



SEÇÃO: MÍDIA E CULTURA

O personagem Major Tom, de David Bowie, como mito do individualismo contemporâneo*David Bowie's character Major Tom as a myth of contemporary individualism**El personaje de David Bowie, Major Tom, como mito del individualismo contemporáneo***Anderson Cleiton****Fernandes Leite¹**orcid.org/0000-0003-3196-1966acfl76@protonmail.com**Emerson Ferreira****Gomes²**orcid.org/0000-0002-3261-9241emersonfg@ifsp.edu.br**Recebido em:** 12 mar. 2024.**Aprovado em:** 19 fev. 2025.**Publicado em:** 16 abr 2025.

Resumo: O artigo tem como escopo caracterizar o personagem Major Tom criado pelo cantor e compositor britânico David Bowie como uma variação contemporânea do que Ian Watt descreveu como Mitos do Individualismo Moderno. A partir de autores como Gilbert Durand, Mircea Eliade, Jean-Pierre Vernant e Ian Watt, os termos "mito", "mitos literários" e "mitos do individualismo moderno" são apresentados de modo a fornecer as ferramentas conceituais adequadas para a análise das especificidades do mito envolvendo o personagem criado por Bowie. Segue-se uma análise das letras e vídeos das canções de "Space Oddity" e "Ashes to Ashes" de modo a destacar aspectos simbólicos e narrativos na construção da história do personagem. Por fim, os resultados da análise são contextualizados no ambiente pós-Guerra Fria, no qual autores como Mark Fisher e Anselm Jappe são mobilizados de modo a dar os contornos típicos do mito do Major Tom como um mito do individualismo contemporâneo.

Palavras-chave: David Bowie; mitos literários; individualismo; Major Tom.

Abstract: This paper aims to analyze the character Major Tom created by British singer and songwriter David Bowie as a contemporary variation of what Ian Watt described as Myths of Modern Individualism. From authors such as Gilbert Durand, Mircea Eliade, Jean-Pierre Vernant and Ian Watt, the terms "myth", "literary myths" and "myths of modern individualism" are presented in order to provide the appropriate conceptual tools for the analysis of specificities of the myth involving the character created by Bowie. Below is an analysis of the lyrics and video clips of the songs "Space Oddity" and "Ashes to Ashes" in order to highlight symbolic and narrative aspects in the construction of the character's story. Finally, the results of the analysis carried out are contextualized in the post-Cold War environment, in which authors such as Mark Fisher and Anselm Jappe are mobilized in order to give the typical contours of the myth of Major Tom as a myth of contemporary individualism.

Keywords: David Bowie; literary myths; individualism; Major Tom.

Resumen: El artículo tiene como objetivo caracterizar el personaje Major Tom creado por el cantante y compositor británico David Bowie como una variación contemporánea de lo que Ian Watt describió como Mitos del individualismo moderno. De autores como Gilbert Durand, Mircea Eliade, Jean-Pierre Vernant e Ian Watt, se presentan los términos "mito", "mitos literarios" y "mitos del individualismo moderno" con el fin de proporcionar las herramientas conceptuales adecuadas para el análisis de las especificidades del mito que involucra al personaje creado por Bowie. A continuación se realiza un análisis de las letras y vídeos de las canciones "Space Oddity" y "Ashes to Ashes" con el fin de resaltar aspectos simbólicos y narrativos en la construcción de la historia del personaje. Finalmente, los resultados del análisis realizado se contextualizan en el entorno de la posguerra fría, en el que autores como Mark Fisher y Anselm Jappe se movilizan para dar los contornos típicos del mito del Major Tom como



¹ Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), Brasília, DF, Brasil.

² Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo (IFSP), Boituva, SP, Brasil.

mito del individualismo contemporâneo.

Palabras clave: David Bowie; mitos literários; individualismo; Major Tom.

Introdução

O cantor e compositor inglês David Bowie (1947-2016) iniciou, na década de 1960, uma carreira marcada pela confluência entre música *pop*, *rock* e diversas tendências da vanguarda europeia do século XX. Tal característica se reflete tanto nas suas parcerias – com músicos tão dispares como Dave Ogilvie, John Lennon, Giorgio Moroder e Pat Metheny – quanto em seus álbuns e videoclipes. A exposição *David Bowie*, organizada pelo *Victoria & Albert Museum* de Londres e que foi montada no *Museu da Imagem e do Som* (MIS) em São Paulo no ano de 2014, ilustrou perfeitamente esse ponto. Era possível encontrar tanto um sintetizador EMS VCS-3, como um figurino elaborado pelo estilista japonês Kansai Yamamoto inspirado na obra do integrante da Bauhaus Oskar Schlemmer, bem como manuscritos de canções elaborados a partir do uso de técnicas dadaístas (Broackes; Marsh, 2014).

Desde a década de 1960 até o século XXI, procedimentos teatrais são recorrentes em suas músicas e shows, sendo assim, sua carreira é perpassada por vários personagens criados e encarnados por ele mesmo: Major Tom, Ziggy Stardust e Thin White Duke, dentre outros. De resto, Bowie foi um ator bissexto de cinema e teatro, tendo estreado em obras de diretores como Tony Scott, Nagisa Ôshima, Martin Scorsese e David Lynch.

O artigo que se segue investiga uma das *personas* do cantor inglês, o astronauta Major Tom. Ele é o tema de quatro de suas canções: "Space Oddity" (1969), "Ashes to Ashes" (1980), "Hallo Spaceboy" (1997) e "Blackstar" (2016). Pode-se dizer que Tom tem um criador e uma "data de nascimento" bem conhecidas quando do lançamento do single "Space Oddity" em junho de 1969, e mesmo uma data aproximada de óbito, relacionada ao lançamento do álbum *Blackstar* em janeiro de 2016. O Major Tom é um raro caso na história da música popular do século XX no

qual um personagem criado para uma canção específica é abordado em diversas outras canções não só pelo seu criador, mas por outros artistas. O astronauta reaparece, por exemplo, em "Major Tom (Coming Home)" (1983) de Peter Schilling, "Rocket" (1987) do Def Leppard, "Mrs. Major Tom" de K.I.A (2003) e "Terrence Loves You" (2015) de Lana Del Rey. Não se trata de regravações das canções de Bowie sobre Tom, mas sim de canções originais que citam ou contam outras histórias do astronauta.

Tal modo de circulação atípico levou a pesquisa a seguir a se utilizar de ferramentas analíticas advindas do campo de estudos dedicado aos Mitos Literários e, mais especificamente, aos *Mitos do Individualismo Moderno*, conforme estudados pelo crítico Ian Watt. Pretende-se que ao fim do artigo, revele-se que o Major Tom é um exemplar de um mito de um novo tipo de individualismo, marcado pelas mudanças simbólicas, sociais e econômicas advindas do nascente neoliberalismo das últimas décadas do século XX.

No caso desta pesquisa, as fontes primárias a serem analisadas serão as letras e os videoclipes das canções de Bowie que tratam do núcleo central da história do Major Tom: "Space Oddity" e "Ashes to Ashes". Ao se abordar tanto fontes escritas quanto fontes audiovisuais, busca-se inserir a investigação que se segue na senda metodológica proposta por Claude Lévi-Strauss (2008, p. 253-254) ao abordar o mito de Édipo: "Não hesitaremos, portanto, em colocar Freud junto com Sófocles entre nossas fontes do mito de Édipo. Suas versões merecem o mesmo crédito que as outras, mais antigas e aparentemente mais 'autênticas'". Na compreensão do Mito do Major Tom torna-se necessário, independentemente da mídia, articular todas as versões do astronauta, ao menos nas versões criadas por Bowie.

O artigo estrutura-se nas seguintes partes: primeiro, uma apresentação conceitual dos termos "mito", "mitos literários" e "mitos do individualismo moderno" de modo enquadrar melhor as especificidades do mito envolvendo o personagem criado por Bowie. Segue-se uma análise das letras e videoclipes das canções de "Space Od-

dity" e "Ashes to Ashes" que destaca os aspectos simbólicos e narrativos da construção da história do personagem. Ao final, valemo-nos de Mark Fisher e Anselm Jape, autores que permitem traçar um perfil do Major Tom como um mito contemporâneo.

