostrara transitória pela morte precoce dessas divindades populares, a saída de cena do astro pop alienígena revelou, de forma premeditada, a efemeridade do estrelato. Nesse sentido, a contribuição de Bowie para a cultura do excesso, e o seu antídoto, foram tão ambíguos e desconcertantes quanto a música criada por ele.

⁶ LENIG, Stuart. *The Twisted Tale of Glam Rock*. Santa Barbara: Praeger, 2010.

Virem-se e encarem o estranho: o espírito subversivo de Bowie

De acordo com o historiador Eric Hobsbawm (1995; 2013), nos anos 60, as regras e convenções que governavam as relações humanas se desmancharam para toda a sociedade. Nessa década e na seguinte ocorreram mudanças dramáticas nos padrões públicos que governavam a conduta sexual, a parceria e a procriação. A chamada revolução sexual abriu uma era de extraordinária liberação tanto para os heterossexuais quanto para os homossexuais, além de outras formas de dissidências culturais relacionadas ao sexo. Na Grã-Bretanha, as práticas homossexuais eram descriminalizadas à medida que a juventude se tornava um agente social independente (HOBSBAWN, 1995; 2013). Para Linda Hutcheon (1991: 89) essa era marcou “o registro, na história (...), de grupos anteriormente ‘silenciosos’ definidos por diferenças de raça, sexo, preferências sexuais, identidade étnica, *status* pátrio e classe”. Por consequência, nas décadas seguintes houve o registro cada vez mais rápido e completo dos chamados *ex-cêntricos* nos discursos teóricos e nas práticas artísticas. Nesse contexto de virada cultural, Ziggy Stardust transformou completamente a percepção pública do que significava ser uma estrela de *rock*, abalando o senso comum acerca da conformidade de gênero, das influências *queer* e da ausência de machismo em um gênero supersexualizado.⁷

Não obstante, a música popular questiona implicitamente as identidades heteronormativas desde o advento do *rock n’ roll*, nos anos 50. Tanto Elvis Presley como Little Richard, por exemplo, usavam maquiagem e adotaram *personae* extravagantes no palco. Na década seguinte, a geração paz e amor da contracultura perturbou superficialmente as identidades de gênero por meio da moda e dos penteados unissex, mas falhou em desalojar as atitudes machistas dominantes que caracterizavam a música *pop* naquela era. Em contraste, na concepção do diretor Todd Haynes, o *glam rock* teria sido um evento sísmico que abalou os alicerces heterossexuais da sociedade como um todo, apelando,

⁷ BANKS, Alec. The Real-Life Rocker Who Inspired David Bowie’s “Ziggy Stardust”. HIGH-SNOBIETY, 14 jan. 2016. Disponível em: <<http://www.highsnobiety.com/2016/01/15/the-real-life-rocker-who-inspired-david-bowie-ziggy-stardust/>>. Acessado em: 25 de abril de 2017.

paradoxalmente, para os garotos heterossexuais (D'CRUZ, 2015).

No movimento *ex-cêntrico* está a contestação à centralização da cultura, que levou à derrubada de hierarquias por artistas de todas as áreas, entre eles poetas e cineastas (HUTCHEON, 1991). Acrescentamos também os músicos, como David Bowie. Este surgiu “na cidade mais vibrante do planeta a tempo de testemunhar — e viver — um breve florescimento de criatividade e liberdade” (DOGGETT, 2014: 27). O estabelecimento da Londres Badalada (*Swinging London*) como um dos maiores centros musicais do mundo, e difusor da chamada invasão britânica,⁸ coincidiu com a formação uma cultura jovem de rebelião contra a autoridade, de entusiasmo, liberação sexual e legislação permissiva (MARSH, 2014). Na crista da onda estava Bowie, “transcronologicamente, o espírito de todas as Londres subversivas que já existiram... e que virão a existir” (HOARE, 2014: 300). Contudo, durante a maior parte da década de 60 ele se manteve estranhamente fora de sintonia com o seu tempo (DOGGETT, 2014), distanciando-se enfaticamente da geração da contracultura. Ao longo de sua carreira, assumiu com frequência o papel de *outsider*, componente central de sua paleta performática, tendo na alienação o alicerce temático do seu trabalho (CHAPMAN, 2015).

O escritor Philip Hoare (2014) teve contato com o trabalho de Bowie no início dos anos 70, por meio de uma fita cassete de *Ziggy Stardust*. Em conversa com Geoffrey Marsh, Hoare definiu o músico como uma figura romântica, na tradição de Byron, Keats ou Shelley, dotada de uma capacidade similar à de Wilde, de viajar no tempo e juntar todos os tipos de subversão. Além disso, “mostrou que a aparência de uma pessoa podia ser uma declaração de identidade numa época em que tudo era inacreditavelmente cinza e pardo” (MARSH, 2014). Ao redefinir os papéis de gênero, desafiar seus estereótipos e mudar o foco do debate — de classe para gênero —, Bowie teria criado uma política de identidade, como observou o escritor Sir Christopher Frayling:

Eu me recordo que o grande debate a respeito de Bowie entre os professores de estudos culturais — outra invenção dos anos 60 — era se a imagem

⁸ Influxo de artistas da música britânica na América do Norte, inicialmente entre 1964 e 1966, reincidindo em ondas sucessivas nas décadas seguintes.

alienígena, a imagem de *Laranja Mecânica* e, mais tarde, a imagem de Isherwood em Berlim (...) representavam realmente uma fuga do “problema real” (...). Mas ele não parava de sair do padrão. Na verdade, de todos padrões: o padrão de gênero, de sexualidade, de personalidade (...). As pessoas achavam que ele não queria tomar partido, mas eu argumentava que, na verdade, ele estava fazendo uma coisa ainda mais radical, ao redefinir os papéis de gênero (...). Ele estava tirando o debate do marxismo grosseiro dos anos 1960 para leva-lo para a política de identidade. (MARSH, 2014: 284).⁹

Segundo o sociólogo polonês Zygmunt Bauman (2012), aspectos da experiência entram em foco e começam a ser debatidos com seriedade quando já não podem mais ser tidos como certos. Um deles é a identidade, que se torna tema de reflexão aprofundada quando, em vez de algo óbvio e dado, começa a parecer uma coisa problemática. Bowie, ao criar uma política de identidade, perturbou justaposições sociais, e, de acordo com Dogget (2014), o que unifica eras artificiais, como a década de Bowie, é justamente o sentido de identidade que as destaca do que ocorreu anterior e posteriormente. O autor vê em Bowie não apenas um hábil manipulador do gosto *pop*, mas uma figura significativa e duradoura no âmbito da cultura popular do século XX (DOGGET, 2014).