1 Mito e mitos literários

Antes de se abordar diretamente o mito do Major Tom, faz-se necessário efetuar uma série de distinções conceituais quanto à problemática envolvendo os termos "mito", "mitos literários" e "mitos do individualismo moderno". Tal operação prévia permitirá esclarecer simultaneamente as ferramentas analíticas com as quais o objeto e o problema aqui proposto serão abordados, assim como apresentar o referencial teórico que fundamenta o presente artigo.

Partindo do mais amplo dos três termos acima citados – o mito –, Gilbert Durand (2002, p. 61) afirma que o mito seria "[...] um sistema dinâmico de símbolos, de arquétipos, que, sob a impulsion de um esquema, tende a se compor como uma narrativa". Consoante a isso, pode-se citar Jean-Pierre Vernant para quem o mito não é tão somente uma "vaga expressão de sentimentos individuais ou de emoções populares", mas sim

[...] um sistema simbólico institucionalizado, uma conduta verbal codificada, veiculando, como a língua, maneiras de classificar, de coordenar, de agrupar e contrapor os fatos, de sentir ao mesmo tempo semelhanças e dessemelhanças; em suma, de organizar a experiência. No e pelo mito, como em e por uma língua, o pensamento se modela exprimindo-se simbolicamente, ele se coloca ao mesmo tempo em que se impõe (Vernant, 1999, p. 206).

Ao se levar em conta tais definições, é de supor que o personagem Major Tom não é propriamente um mito nos termos apresentados. Ele não se insere em um sistema simbólico articulado com toda uma estrutura social, religiosa e simbólica totalizante conforme apresentado por Durand ou Vernant. No entanto, o Major Tom se aproxima de uma outra espécie de mito ligado à literatura moderna – o chamado mito literário. Para demonstrar a diferença entre o mito e o mito literário, Pierre

Sellier distingue entre o "mito etnoreligioso", uma espécie de narrativa de fundação constituída e partilhada socialmente, e o mito literário. Este último "não funda, nem instaura nada, as obras que as ilustram são assinadas, e evidentemente o mito literário não é considerado verdadeiro" (Brunel *apud* Sellier, 2005, p. 18).

Tais mitos etnoreligiosos seriam, nas palavras de Mircea Eliade (2006, p. 22), uma totalidade articulada de narrativas que "é considerada no momento de sua criação como verdadeira (porque se refere a realidades) e sagrada (porque é a história dos Entes Sobrenaturais)" e que acaba por ser também uma narrativa que "se relaciona sempre com uma 'criação' contando como algo veio à existência". Não haveria nos mitos literários o que Jaa Torrano (1986, p. 19-20) denomina de "poder ontopoético" que faz com que os mitos na antiguidade pudessem como que instaurar "O mundo, os seres, os deuses ('tudo são deuses') e a vida dos homens".

Nas palavras do sociólogo Norbert Elias, apesar dos mitos na sociedade moderna terem perdido sua importância, limitando-se "a compor mais uma prateleira de literatura ficcional", alguns autores modernos ainda conseguiram "compor histórias que cumprem o papel mítico de explicar certos aspectos do comportamento do homem moderno" (Elias, 1994, p. 245). Seria o caso de, por exemplo, Robinson Crusoe "em que o individualismo do homem do século XVIII é descrito e justificado pelos atos de um homem comum, e não pelo feito primordial de um deus". Se o aspecto divino e o poder ontopoético não estão mais presentes nos mitos modernos, a capacidade de ser uma "narrativa modelar" que explica e representa certos anseios ou padrões sociais mais amplos permanece (Elias, 1994, p. 245).

Neste sentido, os tipos e origens de mitos literários são variados. Muitos surgiram na Alta Idade Média, tal como o Mito de Tristão e Isolda; outros no Renascimento, como Fausto; e outros, no século XVII espanhol, como é o caso de Don Juan. Até mesmo personagens e eventos históricos ou semilendários acabaram por se tornar mitos

literários, tais como Alexandre, César, Napoleão e a Guerra de Tróia. Mesmo partes das tradições cristãs e judaicas acabaram passando pelo mesmo processo de dessacralização, como, por exemplo, Liliith, o Gólem, os anjos e os Cavaleiros do Apocalipse. São personagens, que

adquiriram um status ligeiramente diverso daquele alcançado pelas personagens da maioria dos romances e peças, [eles] existem numa espécie de limbo, onde talvez não sejam vistos como personagens verdadeiramente históricos, mas também não como simples invenções de natureza ficcional (Watt, 1997, p. 15).

O mito do Major Tom seria uma variação bem distinta desses mitos literários. Por ter sua gênese no contexto da indústria da música popular do pós-Segunda Guerra Mundial, assim como sua difusão através de registros fonográficos e televisão, ele já se distingue profundamente dos citados mitos literários que por séculos se limitaram ao âmbito da literatura. Contudo, existem aspectos nas canções e vídeos relacionados ao Major Tom que, conforme será visto, apresentam semelhanças profundas com os mitos literários, em especial, quanto a ser uma narrativa modelar/exemplar que explica e representa padrões sociais mais gerais de sua época.

Dentre as inúmeras variações possíveis na esfera dos mitos literários, a categoria que parece ser a mais fecunda para a presente investigação é aquela apresentada pelo historiador e crítico literário Ian Watt: o mito do individualismo moderno. Quatro personagens são os modelos acabados de tal mito: Fausto, Don Quixote, Don Juan e Robinson Crusoe. Eles, como já destacado, não são propriamente "sagrados",

[...] mas derivam da transição do sistema social e intelectual da Idade Média para o sistema dominado pelo pensamento individualista moderno, e essa transição foi ela própria marcada pelo notável desenvolvimento de seus significados originalmente renascentistas para os seus atuais significados românticos (Watt, 1997, p. 16).

Tais mitos literários representam as aspirações e contradições relativas ao individualismo moderno que, nos termos de Watt seria um fe-

nômeno ocidental com base cristã que crê que "cada indivíduo seria uma entidade moralmente autônoma" (Watt, 1997, p. 236). São personagens sem o caráter moralmente exemplar tal como apresentado pelos mitos homéricos ou os personagens bíblicos, mas sim figuras que instanciam "ideais indefinidos, e não são capazes de torná-los realidade. Em sentido óbvio, *eles não são vencedores, são fracassos emblemáticos*" (Watt, 1997, p. 233, grifo nosso).

Feitas tais clivagens conceituais, pretende-se, a partir de agora, apresentar a narrativa criada por David Bowie relativa ao Major Tom, nas letras e vídeos das canções "Space Oddity" e "Ashes to Ashes". Tenciona-se analisar o conteúdo lírico e visual em torno do Major Tom, de modo a poder compreendê-lo como um mito literário inserido não no contexto da modernidade dos séculos XVI a XIX, mas sim no ambiente da cultura popular de massa do século XX. Mais especificamente, o Major Tom será analisado como um novo tipo do mito do individualismo, que não pertence à transição entre Idade Média e a Modernidade – marcada pela ascensão do individualismo e do capitalismo mercantil e industrial – mas sim a um mito contemporâneo da crise definitiva do modelo fordista-keynesiano, do colapso das utopias contraculturais dos anos 1960 e dos inícios do neoliberalismo.

2 A invenção do Mito do Major Tom: as canções de Bowie

Para a análise das canções, valem-nos de uma perspectiva sócio-histórica, na qual recorreremos a biografos do artista (Spitz, 2010; Pegg, 2011; Dogget, 2014; Marsh, 2014; O'Leary, 2019) e à crítica da cultura (Allen, 1974; Miles, 1980; Lundén, 2016; Broackes, 2014; Paglia, 2014; Ndaliansi, 2018). Entendemos que a articulação desses estudos prévios permite refletir e contextualizar a mitificação do personagem.