Entre 1974 e 1980, Bowie se afastou do mundo que o cercava e criou uma microcultura toda sua. Ele adentrava em ambientes e gêneros estranhos, apropriava-se deles para, em seguida, destruir o que acabara de criar. Mais tarde conseguiu livrar-se dos detritos culturais e de todos os personagens que adotara desde 1964, chegando aos anos 80 totalmente esgotado. Então, a exemplo de Ziggy Stardust, ele próprio desapareceu. Ao ressurgir em 1983, não como o inquieto questionador de novas culturas e técnicas, mas como o profissional do entretenimento por trás de seus personagens, Bowie foi saudado pelo público como um herói. Ironicamente, tornara-se o sucesso *pop* que havia parodiado nos anos 70. Foi somente nos anos 90 que a sua obra “reanimou o espírito de um tempo mais interessante; porém, àquela altura, o mundo passara a se interessar

⁹ Entrevista com Christopher Frayling in MARSH, Geoffrey. “Astronauta de espaços interiores: Sundridge, Park, Soho, Londres... Marte”. In: MARTINI, Ana; TOLEDO, Raquel (coord.). David Bowie é o assunto. Trad.: Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

por ele enquanto figura nostálgica” (DOGGET, 2014: 10).

O cinema dos anos 90: um machado para quebrar o gelo

Os anos 90 constituem um momento de virada, metáfora construída pela relação entre a história social contemporânea e as mídias, adotada por William J. Palmer para definir a década que levou ao novo milênio. Em *The films of the nineties: the decade of spin*, Palmer (2009) discorre sobre as forças que influenciaram a história social na época. A explosão das comunicações, na esteira do desenvolvimento científico e tecnológico, promoveu o envolvimento crescente da comunidade do entretenimento e dos seus instrumentos de difusão — os filmes, a televisão, os *games*, a música — não apenas com o discurso acerca das grandes questões sociais em voga, mas também com a definição e formação dessas questões. Dentro da academia, o novo historicismo pôs em xeque as grandes narrativas do século XIX, bem como as fontes, a metodologia e a vozes da história tradicional. Fora desse ambiente, o discurso social tomou nova direção. As teorias filosóficas dominantes nos anos 70 e 80 penetraram o *mainstream*, redefinindo a percepção e a própria natureza da realidade. Esta tornou-se questão escorregadia, babel de narrativas conflitantes, sempre em movimento e aberta a interpretações; e a ideia de desconstrução, a única força capaz de lhe dar sentido. Segundo o autor, os filmes se tornaram os maiores instrumentos de difusão, capazes de refletir sobre esse dilema melhor do que qualquer outra mídia. Assim, passaram a operar a releitura, a reescrita, a revisão e o redimensionamento do passado histórico e também do presente, combinando fato e ficção no intuito de criar novas realidades ou histórias alternativas (PALMER, 2009).

Ao mesmo tempo em que produziu uma história social, da perspectiva das relações entre o cinema e a sociedade contemporânea, Palmer (2009) empenhou-se em elaborar uma história cultural dos anos 90. Para tanto, buscou capturar a identidade dessa década de forma clara e precisa, isolando os temas e ícones culturais dominantes que ajudaram a defini-la e que aparecem repetidamente em seus filmes. Um desses temas é a homossexualidade, que veio à tona com a virada cultural conhecida como teoria *queer*. Nascida no departamento de inglês da Universidade Duke em fins dos anos 80, a teoria *queer* se disseminou

rapidamente por todo o país, tornando-se o nicho intelectual de crescimento mais acelerado (PALMER, 2009).

De acordo com Denilson Lopes e Mateus Nagime (2015), a teoria *queer* nasceu como tentativa de enfrentar a heteronormatividade homofóbica de grande parte da sociedade, inclusive aquela dos movimentos *gays*. Do discurso teórico à prática artística, surgiu o *New queer* cinema, resultado da insatisfação de cineastas, produtores, atores e militantes com a resposta política, cultural e artística em face à crise da AIDS nos Estados Unidos. A AIDS, portanto, teria funcionado como um catalisador para que muitos cineastas fizessem política por meio da arte.

Assim, um grupo de cineastas norte-americanos celebrou suas condições marginais, desviados de um caminho imposto como único e natural pelo sistema, aproveitando para (...) repensar a própria história de seus países e suas heranças culturais sob um aspecto *queer*” (LOPES; NAGIME, 2015: 13).

Segundo Palmer (2009), o sucesso do drama *Angels in America*¹⁰ (1990) na Broadway fez Hollywood acompanhar o passo, dando início ao ciclo de filmes que lidam com a homossexualidade. Depois de *Filadélfia* (FILADÉLFIA, 1993), os filmes com personagens, temas e discursos *gays* parecem ter começado a escavar um nicho proeminente, representando esse estilo de vida a partir de todos os ângulos: da moda, do humor, do imaginário homoerótico. Dessa maneira, tocaram em temas e questões importantes, tais como, a interação entre *gays* e heterossexuais, o travestismo e as sexualidades alternativas da cena *gay underground*. Mas de todas as questões levantadas, aquela que aparece mais frequentemente é o “sair do armário”, ato entendido por Palmer (2009) como definidor da consciência de identidade *gay*.

Palmer (2009) considera como um dos grandes triunfos da virada cultural norte-americana dos anos 90 o esforço perene de explicar de maneira positiva esse estilo de vida para o grande público. Retratá-lo em termos de normalidade e diversidade, mais do que anormalidade e desvio, tornou-se um discurso influente entre os filmes hollywoodianos. Para Lopes e Nagime (2015), por sua vez, a

¹⁰ Drama épico de Tony Kushner, sobre a homossexualidade e a AIDS, vencedor do prêmio Pulitzer em 1993.

comunidade cinematográfica dominante não teria feito mais do que um cinema conciliador, apresentado como inclusivo ainda que servisse tão somente para validar a visão heteronormativa instituída. Por isso diferiria do *New Queer Cinema*, movimento até certo ponto desafiador e *antimainstream* que se distanciou de uma política de identidade por não defender imagens positivas nem negativas, pois ambas haviam sido transformadas em clichês pela repetição simplificada da realidade, buscando imagens plurais de sujeitos e corpos diversos. A partir dos anos 80, com o preconceito cada vez mais forte em relação aos homossexuais, tentou-se mostrar através do cinema um orgulho de suas próprias imagens desviantes da norma majoritária.

Em 1995 a sociedade continuava dividida em relação à homossexualidade. Ainda assim, Palmer (2009) considera o avanço significativo e destaca o papel do cinema. Na sua óptica, os filmes hollywoodianos, apesar de anteriormente terem explorado o tema de forma provisória e artificial, foram capazes de capturar o novo espírito, sinalizando uma virada fundamental em direção ao reconhecimento desse estilo de vida.

Mudanças na opinião pública e na atitude social não acontecem aleatoriamente. São definidas, guiadas e organizadas por aqueles que dispõem das plataformas, veículos, tecnologia e talento para controlá-las. A estratégia da virada para a aceitação dos *gays*, e sua evolução ao longo dos anos 90, demonstra graficamente como um abalo sísmico nas atitudes sociais pode ser desencadeado, manifestado e sustentado pelos meios de comunicação de massa em favor do *mainstream* (PALMER, 2009: 149).

No início dos anos 90, os direitos dos *gays* foram reconhecidos legalmente pela primeira vez, assim como o casamento entre pessoas do mesmo sexo e as “relações *disruptoras* de gêneros”,¹¹ assim definidas por Palmer (2009). De acordo com este autor, a revista norte americana *Entertainment Weekly*, em edição especial de setembro de 1995, tentou entender as forças que fizeram a maré mudar. “É muito simples, *gay* vende”, concluiu a matéria, parafraseada por Palmer. Para ele, o que este argumento fez, a despeito de sua negação da arte e de motivos mais

¹¹ Traduzido livremente pelo autor. Do original: *gender-bending relationships*.

elevados, foi reconhecer a revolução *gay* dos anos 90 como uma cultura de *commodities* bem mais previsível, resultado de um plano friamente calculado. De uma forma ou de outra, o estilo de vida *gay* inundou a cultura popular em meados dos anos 90 (PALMER, 2009). É no *fin de siècle* que *Velvet Goldmine* (VELVET, 1998a) retoma a década de Bowie, na qual podemos identificar as raízes da mudança. Na esteira da virada cultural e suas implicações mais profundas no seio da sociedade, o filme de Todd Haynes recorre ao passado a fim de propor uma reflexão nostálgica sobre o seu tempo, e sobre identidade enquanto performance.

***Velvet Goldmine*: da década de Bowie à nostalgia empeticada**

Velvet Goldmine (VELVET, 1998a) foi nomeado em referência a um *single* lado-B de David Bowie.¹² Audacioso, o filme tem dividido a crítica e o público desde o seu lançamento. A maioria dos comentários negativos se refere à estrutura narrativa complexa, de natureza opaca, e à ausência de fidelidade para com a biografia de Bowie e a cena do *glam rock* do início dos anos 70. Seus defensores, por outro lado, põem em relevo a miríade de referências intertextuais e a “estrutura labiríntica surreal” (D’CRUZ, 2015: 261), considerada um pasticho da história do cinema. Para D’Cruz (2015), o filme de Todd Haynes é um texto denso, de múltiplas camadas, que não pretende fornecer um ponto de vista unilateral, mas sim desestabilizar os pressupostos do senso comum e o entendimento acerca dos mesmos. Portanto, ainda que seja feito de “começos, términos e novos começos” (EBERT *apud* D’CRUZ, 2015: 261),¹³ o que está no meio parece essencial no sentido de repensar Bowie, o *glam rock*, o culto à celebridade, a vida e a morte, e uma variedade de outros temas e questões (D’CRUZ, 2015).

Na edição de número 530 do *Cahiers du Cinéma*,¹⁴ Emmanuel Burdeau aponta

¹² Canção gravada em 1971 e lançada como “lado B” da reedição britânica do álbum *Space oddity*, em 1975.

¹³ EBERT, Robert. Review of the *Velvet Goldmine*. Disponível em: <<http://www.rogerebert.com/reviews/velvet-goldmine-1998>>. Acessado em: 4 maio de 2014.

¹⁴ BURDEAU, Emmanuel. *Velvet Goldmine*. *Cahiers du Cinéma*, n. 530, 1 dez. 1998. Disponível em: <<http://www.cinemalefrance.com/fiches/velvetgoldmine.pdf>>. Acessado em: 3 de abril de 2016.

para dois movimentos existentes em *Velvet Goldmine* (VELVET, 1998a). O primeiro está na investigação à la *Cidadão Kane* (CIDADÃO, 1941) conduzida pelo jornalista Arthur Stuart (interpretado por Christian Bale), em busca do paradeiro de seu ídolo Brian Slade (interpretado por Jonathan Rhys Meyers), astro bissexual do *glam rock* desaparecido misteriosamente em meados dos anos 70. À medida que se remete ao passado, o filme narra a história de um grupo de personagens que habitam a órbita social, profissional e sexual desse astro, que ascendeu à fama ao criar a *persona* alienígena Maxwell Demon — por trás da qual é possível reconhecer David Bowie no período Ziggy Stardust. Os paralelos entre Bowie e Slade permeiam *Velvet Goldmine* (VELVET, 1998a), mas, como ressalta D’Cruz (2015), Bowie não está lá. Não aparece, nem é mencionado em um quadro sequer do filme que, a despeito de ser uma obra de ficção, tem muito a nos dizer sobre a contribuição do músico para a cultura popular e para a chamada estética do Eu.