2.1 "Space Oddity" – 1969 (David Bowie)

De acordo com Geoffrey Marsh (2014, p. 42), Bowie compôs "Space Oddity" influenciado pela

missão espacial Apollo 8, na qual o astronauta Bill Anders fotografou a imagem "Nascer da Terra", que mostrava o planeta com parte de sua superfície iluminada pela luz solar, enquanto orbitava a Lua. Apesar de ter sido lançada em um período de "febre espacial" por conta das Missões Apollo da NASA, os produtores tinham receio de que se alguma missão espacial resultasse em uma tragédia, a canção estaria fadada ao fracasso, por conta de relatar a história de um personagem "perdido no espaço" (Spitz, 2010, p. 127).

"Space Oddity" não foi a única canção do artista a tematizar a exploração espacial. Nas diferentes fases do artista camaleônico, apareceriam outras músicas versando sobre o espaço, como "Starman", de 1972; "Life on Mars?", de 1971; "Moonage Daydream", de 1972; "Hallo Spaceboy", de 1995; e, na faixa homônima ao último álbum de Bowie lançado em vida, representada pelo símbolo "∞", comumente chamada de "Blackstar", em janeiro de 2016. No entanto, a canção "Space Oddity" permanece no imaginário popular como referência ao espaço sideral. Um exemplo foi a execução dessa música pelo astronauta canadense Chris Hadfield, em 12 de maio de 2013, na Estação Espacial Internacional (Boyle, 2013). O vídeo da performance atingiu a marca de 53 milhões de visualizações no site YouTube até o mês de fevereiro de 2024.

A canção inicia-se com a contagem regressiva, informada pelo controle de solo ("ground control"), no lançamento da espaçonave:

Controle de solo para Major Tom
Controle de solo para Major Tom
Tome suas pílulas de proteínas e coloque seu capacete
Controle de solo para o Major Tom (10, 9, 8, 7)
Iniciando contagem regressiva, motores ligados (6, 5, 4, 3)
Checar ignição e que o amor de Deus esteja com você (2, 1, levantar voo)³ (Space Oddity, 1969, tradução nossa).

Após o sucesso da decolagem da nave, o controle de solo entra em contato com Major Tom: "Aqui é o controle para o Major Tom/Você realmente teve sucesso/E os jornais querem saber quais camisetas você usa"⁴ (Space Oddity, 1969, tradução nossa). Em seu discurso, Bowie traz uma crítica ao processo de marketing e de apropriação da indústria cultural pela exploração do espaço. Para Marsh (2014, p. 42), nessa canção, Bowie "rejeita o triunfo da tecnologia, americana ou soviética, e prefere falar de um novo desafio para a humanidade", sendo que o indivíduo não teria a liberdade de "determinar o seu próprio futuro". Nesse sentido, o artista afirmaria ainda que "a vida na Lua, ou a caminho das estrelas, era tão vazia quanto na Terra" (Doggett, 2014, p. 72).

Em contraposição à crítica sobre a recepção de sua viagem espacial na Terra, o Major Tom contempla o espaço e reconhece a sua posição diante do espaço e das leis da natureza:

Aqui é Major Tom para o controle do solo
Estou passando pela porta
E estou flutuando do jeito mais peculiar
E as estrelas parecem bem diferentes hoje⁵
(Space Oddity, 1969, tradução nossa).

Observa-se uma certa precisão na descrição dos fenômenos físicos, tal como na literatura de *hard science fiction*, que se caracteriza por pressupor "a existência de um universo ordenado, cujas leis são constantes e passíveis de descoberta", indicando como os conceitos e fenômenos inerentes às ciências naturais são emulados ou extrapolados na narrativa, pautados em certo amparo científico (Allen, 1974, p. 21). Na canção, o sujeito está flutuando de um jeito peculiar por conta de sua situação de imponderabilidade no espaço, em que não sente o próprio peso, pois sua velocidade de queda é a mesma da nave.

Além da já citada "febre espacial" de fins da década de 1960, Bowie foi influenciado pelo filme *2001 – Uma Odisseia no Espaço* (1968) de Stanley

³ Do original: Ground control to Major Tom/ Ground control to Major Tom/ Take your protein pills and put your helmet on/ Ground control to Major Tom (ten, nine, eight, seven)/ Commencing countdown, engines on (six, five, four, three)/ Check ignition, and may God's love be with you (two, one, lift off).

⁴ Do original: This is ground control to Major Tom/ You've really made the grade/ And the papers want to know whose shirts you wear.

⁵ Do original: This is Major Tom to ground control/ I'm stepping through the door/ And I'm floating in the most peculiar way/ And the stars look very different today.

Kubrick, que segundo Pegg (2011, p. 229), teve o efeito de um "impacto sísmico" sobre o artista. Nas palavras do próprio cantor: "foi a sensação de isolamento com a qual me identifiquei [...] foi realmente uma revelação para mim".⁶

Assim como o astronauta David Bowman, do filme, o Major Tom passivamente contempla o espaço, onde "as estrelas parecem bem diferentes" e aceita o fato de sua "nave espacial" saber o caminho que deve seguir, permitindo que a natureza e a tecnologia – representadas pelo espaço sideral e a nave – decidam sobre a trajetória e a vida do protagonista da canção.

Apesar de ter viajado mais de cem mil milhas
Estou me sentindo bem parado
E eu acho que minha nave espacial sabe para onde ir
Diga para minha mulher que eu a amo muito, ela sabe
Controle de solo para Major Tom
Seu circuito pifou, tem algo errado
Você pode me ouvir Major Tom?⁷ (Space Oddity, 1969, tradução nossa).

Bowie nunca foi enfático em defender uma interpretação para "Space Oddity", recusando-se a discuti-la em pormenores. Em certo momento, chegou a afirmar que era uma canção sobre alienação (Pegg, 2011, p. 229) – o que é reforçado pelos versos fatalistas "o planeta Terra é azul e não há nada que eu possa fazer" ou "acho que minha nave espacial sabe para onde ir". Em outra oportunidade, em 1974, chegou a afirmar

que a imagem publicitária de um astronauta lhe parecia mais a um autômato do que a de um ser humano, e que sua canção seria uma tentativa de humanizá-lo (Miles, 1980).

Vale destacar que, assim como 2001, a literatura de ficção científica já problematizava os efeitos das viagens espaciais sobre os humanos. *No Particular Night or Morning*, de Ray Bradbury, retrata um astronauta enlouquecido lançando a si mesmo no espaço vazio. Gordon Walter, em *No Guarantee*, narra o diálogo alucinante entre um astronauta e seu Controle de Solo, enquanto em *The Night Dweller*, de Terry Pratchett, se chega à conclusão de que o vazio existencial persegue o ser humano, esteja ele na Terra ou no espaço. Mesmo Norman Mailer expressou a opinião que um homem como Neil Armstrong apresentava traços de esquizofrenia em função de seu des-temor diante da morte (O'Leary, 2015, p. 100-101).

2.1.1. Os Clipes de "Space Oddity"

A primeira versão de "Space Oddity", foi gravada para o filme *Love You till Tuesday*, produzido pelo primeiro empresário de Bowie, Kenneth Pitt, finalizado em 1969, mas lançado apenas em 1984 (Spitz, 2010). Trata-se de uma versão inicial da canção com arranjos que priorizam o violão, órgão e flautas. No arranjo, observa-se uma estrutura menos experimental e eletrônica do que a versão consolidada no álbum de 1969 (Figura 1).

⁶ Do original: "seismic impact" [...] "It was the sense of isolation that I related to [...] and it was really revelation to me".

⁷ Do original: Though I'm past one hundred thousand miles/ I'm feeling very still/ And I think my spaceship knows which way to go/ Tell my wife I love her very much, she knows/ Ground control to Major Tom/ Your circuit's dead, there's something wrong/ Can you hear me, Major Tom?

Figura 1 – Cena do clipe de “Space Oddity” (1969)



Fonte: Captura de tela do canal do YouTube @davidbowie.⁸

Já no clipe, o artista se vale de sua experiência com a mímica para simular imponderabilidade no espaço, ou seja, o flutuar dos astronautas quando estão em missões espaciais, decorrente de a velocidade de queda da nave ser a mesma da pessoa dentro da nave. Na interpretação de Bowie observa-se um exagero na interpretação, o que denota uma tonalidade cômica à sua interpretação. Isso pode ser verificado, por exemplo, no figurino casual do personagem que representa o controle de solo.