O segundo movimento está na relação com a memória. De acordo com Burdeau, as provas reunidas pelo personagem Arthur Stuart, dez anos depois da morte de Brian Slade, colocam novamente em circulação as imagens congeladas ou esquecidas daquele tempo. Fiel ao uso tradicional do *flashback*, o primeiro movimento, a investigação, anima e revive o passado. O segundo, inserido no primeiro, porém mais violento e selvagem, seleciona as imagens e as imobiliza temporariamente. As memórias são introduzidas pela velocidade do *zoom in*, que dá ao filme um ritmo diferente. A combinação dessas duas forças, uma perfurando a outra a partir de dentro, desenha uma espiral que não deixa espaço para a linearidade pobre do biografismo vulgar, em geral uma regra no mundo da música *pop*. O segundo movimento é, portanto, o de uma paixão — seja ela a paixão por um tempo, uma música, uma pessoa (BURDEAU, 1998). Ao evocar a memória do *glam*, explica D’Cruz (2015), o filme funciona como um arquivo. Enquanto tal, age como um repositório de imagens, sons, tendências da moda e detalhes históricos, proporcionando um relato profícuo sobre um período de certa forma negligenciado da história da cultura *pop*.

Por meio dos temas trabalhados, da reconstituição de época, da trilha sonora, das fontes utilizadas nos títulos e créditos, e da granulação do material fílmico, o diretor Todd Haynes não apenas redimensionou o passado histórico, mas

concebeu um mundo inquietante que evoca o espírito dos anos 70. Nos primeiros minutos de *Velvet Goldmine* (VELVET, 1998a), uma multidão de adolescentes se reúne em frente ao Teatro Lyceum, em Londres. O ano é 1974, e “as ruas (...) estão brilhantes com maquiagens e vestidos de lantejoulas, enquanto meninos e meninas da atual moda *glam rock* homenageiam seu santo patrono, a estrela *pop* Brian Slade e sua *persona* futurista Maxwell Demon” (VELVET, 1998a), diz o narrador, que interpreta um repórter da BBC em uma sequência de imagens de *pseudodocumentário*. Estas imagens, somadas àquelas em que Slade aparece montando seu personagem no camarim, guardam semelhanças com as cenas de abertura do filme *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (ZIGGY, 1973), registro do último concerto do personagem espacial de David Bowie. Evidenciam também a tremenda contribuição de Brian Slade para a chamada cultura do excesso, contribuição tão ambígua e desconcertante quanto a de Bowie.

Parece que a juventude de hoje tem um novo jeito com a chamada “liberação sexual” da “geração paz e amor”. Os cachos longos e as miçangas dão espaço à maquiagem purpurinada, salto plataforma e um novo gosto por glamour, nostalgia e simples ousadia. E, liderando este estouro, está ninguém menos que a estrela *pop* Brian Slade, cujos trejeitos estilísticos abriram portas a novos artistas performáticos (...). Graças a Slade, a juventude de hoje canta ritmos completamente diferentes (VELVET, 1998a).

Vimos que Bowie alimentou o desejo de seus fãs pelo estrelato, mas também ofereceu um antídoto para o seu efeito ao aposentar Ziggy Stardust no palco, em 3 de julho de 1973. Como consequência, o astro de adulação popular se tornaria, nos anos seguintes, um *superstar*. *Velvet Goldmine* (VELVET, 1998a) não apenas recria esse momento, como o extrapola. Assim como *Cidadão Kane* (CIDADÃO, 1941) abre com o fim do personagem-título, o filme de Todd Haynes começa com a morte de Brian Slade, alvejado por um tiro no palco do Lyceum durante sua última apresentação. Um jovem Arthur Stuart testemunha a queda do seu ídolo, mas acaba descobrindo, depois de adulto, que tudo não passara de uma farsa e um grande golpe publicitário. Dez anos mais tarde Stuart olha para trás, agora como jornalista, para aquele capítulo singular da história. No decorrer do filme, ele é assombrado pelas memórias da adolescência, pelos tempos mais coloridos de

experimentação e liberdade, muito distantes da Nova York cinzenta e distópica de 1984. Para D’Cruz (2015), Stuart desempenha um papel importante no filme pois fornece uma perspectiva de fã para o fenômeno *glam*. Ao mesmo tempo, como veremos adiante, ele ancora a narrativa como personificação das contradições existentes entre a promessa de liberação pessoal do *glam* e suas entranhas narcisistas.

A memória está diretamente ligada ao que Bennet (2010) define como *fandom queer*. Arthur Stuart revisita com nostalgia momentos da adolescência, e acaba se confrontando com lembranças da juventude perdida e do estranhamento com a cultura normativa do início dos anos 70, que se torna ainda mais estranha na vida adulta, com a sua sexualidade *queer* agora reprimida. Afinal, foi a cena cultural do *glam*, com seus astros *gays* e bissexuais, que o ajudara a sair do armário. Seja percorrendo os subúrbios de Manchester com peças de roupa extravagantes, pedindo dinheiro emprestado a um amigo para comprar o disco *The Ballad of Maxwell Demon* — com a imagem de um Slade nu e sedutoramente andrógino adornando a capa —, ou se masturbando sobre o encarte do álbum em seu quarto. Os embaraçosos entusiasmos da juventude não podem ser separados da sua sexualidade à flor da pele, saturada de vergonha (BENNET, 2010).

À medida que as memórias de Stuart se misturam com as lembranças dos entrevistados, como o primeiro empresário de Brian Slade, Cecil (interpretado por Michael Feast), e a ex-esposa do astro, Mandy (interpretada por Toni Collete), esses fragmentos oferecem um vislumbre do ambiente social e da cultura jovem da Inglaterra dos anos 70, com seus concertos de *rock*, moda extravagante, crítica musical e cultura *gay*. De acordo com D’Cruz (2015), essa narrativa deve muito a *Cidadão Kane* (CIDADÃO, 1941). Tal qual o jornalista do filme de Orson Welles, Stuart escava o passado em busca de informações que possam ajudá-lo a desmistificar o herói morto. Mas a figura de Brian Slade é estranhamente enigmática,¹⁵ e pode-se dizer que a sua identidade “nunca é estabelecida como

¹⁵ David Bowie foi definido da mesma forma por Doggett (2014).

outra coisa senão performance” (DOANE *apud* BENNET, 2010: 25).¹⁶ De certa forma, ambos os filmes tratam da autodeificação de um homem.