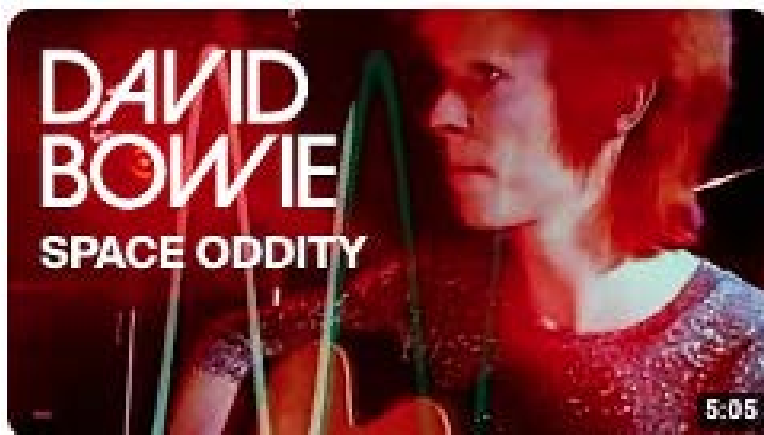
Outro aspecto visual relevante é o diálogo com a produção em ficção científica do período. Apesar da inspiração para a canção ser *2001: uma odisseia no espaço*, o videoclipe aparenta uma inspiração em filmes de ficção científica de baixo orçamento (Ndalianis, 2018) ou de tom cômico, como é o caso de *Barbarella* (Spitz, 2010). Lançado em 1968, o filme do diretor francês Roger Vadim se vale de um figurino, futurista para a época, no qual predominava a reflexão da luz

em trajes prateados e brancos, criados por Jacques Fonteray e Paco Rabanne (Lundén, 2016). O videoclipe apresenta um figurino claramente inspirado nesse filme, com as roupas prateadas para o Major Tom e brancas para o controle de solo. Além disso, observa-se a presença de personagens femininas sexualizadas, tal como ocorre em *Barbarella*.

O segundo clipe de “Space Oddity” foi lançado em 1972 e dirigido pelo fotógrafo britânico Mick Rock (Figura 2). A versão da canção nesse videoclipe é a que esteve presente no álbum de 1969, com diversos efeitos sonoros que simulam a paisagem sonora espacial, além da presença do *mellotron*⁹, executado pelo virtuoso tecladista Rick Wakeman, que emula um arranjo de cordas para a peça musical.

⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/@davidbowie/videos>. Acesso em: 10 mar. 2024.

⁹ Instrumento polifônico eletrônico de teclas produzido entre as décadas de 1960 e 1980.

Figura 2 – Capa do clipe de “Space Oddity” (1972)

Fonte: Captura de tela do canal do YouTube @davidbowie.¹⁰

Nesse videoclipe observa-se uma narrativa em que os protagonistas são o artista e os seus equipamentos de estúdio, como mesa de som, osciloscópios, amplificadores etc. Nesse período, Bowie personifica o seu mais notório personagem: Ziggy Stardust. Apesar desse personagem aparecer na canção homônima e no título do álbum *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (1972), sua performance e seu figurino só foram desenvolvidos posteriormente, durante a turnê desse álbum (Paglia, 2014). O sucesso do artista no Reino Unido e nos EUA, permitiu que clipes de canções lançadas em álbuns anteriores,

fossem também produzidos por Mick Rock: "The Jean Genie", "John, I'm Only Dancing", "Life on Mars" e, evidentemente, "Space Oddity". Todos os clipes se caracterizavam por utilizar "baixo custo" e se inspirarem visualmente em Ziggy Stardust (Doggett, 2014, p. 238).

Vale se notar, que nesse período – em novembro de 1972 – ocorre o relançamento, pela RCA, do álbum de 1969, cuja capa foi alterada por uma foto de Mick Rock de Ziggy Stardust, e o título alterado de *David Bowie* para *Space Oddity* (Bowie, 1973).

Figura 4 – Capa do relançamento do álbum *Space Oddity* (1972)

Fonte: Imagem reproduzida do repositório Discogs.¹¹

¹⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/@davidbowie/videos>. Acesso em: 10 mar. 2024.

¹¹ Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/release/1852255-David-Bowie-Space-Oddity. Acesso em: 10 mar. 2024.

Em 1979, Bowie regrava "Space Oddity" para um novo videoclipe a ser apresentado no programa *Kenny Everett's New Year's Eve Show* (cf. Figura 4). Diante de uma nova década e passados dez anos do lançamento, "de muitas maneiras, essa versão de 'Space Oddity' é provavelmente o verdadeiro réquiem para o Major Tom"¹² (Dillane, 2015, p. 51). No lugar do arranjo orquestral e dos vocais *folk* inspirados no Bee Gees dos anos 1960, tem-se apenas o vocal de Bowie e seu violão de 12 cordas, acompanhado por um trio de baixo, piano e bateria. A notória seção da contagem regressiva foi substituída por 12 segundos de silêncio como se "aludisse ao vazio do espaço e a perda da esperança"¹³ (Dillane,

2015, p. 51). Mais do que antecipar musicalmente o destino do astronauta, o videoclipe feito para o programa de televisão, teve imagens que foram utilizadas no clipe de "Ashes to Ashes", lançado no ano seguinte – ambos videos foram dirigidos por David Mallet. Para Chris O'Leary (2015, p. 107, tradução nossa), era como se Bowie dez anos depois tivesse decidido "procurar o Major Tom para ver o que havia acontecido com ele".¹⁴ Ou, em outros termos, "[...] todos conhecemos o Major Tom; mas como tínhamos tomado conhecimento dele, e até que ponto poderíamos confiar no que dizia a Estação de Controle, ou o próprio Bowie?" (Doggett, 2014, p. 424).

Imagem 4 – Cena do clipe de "Space Oddity" (1979)



Fonte: Captura de tela do canal do YouTube @NachoVideo.¹⁵

O arranjo musical e a cinematografia minimalistas dessa versão de "Space Oddity", em contraponto ao arranjo orquestral da primeira versão e do visual *sci-fi kitsch* do videoclipe de 1969, denotam uma mudança de perspectiva na abordagem ao Major Tom. No lugar de referências

a *Barbarella*, há cenários ascéticos que remetem ao que seria uma espécie de hospital psiquiátrico. Ao invés de um figurino de astronauta ou de alienígena (como no videoclipe de 1972), um visual sóbrio: camisa branca, calça e sapatos sociais. Conforme será narrado em "Ashes to Ashes", a

¹² Do original: In many ways, this version of 'Space Oddity' is more likely the real requiem for Major Tom.

¹³ Do original: [...] this silence alluding to perhaps, the void of space and the loss of hope.

¹⁴ Do original: look up Major Tom to see what become of him.

¹⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/@NachoVideo>. Acesso em: 10 mar. 2024.

situação do astronauta deixa de ser uma mera alienação voluntária e passa a refletir um estado de degradação e decadência.

2.2. "Ashes to Ashes" – 1980 (David Bowie)

O crítico Tom Ewing descreveu "Ashes to Ashes" como se o Major Tom estivesse pensando que estava estrelando uma história do Arthur C. Clarke e na verdade terminassem em um livro de Philip K. Dick (O'Leary, 2019, p. 160). O contexto já indica uma mudança de tom entre ambas as canções: se "Space Oddity" foi contemporânea do otimismo do pouso da Apollo 11 na Lua, "Ashes to Ashes" já é posterior a destruição do abandonado laboratório espacial *Skylab* ao reentrar na atmosfera terrestre.

Em diversos momentos, Bowie relacionou a canção a uma espécie de confronto com seu passado. Os versos "Eu nunca fiz coisa boas/ Eu nunca fiz coisas ruins/eu nunca fiz nada por acaso"¹⁶ representariam, nas palavras do cantor, "o sentimento contínuo e recorrente da inadequação do meu trabalho" pois "grande parte dele não tem a menor relevância" (Doggett, 2014, p. 424, tradução nossa). O próprio LP no qual "Ashes to Ashes" foi lançado, *Scary Monsters (and Super Creeps)* (1980), foi visto pelo próprio Bowie como uma "purgação": "Aquilo era eu erradicando sentimentos internos que me incomodavam"¹⁷ (O'Leary, 2019, p. 155, tradução nossa).

Bowie afirmava que "Ashes to Ashes" foi inspirada na canção infantil "Inchworm" – escrita por Frank Loesser para o musical *Hans Christian Andersen*, em 1952. Em 2003, Bowie afirmou que,

Há um elemento de canção infantil nela, e há algo tão triste e comovente nisso. Isso continuou me trazendo de volta aos sentimentos daqueles pensamentos puros de tristeza que você tem quando criança, e como eles são tão

identificáveis mesmo quando você é adulto¹⁸ (Pegg, 2011, p. 463, tradução nossa).

Logo, não surpreende que, apesar de suas origens infantis, o vídeo tornou-se um retrato do

artista isolado e sofredor, com motivos e técnicas extraídos de toda a história do cinema de arte europeu [...] A natureza autocentrada da música foi sinalizada pela volta do personagem de estreia de Bowie, o Major Tom, agora um notório toxicômano em crise de abstinência (Paglia, p. 82).

Agora Major Tom "não dava um salto gigantesco para a humanidade, mas mantinha-se no exílio, alienado de uma cápsula lunar, relutante em retornar à Terra" (Doggett, 2014, p. 8). Ou seja:

Fazia perfeito sentido que o Major Tom, ele mesmo a "excentricidade espacial" e elemento-chave da marca "Bowie" desde 1969, reaparecesse alguns meses depois como um drogado – embora a Estação de Controle, conforme agiria qualquer agência governamental, tentasse transparecer que estava tudo bem, muito bem, com o intrépido explorador. Ninguém sabia ao certo se ele estava lá em cima, ou cá em baixo, embora, com heroína correndo em suas veias, ele se alternasse intensamente entre os dois locais (Doggett, 2014, p. 423).

Mas além de ser um acerto de contas com seu passado como *popstar*, há ainda em "Ashes to Ashes" uma continuação da crítica à relação entre o homem e a tecnologia que já havia em "Space Oddity". Segundo Bowie,

Aqui tivemos a grande explosão do conhecimento tecnológico americano empurrando esse cara para o espaço, mas quando ele chega lá, ele não sabe ao certo por que está lá. E foi aí que eu o deixei. Agora descobrimos que ele está percebendo que todo o processo que o levou até lá decaiu, nasceu da decadência; isso o deteriorou e ele está em processo de decadência. Mas ele deseja retornar ao belo ventre redondo, a terra, de onde partiu¹⁹ (Pegg, 2011, p. 29, tradução nossa).

¹⁶ Do original: I never done good things/I never done bad things/I never did anything out of the blue.

¹⁷ Do original: [...] for me has always been some kind of purge. It was me eradicating the feelings within myself tha I was uncomfortable with.

¹⁸ Do original: There's a child's nursery rhyme element in it, and there's something so sad and mournful and poignant about it. It kept bringing me back to the feelings of those pure thoughts of sadness that you have as a child, and how they're so identifiable even when you're an adult

¹⁹ Do original: Here we had the great blast of American technological know-how shoving this guy up into space, but once he gets there he's not quite sure why he's there. And that's where I left him. Now we've found out that he's under some kind of realization that the whole process that got him up there had decayed, was born out of decay; it has decayed him and he's in the process of decaying. But he wishes to return to the nice, round womb, the earth, from whence he started.

Esse processo generalizado de decadência, tanto social como individual, é encenado visualmente no videoclipe de "Ashes to Ashes".

2.2.1 O clipe de "Ashes to Ashes"

Segundo Camille Paglia, apesar de Bowie afirmar que "Ashes to Ashes" era uma "ode à infância", o vídeo clipe da canção "tornou-se um retrato do artista isolado e sofredor" com referências "desde *O martírio de Joan d'Arc*, de Carl Dreyer, e *Um cão andaluz* de Luis Buñuel" até obras de Salvador Dalí, Jean Cocteau e Ingmar Bergman (Paglia, 2014, p. 81, 82). Pode-se afirmar que

O trio de personagens que Bowie representa nas justaposições oníricas e perturbadoras do vídeo – palhaço, paciente de um asilo e astronauta – são elementos básicos de seu trabalho desde os primeiros dias, alimentando novamente a noção de que 'Ashes To Ashes' é um exorcismo abrangente de seu passado²⁰ (Pegg, 2011, p. 30, tradução nossa).

Bowie aparece tanto como um Pierrot - portando uma "timidez desengonçada e uma inocência acanhada" como, em contraposição, como Major Tom, por vezes "belo e elegante", em outras cenas "desanimado e sem expressão [...] moribundo numa gruta espacial que é metade nave espacial acidentada, metade útero de pesadelo" (Paglia, 2014, p. 82).

Para o músico inglês, retornar a Major Tom "[Então] a coisa mais desastrosa que pude pensar é que ele encontra consolo em algum tipo de droga do tipo heroína, na verdade o espaço cósmico o alimenta: um vício. Ele quer retornar ao útero de onde veio."²¹ (O'Leary, 2019, p. 157, tradução nossa). Esse desejo em retornar ao útero já estaria presente em "Space Oddity", segundo Nicolas Pegg: a ansiedade diante da perda de controle faria do controle de solo uma metáfora para a maternidade fazendo da canção uma re-

flexão sobre a perda de um ambiente seguro e acolhedor diante da "decolagem para vida"²² (Pegg, 2011, p. 229, tradução nossa).

Tal recurso a uma imagem uterina não é fortuita, pois o fim do clipe o Pierrot aparece em uma praia sendo admoestado por uma senhora que Bowie chegou admitir ser parecida com sua mãe (Paglia, 2014, p. 82). Os versos finais, acabam por ser um questionamento não apenas do personagem Major Tom, mas da própria carreira de Bowie: "Minha mamãe disse para fazer as coisas do jeito certo/Melhor você não mexer com o Major Tom"²³ (tradução nossa). Logo após, o clipe finaliza com uma cena no qual o duplo David Bowie/Major Tom encontra-se preso à parede de um cárcere subterrâneo por um emaranhado de tubos, reforçando ainda mais o isolamento, como se Bowie estivesse "condenando o intrépido homem espacial que não trouxe uma promessa de esperança" (Broackes, 2014, p. 140).

Essa figura materna repressiva, como se representasse uma espécie de Princípio de Realidade²⁴, não foi um recurso simbólico fortuito no mito do Major Tom: a dupla Pierrot e uma senhora aparece na arte da contracapa do disco *Space Oddity* de 1969 – a primeira manifestação do Major Tom – assim como o figurino de Bowie como Pierrot é uma reprodução de um figurino de seu professor de mímica nos anos 1960, antes do sucesso, Lindsay Kemp. Como se de fato, o duplo Bowie/Tom, estivessem juntando o início e o fim do mito por ele(s) desenhado nas cenas finais de "Ashes to Ashes".

2.3 Major Tom presente na obra de outros artistas

A citação do personagem em canções de outros artistas ressalta o mesmo individualismo. Em "Major Tom (Coming Home)" (1983), a história do personagem possui a mesma narrativa do

²⁰ Do original: The trio of characters Bowie enacts in the video's unsettling, dreamlike juxtapositions – clown, asylum inmate and space-man – are staples of his work from its earliest days, again fuelling the notion that 'Ashes To Ashes' is a comprehensive exorcism of his past.

²¹ Do original: [So] the most disastrous thing I could think of is that he finds solace in some kind of heroin-type drug, actually cosmic space feeding him: an addiction. He wants to return to the womb from whence he came.

²² Do original: as he lift off into life.

²³ Do original: My mama said to get things done/You better not mess with Major Tom.