Dada a combinação e a justaposição de diferentes histórias, podemos dizer que *Velvet Goldmine* (VELVET, 1998a) foi calcado na estrutura do mito,¹⁷ cujas narrativas continuam a moldar a produção cultural. O filme se desenrola como um sonho, não segue a lógica narrativa comum às cinebiografias, apropriando-se de outras produções — como os documentários musicais e a cultura dos videoclipes — e principalmente, da estrutura de *Cidadão Kane* (CIDADÃO, 1941). Para D’Cruz (2015: 265), “seu esquema temporal (...) divaga sem descanso entre o século XIX (Dublin), o início dos anos 70 (Londres) e os anos 80 (Nova York) — o ‘presente’ nominal de seu mundo diegético”. Em uma estrutura não-linear, a vida pessoal e profissional dos personagens é mostrada em sequências de *flashback* dos anos 50, 60 e 70. Conforme Welles demonstrou, e o historiador cultural Peter Conrad (2005) destaca, a mescla de *flashbacks* com *flash-forwards* é capaz de confundir nossa certeza sobre o momento em que os eventos se sucederam.

Cidadão Kane (CIDADÃO, 1941) abre com um plano-detalle na placa de uma propriedade particular, na qual está escrito “não ultrapasse”. Ordenando que fiquemos do lado de fora, o diretor pretendia advertir sobre os perigos de ver e ouvir um filme (CONRAD, 2005). *Velvet Godmine* (VELVET, 1998a), por sua vez, abre com a epígrafe “Apesar do que está prestes a ver se tratar de uma obra de ficção, ainda assim deve ser tocada no volume máximo”.¹⁸ Neste caso, somos instruídos a entrar na ficção com certa intensidade (BENNET, 2010). A epígrafe dá lugar à imagem do céu noturno pontilhado de estrelas. Uma estrela cadente risca a tela, e a narradora afirma: “As histórias, como as ruínas antigas, são as ficções de impérios. Enquanto tudo esquecido está suspenso em reinos escuros do passado,

¹⁶ DOANE, Mary Ann. “Pathos and Pathology: The Cinema of Todd Haynes”. In: *Camera Obscura* 19, n. 3, vol. 15, Durham, NC: Duke University Press, 2004, p. 1-21.

¹⁷ Cf. ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

¹⁸ Haynes, aqui, faz referência à instrução que aparece na contracapa da versão original do álbum *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (RCA, 1972), de David Bowie: “PARA SER TOCADO NO VOLUME MÁXIMO”.

sempre ameaçando retornar” (VELVET, 1998a). Segundo D’Cruz (2015), estas palavras sinalizam o ceticismo de Haynes para com a autoridade da história oficial e sua intenção de produzir uma história de tipos esquecidos, a fim de rememorar o espírito dos antepassados não-musicais do *glam rock* que habitam as esferas do mito, do misticismo e da ficção científica. Dessa maneira, o filme oferece uma análise histórica e genealógica acerca da formação de David Bowie enquanto ícone cultural.

A estrutura de *Cidadão Kane* (CIDADÃO, 1941), aplicada à *Velvet Goldmine* (VELVET, 1998a), ajudou a organizar o que D’Cruz (2015) chama de “fantasmas”, metáfora utilizada pelo autor para se referir aos personagens históricos que influenciaram Bowie ou viveram no mesmo universo que ele, e que estariam presentes no subtexto da produção. Haynes evoca em seu filme o fantasma de diversas figuras, dentre as quais se destaca Oscar Wilde. Este, um dândi imperdoável — ao mesmo tempo uma celebridade enaltecida pela elite literária londrina e um rebelde marginalizado pela sua etnia irlandesa e pela homossexualidade —, parece ter sido quem explorou, de forma mais eloquente em sua época, as identidades sexuais ambíguas.

Nos dias de hoje, Wilde é lembrado “como o orador mais espirituoso da história e como o mais icônico mártir dos direitos *queer*” (SALAMENSKY *apud* D’CRUZ, 2015: 267).¹⁹ O próprio sobrenome do escritor, conforme aponta D’Cruz (2015), funciona como metonímia para um fenômeno social do século XIX, ligado aos movimentos literários do esteticismo e decadentismo, comumente associados à figura do dândi. Stan Hawkins vê o dândi como um *outsider*, obcecado com a revolta por meio do estilo pessoal, é uma “criatura de elegância sedutora, vaidade e ironia, que joga com as convenções para seu próprio fim. Ao mesmo tempo, alguém cujos gostos transitórios nunca se esquivam do excesso, do protesto e da rebelião” (HAWKINS *apud* D’CRUZ: 2015: 269).²⁰

¹⁹ SALAMENSKY, S.I. *The modern art of influence and the spectacle of Oscar Wilde*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

²⁰ HAWKINS, Stan. *The British Pop Dandy: Masculinity, popular music and culture*. London: Ashgate, 2009.

A trilha sonora *Velvet Goldmine* (VELVET, 1998b) é predominantemente dos anos 70. As músicas, compostas por Brian Eno, Gary Glitter, Bryan Ferry, T. Rex, Joe Cocker, Lou Reed, Iggy Pop, entre outros artistas, pautam a narrativa e oferecem um vislumbre do estilo de vida alternativo de Arthur Stuart em seus tempos de adolescente suburbano sexualmente confuso. Para D’Cruz (2015) o filme reforça a centralidade da música na vida de pessoas ordinárias em seu retorno a momentos-chave da vida do personagem, nos quais ele “literalmente reinventa a sua consciência de identidade pessoal ao consumir a música de Brian Slade e ao adotar o seu estilo” (D’CRUZ, 2015: 270).

A própria criação de Ziggy Stardust foi atribuída a ídolos que desempenharam um papel importante na formação musical de Bowie. Entre eles, destacam-se o texano Norman Carl Odam, mais conhecido como Legendary Stardust Cowboy, que privilegiou narrativas sobre o espaço sideral; e Vince Taylor, líder da banda The Playboys durante os anos 50 e 60, que combinou a música com a indumentária teatral.²¹ Estas foram algumas das influências vitais de Ziggy, que, por sua vez, criou uma política de identidade. Além dos astros do rock do terceiro quarto do século XX, o filme também dialoga com outras obras do quadro referencial de David Bowie: a literatura, de Wilde e Genet, o cinema de Orwell, o teatro, a mímica e o imaginário da ficção científica.

Em entrevista que antecede a publicação do roteiro do filme, o diretor Todd Haynes discorre sobre as ecléticas influências dos artistas ligados ao *glam*, que

Olhavam para trás, para a história — para referências hollywoodianas, nostalgia, Valentino, etc. — e para frente, para o futurismo de Kubrick. Foi o que David Bowie fez na época — estava se tornando uma máquina de xerox humana, atraindo referências constantes e recopilando-as, condensando-as, destilando-as em seu próprio diagrama narrativo que se tornou Ziggy Stardust (...). Obviamente, nesse processo de recombinação e reconstrução a

²¹ BANKS, Alec. The real-life rocker who inspired David Bowie’s “Ziggy Stardust”. *HIGH-SNOBIETY*, 14 jan. 2016. Disponível em: <<http://www.highsnobiety.com/2016/01/15/the-real-life-rocker-who-inspired-david-bowie-ziggy-stardust/>>. Acessado em: 25 de abril de 2017.

noção de verdade e autenticidade se perde (HAYNES *apud* D'CRUZ, 2015: 265).²²

Conforme aponta D'Cruz (2015), Haynes utilizou a iconografia da ficção científica para introduzir na trama a figura de Oscar Wilde, conhecido por sua sagacidade, extravagância, glamour e senso de estilo. Depois da passagem da estrela cadente, um disco-voador brilhante emerge da nuvem de poeira cósmica e deposita na Terra uma criança recém-nascida, à porta de uma casa georgiana. Estamos em Dublin, em 1854 — o ano de nascimento do escritor. A cena seguinte mostra os criados da casa surpresos com o achado. A imagem dissolve e o espectador é transportado para 1862. Uma sequência em *travelling* enfoca os estudantes da primeira fileira de uma sala de aula irlandesa; a câmera passa lentamente pelo rosto de cada um, enquanto falam sobre as suas ambições futuras: “Eu quero ser um fazendeiro” ou “Eu quero ser um advogado” (VELVET, 1998a), dizem eles. A maioria dos meninos almeja desempenhar ofícios tradicionais quando adultos. Mas a última criança da fila é Oscar Wilde, que declara, para a surpresa do professor: “Eu quero ser um ídolo *pop*” (VELVET, 1998a).

Segundo D'Cruz (2015), Wilde congrega uma série de elementos identificáveis como aspectos-chave de Ziggy Stardust, *persona* que apresenta o Eu como obra de arte. A combinação única de *glamour*, sagacidade, celebridade e sexualidade moralmente decadente define o escritor como uma estrela de *rock gay* por excelência, embora preceda a era do *rock*. Tal combinação faria de Wilde “uma personalidade distinta — talvez o primeiro ‘*Starman*’ [BOWIE, p1972], um homem do teatro, indiscutivelmente, e uma figura que explorou com coragem as possibilidades transformativas do estilo” (D'CRUZ, 2015: 269).²³ Ainda segundo o autor (2015), ao apresentar Oscar Wilde como um alienígena, Haynes não apenas reconhece o quanto essa figura assombra Ziggy Stardust, como também ressalta o seu lugar central na genealogia do *glam* — ao ver no escritor o primeiro de uma

²² HAYNES, Todd. *Velvet Goldmine*. Screenplay. London: Faber & Faber, 1998.

²³ *Starman*, canção gravada por Bowie em fevereiro de 1972.

espécie (alienígena) de uma nova categoria de identidade homossexual. Não obstante, a sexualidade ambígua de David Bowie talvez seja a característica mais memorável do arco de Ziggy, de modo que as práticas *disruptoras* de gênero associadas ao *glam* permeiam a narrativa de *Velvet Goldmine* (VELVET, 1998a). Contudo, o autor alerta que a lógica da desconstrução nos ensina a ser cautelosos com as origens. O importante, na verdade, é reconhecer a identidade múltipla de figuras como Oscar Wilde e David Bowie (D'CRUZ, 2015).

Isto requer que (...) consideremos o status “alienígena” de Wilde, porque Wilde, Bowie e Haynes nos convidam a repensar, de diferentes maneiras, os pressupostos do senso comum a respeito de identidades e práticas sexuais, e conexões entre sexualidade e sociedade, perturbando a distinção entre heterossexual e homossexual, lembrando-nos de que tais classificações também têm uma história (D'CRUZ, 2015: 268).

Em sua reflexão sobre identidade enquanto performance, *Velvet Goldmine* (VELVET, 1998a) eleva o personagem Brian Slade a herdeiro da tradição estética e de autopromoção *wildeana* (BENNET, 2010), também representada por outro personagem. A cena que toma lugar no pátio de uma escola inglesa em 1955, no início do filme, mostra o pequeno Jack Fairy (interpretado por Osheen Jones) estirado no chão após apanhar de seus colegas (VELVET, 1998a). A cena seguinte é definida por D'Cruz (2015) como epifania importante: ao observar o rosto ferido diante do espelho, o menino nota que a sua boca está cortada; começa então a espalhar o sangue nos lábios, cuidadosamente, como se estivesse aplicando batom, e sorri radiante para o próprio reflexo. Aqui, “O jovem Jack Fairy vê a possibilidade de fazer do estilo um ato subversivo e de auto moldagem celebratória” (D'CRUZ, 2015: 267). Costuras, cortes e *flashes* são outros recursos do vocabulário cinematográfico utilizados para a formação e dissolução da identidade *queer*. Segundo Bennet (2010), a sequência em que Stuart se masturba diante a imagem de Brian Slade entrelaça a performance *queer* do astro, sua disseminação midiática, o *fandom* e o erotismo fluido que se infiltram nesses momentos e espaços.