²⁴ "Princípio de prazer/princípio de realidade: Par de expressões introduzido por Sigmund Freud em 1911, a fim de designar os dois princípios que regem o funcionamento psíquico. O primeiro tem por objetivo proporcionar prazer e evitar o desprazer, sem entraves nem limites (como o lactente no seio da mãe, por exemplo), e o segundo modifica o primeiro, impondo-lhe as restrições necessárias à adaptação à realidade externa" (Roudinesco; Plon, 1998, p. 603).

sujeito solitário rumo ao espaço sideral, mas com uma sonoridade que evoca os sintetizadores e as programações do *synth-pop*. "Mrs. Major Tom" (2003), apresenta a perspectiva da esposa do Major Tom, numa balada em que evoca o luto, com pianos e ecos, que reverberam a solidão na Terra e no espaço. Verifica-se o mesmo tipo de sonoridade, e temática, em "Terrence Loves You" (2015), que associa o espaço a um ambiente de solidão, perda e tristeza, semelhante a um término de relacionamento. A exceção é "Rocket" (1987), em que Major Tom está inserido no imaginário coletivo da corrida espacial, junto a outros sujeitos da cultura pop.

3 O mito Major Tom

O mito do Major Tom seria apenas um comentário pessoal crítico ao sonho hippie, ao otimismo ocidental e à fama? Um comentário acerbo de um *popstar* sobre uma década regradada a excessos, popularidade e drogas? Sim, mas não apenas isso. Major Tom é um mito – e como todo legítimo mito é polissêmico: dessacralizado como um mito literário, imperfeito como um Fausto ou um Quixote, Major Tom não é um herói de uma sociedade pré-moderna, nem está limitado a uma circulação estritamente literária. Ele é um mito do século das mídias de massa, do audiovisual e de uma nova forma de individualismo. Para Gilbert Durant o homem do século XX está cercado por toda uma rede de mitos, sejam eles mitos políticos, mitos de violência ou de exaltação, por exemplo. O cotidiano é marcado pela aparição diária de ídolos de uma "nova mitologia que são os artistas em voga, os 'deuses do palco'" que a partir das mídias de massa permite uma "posse gigantesca das consciências [...] compatível com uma civilização que conquista o Cosmo e faz a bomba atômica" (Durand, 1995, p. 35).

É fora de questão que o astronauta de "Space Oddity" representa um sinal do esgotamento das expectativas utópicas da década de 1960. "Major Tom estava tão distante quanto o próprio Bowie estivera, em relação ao otimismo hedonista da cultura pop no final dos anos 60" (Doggett, 2014, p. 71). Em seu "isolamento inquietante", nas pala-

vas de Camille Paglia (2014, p. 69), "sua pureza e passividade assexuadas, anteviam o fim do carnaval dos dionisiacos anos 1960". Gravada vários meses antes dos Festivais de Woodstock e de Altamont, símbolos do auge e da crise dos ideais hippies respectivamente, o Major Tom parece dar de ombros diante o êxtase coletivo e opta ser um perdedor que ficou vagando pelo espaço ao invés de completar sua missão (Hopkins, 1985, p. 50). Contudo, o mito do Major Tom aponta para algo além de uma crítica cinica e melancólica dos anos 1960 – ele já se situa diante do futuro que se iniciou na década seguinte.

Se os mitos do individualismo moderno de Watt são testemunhas e símbolos das contradições surgidas da Revolução Científica, do expansionismo territorial europeu, da Reforma e da Contrarreforma, do impacto da invenção de Gutenberg e da ascensão do capitalismo, o Major Tom já é um mito de outra era. A ciência do século XX conseguiu entre seus feitos tanto colocar o homem na Lua como criar a bomba atômica. As últimas colônias europeias na Ásia e África estavam em vias de se libertarem do jugo europeu. As transmissões via satélite permitiram a construção da chamada "aldeia global" via rádio, TV e telefone. E, mais especificamente nos anos de 1970, o tipo de capitalismo nascido entre os séculos XVI e XVIII começou a definhar. Logo, para melhor matizar o mito do individualismo contemporâneo que Tom representa, é necessário inseri-lo em um contexto mais amplo que apenas o da vida e carreira de David Bowie.

Após 1945, tanto nos Estados Unidos como na Europa Ocidental, a política econômica predominante caracterizou-se, segundo Wolfgang Streeck (2018, p. 72) pela ação de "um Estado intervencionista que impunha disciplina ao mercado, planejava e redistribuía, tendo também de garantir os fundamentos do novo capitalismo". Capitalismo esse que, após a Segunda Grande Guerra "encontrava-se numa situação defensiva em todo o mundo" (Streeck, 2018, p. 72). Foi um período de salários elevados, pleno emprego, eleições periódicas, investimentos estatais em infraestrutura, ampliação dos serviços públicos e inserção de bens de consumo em todos os

domínios do cotidiano.

Tal "ciclo virtuoso" teve seus estertores na década de 1970, em reação às greves mundiais em 1968 e 1969 com

[...] o capital considerando esgotada sua margem para concessões. Em resposta a essa situação, o capital começou a preparar seu abandono do contrato social pós-guerra, libertando-se de sua passividade, recuperando sua capacidade de ação e realização e fugindo à situação em que estava sujeito ao planejamento e à utilização pela política democrática (Streeck, 2018, p. 74).

É a partir dessa década que se inicia o abandono do modelo fordista, e o capitalismo passa a se afastar da extração de riqueza baseada no trabalho, buscando seus rendimentos na especulação financeira. Para Anselm Jappe (2006, p. 149), esse processo se caracteriza pelo fato do capital

prolongar a sua vida para lá de seus limites reais, consumindo antecipadamente o seu futuro, isto é, vivendo de crédito [...] mediante uma reviravolta grotesca, que nem mesmo Marx foi capaz de prever, a produção real passou a ser um apêndice do capital fictício (Jappe, 2006, p. 150-151).

Os governos de Margaret Thatcher no Reino Unido (1979-1990) e de Ronald Reagan nos EUA (1981-1989) fundamentaram suas políticas econômicas no ataque às políticas que serviam de contenção ao processo descrito por Jappe: políticas de emprego, fortalecimento de sindicatos livres, participação de trabalhadores nos locais de trabalho, controle estatal sobre indústrias-chave, ampliação do setor público e desigualdade social controlada por políticas salariais e fiscais (Streeck, 2018, p. 76) A consequência foi que "[...] há populações inteiras que já não são 'úteis' para a lógica da valorização. Já não se trata de um exército crescente de proletários, mas sim de uma humanidade supérflua" (Jappe, 2006, p. 156).

Este é o contexto de emergência do mito do astronauta isolado no espaço, cantado por Bowie. A mesma era que vê uma das grandes conquistas tecnológicas da humanidade também testemunha uma separação radical entre economia e a própria humanidade. E a relação entre alta tecnologia e a nova fase do capitalismo acima

descrita, não é fortuita.

Se Fausto era um personagem intransigente em sua crença no saber como fator necessário para a emancipação humana, pela qual "a humanidade poderá, por fim, igualar e mesmo superar a prerrogativa de urdir o mundo, até então exclusiva da natureza inumana e incontrolável" (Innocêncio, 2007, p. 53), Major Tom, diante das conquistas humanas de seu século, abriu mão das esperanças nessas capacidades emancipatórias da ciência e da tecnologia.

Tom não é exatamente um mito moderno, pois não possui o "sentimento ou conduta autocentrada como princípio de ação ou pensamento individual livre e independente" (Watt, 1997, p. 130). Mas assim como Quixote ou Crusoé, é um viajante contumaz – talvez o mais consumado dos viajantes seja o viajante espacial – sendo, em larga medida, um nômade solitário "voluntariamente desembaraçado dos laços familiares" (Watt, 1997, p. 131). Isso é reforçado pelo próprio cantor: o Major Tom "era meu ideal do que eu queria fazer, uma pessoa totalmente em seu próprio mundo [...] Ele era para mim não um herói, mas um anti-herói - não tinha contatos sociais" (Paglia, 2014, p. 312).