Velvet Goldmine (VELVET, 1998a) fomentou um interesse renovado, tanto

popular quanto acadêmico, pelo fenômeno do *glam rock*. Logo, ajudou a preencher a lacuna existente antes de seu lançamento — limitada a meros comentários sobre o movimento, em geral escritos por fãs, desprovidos de autorreflexão crítica e preocupação com o contexto histórico. David Bowie foi uma figura-chave do *glam* por várias razões observadas anteriormente. O espírito subversivo, o senso de estilo e a aparente bissexualidade, que exibia publicamente, tornaram-se matéria-prima para suas canções, sendo incorporadas na figura de Ziggy Stardust. No entanto, Haynes se utilizou da carreira de Bowie como modelo frouxo para seu filme, distanciando-se do arco factual, histórico e biográfico do músico. Arthur Stuart investiga Brian Slade e o movimento *glam* do tempo em que vive, o presente do mundo diegético, versão distópica dos anos 80 — não por acaso, 1984. Neste tempo, o astro ressurge metamorfoseado em Tommy Stone (interpretado por Alastair Cumming), retrato espalhafatoso da ganância econômica e da ameaça heteronormativa da política e da cultura neoconservadoras (BENNET, 2010). A frivolidade subversiva de Maxwell Demon se transformou na cobiça mercenária dessa nova *persona*, que guarda semelhanças com o aristocrático Thin White Duke, de um esgotado David Bowie dos anos 80 (D'CRUZ, 2015). Dessa maneira, o filme evoca preocupações ainda prementes no fim dos anos 90, época em que foi produzido.

Considerações finais

Inspirado pelo arco Ziggy Stardust da carreira de David Bowie, *Velvet Goldmine* (VELVET, 1998a) restaura o interesse por um capítulo esquecido da história contemporânea, colocando em evidência um artista ainda pouco explorado pela academia. Embora David Bowie não apareça no filme, nem sequer seja mencionado, traços de sua vida pessoal e de sua carreira permeiam toda a narrativa. Suas apropriações do cinema e do imaginário da ficção científica, a exemplo dos épicos espaciais; sua *persona* alienígena e subversiva; seus parceiros artísticos e desafetos amorosos; sua bissexualidade manifesta, em tempos de liberação sexual; a saída de cena, glamorosa e ousada; e a

microcultura criada por ele. Bowie, por trás de Ziggy e de sua promessa de salvação, acabou revelando as contradições do movimento *glam* e o caráter efêmero do estrelato. Mostrou como um artista, transformado em *commodity*, pode ser consumido e devorado pelos fãs. Brian Slade e Maxwell Demon, por sua vez, funcionam como uma representação literal do fim do *glam rock* e dos sonhos de toda uma geração.

Lançando mão de uma variedade de influências intertextuais, *Velvet Goldmine* (VELVET, 1998a) fornece um relato complexo do *glam rock* enquanto fenômeno cultural. Rememora os antepassados do movimento, que habitam as esferas do mito e da ficção científica, e traz à tona temas como a memória e a identidade. Em sua luta contra a autoridade da história tradicional, opera a releitura e o redimensionamento do passado histórico; embaça distinções entre fantasia e realidade, fato e ficção, ou mesmo passado, presente e futuro; constrói assim uma história alternativa que repensa a sociedade sob um aspecto *queer*. Mesmo considerando a faceta subversiva do *glam*, detentora da capacidade de perturbar as justaposições sociais dos anos 70, o filme não deixa de revelar as contradições entre a promessa de liberação sexual e as entranhas narcisistas do movimento. Revela também a ganância econômica e a ameaça heteronormativa da política e da cultura neoconservadoras da década seguinte, apresentada como uma distopia *orwelliana* — que funciona como representação dos anos 90, revelando questões prementes como o preconceito e a violência contra os homossexuais.

Referências

2001: uma odisséia no espaço. Direção, roteiro e produção: Stanley Kubrick. Intérpretes: Keir Dullea; Gary Lockwood; William Sylvester; Daniel Richter; Leonard Rossiter, e outros. Música: György Ligeti. Los Angeles: Metro-Goldwyn-Mayer, 1968. 1 bobina cinematográfica (149 min), son., color., 35mm.

BANKS, Alec. The real-life rocker who inspired David Bowie's "Ziggy Stardust". HIGHSNOBIETY, 14 jan. 2016. Disponível em: <<http://www.highsnobiety.com/2016/01/15/the-real-life-rocker-who-inspired-david-bowie-ziggy-stardust/>>. Acessado em: 25 de abril de 2017.

BAUMAN, Zygmunt. *Ensaaios sobre o conceito de cultura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

BENNET, Chad. "Flaming the Fans: Shame and the Aesthetics of Queer Fandom in Todd Haynes's *Velvet Goldmine*". *Cinema Journal*, 49, n. 2, University of Texas Press, 2010, p. 17-39. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/journals/cinema_journal/v049/49.2.bennett.pdf>. Acessado em: 12 de dezembro de 2015.

BOWIE, David. *Scary monsters (and super creeps)*. New York: RCA, p1980. 1 disco sonoro (45 min), estéreo.

_____. *The rise and fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*. Londres: Philips, p1972. 1 disco sonoro (38 min), estéreo.

BOWIE, David. *Space oddity*. (relançamento de *David Bowie*). New York: RCA, p1972. 1 disco sonoro (45 min), estéreo.

_____. *David Bowie*. Londres: Philips; New York: Mercury, p1969. 1 disco sonoro (45 min), estéreo.

BOWIE, David; ROCK, Mick. *Moonage daydream: the life and times of Ziggy Stardust*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2002.

BREWARD, Christopher. Pois "We are the Goon Squad: Bowie, a moda e a força das capas de LPs, 1967-83". In: MARTINI, Ana; TOLEDO, Raquel (coord.). *David Bowie é o assunto*. Trad.: Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 192-233.

BURDEAU, Emmanuel. "Velvet Goldmine". *Cahiers du Cinéma*, n. 530, 1 dez. 1998. Disponível em: <<http://www.cinemalefrance.com/fiches/velvetgoldmine.pdf>>. Acessado em: 3 de abril de 2016.

CHAPMAN, Ian. "Ziggy's urban alienation: assembling the heroic outsider". In: CINQUE, Toija; MOORE, Christopher; REDMOND, Sean. *Enchanting David Bowie: space/time/body/memory*. London: Bloomsbury, 2015, p. 27-48.

CIDADÃO Kane. Direção, roteiro e produção: Orson Welles. Intérpretes: Joseph Cotten; Dorothy Comingore; Agnes Moorehead; Ruth Warrick; Ray Collins, e outros. Música: Bernard Herrmann. Los Angeles: RKO Radio Pictures, 1941. 1 bobina cinematográfica (119 min), son., p&b, 35mm.

CINQUE, Toija; MOORE, Christopher; REDMOND, Sean. *Enchanting David Bowie: space/time/body/memory*. London: Bloomsbury, 2015.

CONRAD, Peter. *Orson Welles: Historias de su vida*. Madrid: Ediciones Jaguar, 2005.

CORRIDA silenciosa. Direção: Douglas Trumbull. Roteiro: Deric Washburn. Produção: Michael Gruskoff. Intérpretes: Bruce Dern; Cliff Potts; Ron Rifkin; Jesse Vint; Mark Persons, e outros. Música: Peter Schickele. Los Angeles: Universal Pictures, 1972. 1 bobina cinematográfica (89 min), son., color., 35mm.

D'CRUZ, Glenn. "He's not there: Velvet Goldmine and the specters of David Bowie." In: CINQUE, Toija; MOORE, Christopher; REDMOND, Sean. *Enchanting David Bowie: space/time/body/memory*. London: Bloomsbury, 2015, p. 259-274.

DOGGETT, Peter. *O homem que vendeu o mundo: David Bowie e os anos 70*. Trad.: José Roberto O'Shea. Curitiba: Nossa Cultura, 2014.

FILADÉLFIA. Direção: Jonathan Demme. Roteiro: Ron Nyswaner. Produção: Ronald Bozman. Intérpretes: Tom Hanks; Denzel Washington; Roberta Maxwell; Buzz Killman; Karen Finley, e outros. Música: Howard Shore. Culver City: Tristar Pictures, 1993. 1 bobina cinematográfica (125min), son., color., 35mm.

FUTAGAWA, Cristiane B. (coord.). *David Bowie*. São Paulo: Museu da Imagem e do Som, 2014.

HOBBSAWM, Eric. *Tempos fraturados*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOMEM que caiu na Terra, O. Direção: Nicolas Roeg. Roteiro: Paul Mayersberg. Produção: Michael Deeley. Intérpretes: David Bowie; Rip Torn; Candy Clark; Buck Henry; Bernie Casey, e outros. Música: John Phillips. Londres: British Lion Film Corporation, 1976. 1 bobina cinematográfica (139 min), son., color., 35mm.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad.: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LARANJA mecânica. Direção, roteiro e produção: Stanley Kubrick. Intérpretes: Malcolm McDowell; Patrick Magee; Michael Bates; Warren Clarke; John Clive e outros. Música: Wendy Carlos. Los Angeles: Warner Bros., 1971. 1 bobina cinematográfica (136 min), son., color., 35mm.

LENNON, John. *Plastic Ono Band*. Londres: Apple/EMI, p1970. 1 disco sonoro (39 min).

LOPES, Denilson; NAGIME, Mateus. "New queer cinema e um novo cinema queer no Brasil". In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (org.). *New queer cinema: cinema, sexualidade e política*. São Paulo: Caixa Cultural, 2015, p. 12-17.

MARTINI, Ana; TOLEDO, Raquel (coord.). *David Bowie é o assunto*. Trad. Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

MARSH, Geoffrey. "Astronauta de espaços interiores: Sundridge, Park, Soho, Londres... Marte". In: MARTINI, Ana; TOLEDO, Raquel (coord.). *David Bowie é o assunto*. Trad.: Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 26-67.

PAGLIA, Camille. "Teatro de gênero: David Bowie no apogeu da revolução sexual". In: MARTINI, Ana; TOLEDO, Raquel (coord.). *David Bowie é o assunto*. Trad.: Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 68-97.

PALMER, William J. *The films of the Nineties: the decade of spin*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

SOLARIS. Direção: Andrei Tarkovsky. Roteiro: Stanislaw Lem. Produção: Mikhail Romadin. Intérpretes: Natalya Bondarchuck; Donatas Banionis; Jüri Järvet; Vladislav Dvorzhetskiy; Nikolay Grinko e outros. Música: Eduard Artemev. Moscou: Mosfilm, 1972. 1 bobina cinematográfica (167 min), son., color, 35mm.

STONES, Rolling, The. *Let it bleed*. Londres: Decca, p1969. 1 disco sonoro (42 min).

VELVET Goldmine. Direção: Todd Haynes. Roteiro: James Lyons e Todd Haynes. Produção: Christopher Ball. Intérpretes: Ewan McGregor; Jonathan Rhys Meyers; Christian Bale; Toni Colette e outros. Música: Carter Burwell. Londres: Channel Four Films, 1998a. 1 bobina cinematográfica (118 min.), son., color., 35mm.

VELVET Goldmine. Londres: London Records, 1998b. 1 CD (118 min).

WILDE, Oscar. "The Remarkable Rocket." In: *The Happy Prince and Other Tales*. 10 ed. Salt Lake City, UT: Project Gutenberg Literary Archive Foundation, [1910] 2003. Disponível em: <<http://tinyurl.com/j9whlvs>>. Acessado em: 2 de maio de 2016.

ZIGGY Stardust and the Spiders from Mars. Direção: D.A. Pennebaker. Produção: Tony Defries. Intérpretes: David Bowie; Mick Ronson; Trevor Bolder; Mick Woodmansey; Ken Fordham e outros. Música: David Bowie. Londres: Mainman, 1973. 1 bobina cinematográfica (90 min), son., color., 35mm.