A chegada à Lua, um dos ápices do progresso tecnológico, é vista com desdém em "Space Oddity" – que não é uma canção celebratória desse "grande passo para a humanidade". Se Fausto, Quixote e Crusoé representam os inícios arrojados do individualismo moderno, Tom seria uma espécie de mito do crepúsculo da modernidade, no qual, apesar das conquistas da tecnociência do século XX, opta pela indiferença diante das realizações e dos jornais. Não é casual tal postura, afinal é essa tecnologia que destruiu o mundo do trabalho e da sociabilidade, gerando massas de precarizados – a "humanidade supérflua" de Jappe. Tão supérflua quanto um astronauta isolado em sua nave espacial, que se deixa levar por essa tecnologia, pois "não há nada que eu possa fazer", afinal, "eu acho que minha nave espacial sabe para onde ir".

A tecnologia deixa de ser uma ferramenta nas mãos *humanas*, como é para Crusoé ou Fausto, e se torna, para o Major Tom, um saber autônomo,

livre da agência do indivíduo humano. Essa ruptura entre deliberação humana e tecnologia não apenas permitiu a chegada a Lua ou a internet, mas também viabilizou a própria mudança no capitalismo descrita acima. A filósofa McKenzie Wark afirma que uma das pré-condições necessárias para a implementação de políticas neoliberais foi a construção de

[...] uma vasta infraestrutura global na qual as informações permitiam o controle de fluxos de dinheiro, máquinas, recursos e mão de obra. Se você pode usar um computador para calcular a posição de dez mil átomos em uma proteína, você pode usá-lo para calcular um sistema de produção global (Wark, 2022, p. 147).

O mito de Major Tom nos coloca o mesmo problema: se você pode usar um computador para colocar humanos no espaço sideral, também pode usá-lo para calcular um sistema de produção global que acaba por nos alienar cada vez mais de nós mesmos. E, apesar do "planeta Terra ser azul" e "dos jornais querem saber a marca de camisa que você usa" – não há nada que "eu possa fazer".

O fatalismo tecnológico de Tom é só mais um capítulo no fatalismo geral de nossa era, iniciado na década de 1970 – o realismo capitalista, esse "sentimento disseminado de que o capitalismo é o único sistema político e econômico viável, sendo impossível imaginar uma alternativa a ele" (Fisher, 2020, p. 10). Segundo Mark Fisher (2022, p. 73):

Está cada vez mais claro que os anos de 1979-1980 [...] foi um momento limiar – quando todo um mundo (social-democrata, fordista, industrial) se tornou obsoleto e os contornos de um novo mundo (neoliberal, consumista, informático) começaram a se manifestar.

Portanto, o retorno ao Major Tom em "Ashes to Ashes" talvez não tenha sido mero efeito do fim de um ciclo pessoal para David Bowie, mas um sintoma de que outras mudanças radicais na sociedade estavam por vir.

Tal individualismo fatalista – quase que um símbolo de desistência do arbítrio humano diante da tecnologia e da ciência – é sugerido pela imagem final do videoclipe de "Ashes to Ashes" no qual é visto um Major Tom em um traje espacial ligado à sua nave por tubos similares a cordões

umbilicais (cf. Figura 4). Segundo o próprio Bowie, tal cena foi intencionalmente derivada das artes que o artista plástico suíço H. R. Giger fez para o filme *Alien*, de Ridley Scott, lançado no ano anterior. Seria algo, nas palavras do cantor, como

o ideal arquetípico de uma colônia futurista dos anos 1980 que foi fundada por terráqueos [...] e nessa sequência específica a ideia era que o terráqueo estivesse bombeando a si mesmo e bombeando para algo orgânico. Então há uma influência de Giger muito forte lá: o orgânico encontra a alta tecnologia (Pegg, 2011, p. 31).

Apesar da imagem, segundo Bowie, ser de uma colônia futurista "fundada por terráqueos", tanto a cena final de "Ashes to Ashes" quanto o próprio filme *Alien* dá a entender que os colonizados são, na verdade os próprios humanos – seja pela tecnologia, seja pelos alienígenas do filme, os *xenomorfos*. Na própria arte de Giger, os limites entre máquina e orgânico é ambíguo, pois nela

[...] sistemas vivos são máquinas, máquinas são sistemas vivos, que se confundem e ampliam-se, ressignificam-se e ressoam aflições antiquíssimas do homem em relação aos objetos que ele criou, angústias de poder, de servidão, de aprisionamento, de fim da espécie e a vitória de seres assustadoramente hostis. O pesadelo é tanto perceber-se livre, quanto imaginar-se aprisionado (Bortolucce, 2022, p. 106).

Ao escolher a imagética tecnorgânica de Giger como cenário para a despedida de Tom, Bowie situou o astronauta em um campo simbólico para além de uma mera reflexão sobre sua carreira nos anos 1970 e o uso abusivo de drogas. Mais do que um acerto de contas com o passado, o videoclipe de "Ashes to Ashes" traz uma espécie de antevisão do futuro que se delineava no final dos anos 1970.

A mesma tecnologia que permitiu a financeirização absoluta do capital e a irrelevância do trabalho humano para extração da mais-valia (Postone, 2014, p. 157) é também aquela que transforma partes consideráveis da população em "junkies" tecnológicos – que, além de não se importar para onde a capsula de lata vai nos levar, afinal, achamos que ela sabe o caminho que se deve tomar, está umbilicalmente ligada a máquinas – sejam elas telas de TV ou de smartphones, ou produtos da indústria de psicofármacos. Se

o Major Tom se tornou um junkie, ele apenas se adequou ao novo "regime afetivo" que surgiu nos anos 1970 e que, desde então, se amplia e se aprofunda no século XXI, no qual

O aparato de controle descrito por Burroughs, Philip K. Dick e David Cronenberg, em que o poder se dissolve em uma neblina fantasmagórica de entorpecentes psíquicos e físicos [no qual] longe de ser uma condição aberrante, o vício é o estado normal para os seres humanos, quando somos habitualmente escravizados em comportamentos reativos e repetitivos por imagens congeladas (de si próprio e do mundo) (Fisher, 2020, p. 123).

Enquanto o Tom em "Space Oddity" se deixa levar passivamente pela tecnologia, o Tom viciado de "Ashes to Ashes" antecipa a relação "cibernética", por assim dizer, entre homem e máquina, na qual há "um indivíduo que está constantemente envolvido, operando, interagindo, comunicando, reagindo ou processando algum meio telemático" (Crary, 2014, p. 25).

A acoplagem entre Tom e a máquina gigeriana ao fim do clipe de "Ashes to Ashes", em 1980, antevê o que Donna Haraway dizia em seu "Manifesto Ciborgue" cinco anos depois: "[...]

neste nosso tempo mítico, somos todos quimeras, híbridos - teóricos e fabricados - de máquina e organismo: somos, em suma, ciborgues" (Haraway, 2023, p. 37, grifo nosso). Tom, em 1969, ainda tem ligações familiares, por mais que seja uma mera mensagem de amor para sua esposa que ele está deixando em troca do vazio do espaço. Já em 1980, ele "não sonha mais com uma comunidade baseada no modelo da família orgânica" (Haraway, 2023, p. 39). Preso ao aparato tecnorgânico na cena final e fitando quem está do outro lado da tela com um olhar desolador, Tom - o novo indivíduo contemporâneo - rompe com a sociedade dos humanos pois "ele não é feito de e não pode sonhar em retornar ao pó" (Haraway, 2023, p. 39, 40). Tal cena final rompe com o movimento cíclico do próprio título e refrão da canção ("ashes to ashes", uma variação do "porquanto és pó, e ao pó tornarás" bíblico), e também com a própria conciliação cíclica entre Bowie e seus fantasmas pessoais, simbolizados pela cena uma senhora admoesta o Pierrô caminhando pela praia (ver Figura 5).

Figura 5 – Cena final do videoclipe de "Ashes to Ashes"



Fonte: Captura de tela do canal do YouTube @davidbowie.²⁵

²⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/@davidbowie/videos>. Acesso em: 10 mar. 2024.

Conclusão

Ao se lamentar de sua situação de isolamento espacial em "Ashes to Ashes", Major Tom relata que sua única companhia seriam "fotos de garotas japonesas" (tradução nossa).²⁶ Décadas depois, o fenômeno dos *Hikikomori*, que se caracteriza pelo grave isolamento social voluntário de adolescentes e adultos jovens por pelo menos seis meses em seus quartos – atinge o *status* de epidemia no Japão do século XXI (Domingues-Castro; Torres, 2018). Suas relações sociais se limitam a internet, games on-line e aplicativos de entrega de comida – não muito diferente de um astronauta drogadicto isolado do mundo em sua nave espacial.

Para esse indivíduo contemporâneo-cibernético, ser um *junkie* não é um mero acidente decorrente do uso de drogas da geração dos anos 1960. Ele é fruto daquilo que Paul Preciado denomina de "nova aliança necropolítica entre patriarcado colonial e as novas tecnologias farmacopornográficas". Em consonância com o diagnóstico de Mark Fisher sobre "neblina fantasmagórica de entorpecentes psíquicos e físicos" à qual o neoliberalismo nos condena, Preciado (2022, p. 87) afirma que:

[...] não há dúvida que já estamos confrontando a farmacologização crescente das assim chamadas "patologias psiquiátricas", a mercantilização das indústrias do cuidado, a informatização eletrônica do cérebro, assim como a robotização semiótica-informática das técnicas de produção de subjetividade via Facebook, Instagram, Tinder etc.

Esta nova subjetividade do indivíduo contemporâneo não poderia ser simbolizada por um *junkie* conectado perpetuamente a um aparato tecnológico? Para além de uma mera crítica aos excessos utópicos dos anos de 1960 ou ao uso irresponsável das drogas – ou mesmo uma reflexão sobre os aspectos destrutivos da fama – Major Tom é também um mito que prefigura a nossa subjetividade moldada pela ascensão do neoliberalismo nas últimas quatro décadas.

Ao contrário dos mitos modernos como Fausto

ou Robinson Crusoe – cujas falhas e fracassos estão fundamentados em uma *hybris* relativa à capacidade humana em dominar a natureza e seus semelhantes por meio da técnica –, Major Tom abre mão de sua agência e capacidade deliberativa. As máquinas e os fármacos deixam de ser ferramentas e tornam-se os verdadeiros agentes por trás de suas aparentes decisões. Em síntese, resta a ele apenas as "imagens de garotas japonesas" em uma tela.

Referências

- ALLEN, L. David. No mundo da ficção científica. São Paulo: Sumus Editorial, 1974.
- MRS. MAJOR Tom. Intérprete: K.I.A. Compositor: Kirby Ian Andersen. In: ADIEU, Shinjuku Zulu. Toronto: Independente, 2003. cd. faixa 6 (5 min 42 s).
- ASHES to Ashes. Intérprete: David Bowie. Compositor: David Bowie In: SCARY Monsters (And Super Creeps). New York: RCA, 1980.1 disco vinil. Lado A, faixa 4 (4 min 26 s).
- BORTULUCCE, Vanessa. O Corpo Alienígena na Arte de H. R. Giger. In: Encontro de História da Arte, 15., 2021, Campinas. Atas [...]. Campinas: IFCH: UNICAMP, 2022.
- BOYLE, Alan et al. Chris Hadfield's' Space Oddity is a hit: What's next for space superstar? In: NBC News. [S. l.], 14 maio 2013. Disponível em <https://www.nbcnews.com/science/cosmic-log/chris-hadfields-space-od-dity-hit-whats-next-space-superstar-flna6c10981701>. Acesso em: 6 nov. 2023.
- BROACKES, Victoria. Apagando fogo com gasolina: desenhando David Bowie. In: (org.) BROACKES, Victoria; MARSH, Geoffrey. David Bowie é o Assunto. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 116-161
- BROACKES, Victoria; MARSH, Geoffrey. Apresentação dos Curadores. In: BROACKES, Victoria; MARSH, Geoffrey (org.). David Bowie é o Assunto. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 18-25.
- BRUNEL, Pierre. Dicionário de mitos literários. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- CRARY, Jonathan. 24/7: capitalismo tardio e os fins do sono. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- DILLANE, Aileen; DEVEREUX, Eoin; POWER, Martin. Culminating Sounds and (En)visions Ashes to Ashes and the case for Pierrot. In: DILLANE, Aileen; DEVEREUX, Eoin; POWER, Martin (ed.). David Bowie: critical perspectives. [S. l.]: Routledge, 2015. p. 35-55. (Routledge studies in popular music, v. 6).
- DOGGETT, Peter. O homem que vendeu o mundo: David Bowie e os anos 70. Curitiba: Nossa Cultura, 2014.

²⁶ Do original: Just pictures of Jap girls.

DOMINGUES-CASTRO, Mariana; TORRES, Albina. Hikikomori: revisão sobre um grave fenômeno de isolamento social. *Jornal Brasileiro de Psiquiatria*, [s. l.], v. 67, n. 4, p. 264-272, out. 2018.

DURAND, Gilbert. *A fé do sapateiro*. Brasília: EdUnB, 1995.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. v. 1.

FISHER, Mark. *Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?* São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

FISHER, Mark. *Fantasmas da minha vida: escritos sobre depressão, assombrologia e futuros perdidos*. São Paulo: Autonomia Literária, 2022.

HARAWAY, Donna. *Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2023.

HOPKINS, Jerry. *Bowie*. New York: Macmillan Publishing Company, 1985.

INNOCÊNCIO, Francisco Roberto. *Um Fausto e seu Mefistófeles: o mito de Fausto na obra Macário de Álvares Azevedo*. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

JAPPE, Anselm. *As aventuras da mercadoria: para uma nova crítica do valor*. Lisboa: [s. n.], 2006.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LUNDÉN, Elizabeth Castaldo. *Barbarella's wardrobe: Exploring Jacques Fonteray's intergalactic runway*. *Film, Fashion & Consumption*, [s. l.], v. 5, n. 2, p. 185-211, 2016.

MAJOR Tom (Coming Home). Intérprete: Peter Schilling. Compositor: Peter Schilling. In: *ERROR in the System*. Los Angeles: Elektra, 1983. 1 disco vinil. Lado B, faixa 1 (5 min 03 s).

MARSH, Geoffrey. *Astronauta de Espaços Interiores*. In: BROACKES, Victoria; MARSH, Geoffrey (org.). *David Bowie é o Assunto*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 26-67.

MILES, Barry. *David Bowie Black Book*. London: Omnibus Press, 1980.

NDALIANIS, Angela. *Bowie and Science Fiction/Bowie as Science Fiction*. *Cinema Journal*, [s. l.], v. 57, n. 3, p. 139-149, 2018.

O'LEARY, Chris. *Rebel Rebel: all the songs of David Bowie from '64 to '76*. Washington: Zero Books, 2015.

O'LEARY, Chris. *Ashes to Ashes: the songs of David Bowie 1976-2016*. London: Repeater, 2019.

PAGLIA, Camille. *Teatro de gênero: David Bowie no apogeu da revolução sexual*. In: BROACKES, Victoria; MARSH, Geoffrey (org.). *David Bowie é o Assunto*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 68-97.

PEGG, Nicholas. *The complete David Bowie*. London: Titan Books, 2011.

POSTONE, Moishe. *Tempo, trabalho e dominação social: uma reinterpretação da teoria crítica de Marx*. São Paulo: Boitempo, 2014.

PRECIADO, Paul. *Eu sou o monstro que vos fala: relatório para uma academia de psicanalistas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

ROCKET. Intérprete: Deff Leppard. Compositores: Joe Elliott, Rick Savage, Phil Collen, Steve Clark e Robert John Lange. In: *HYSTERIA*. New York: Mercury, 1987. 1 disco vinil. Lado A, faixa 2 (6 min 37 s).

Roudinesco, Elisabeth; Plon, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SPACE Oddity. Intérprete: David Bowie. Compositor: David Bowie. In: *DAVID Bowie*. London: Philips, 1969. 1 disco vinil. Lado A, faixa 1 (5 min 18 s).

SPITZ, Marc. *Bowie: A Biografia*. Tradução de Santiago Nazarian. São Paulo: Saraiva, 2010.

STREECK, Wolfgang. *Tempo comprado: a crise adiada do capitalismo democrático*. São Paulo: Boitempo, 2018.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e sociedade na Grécia antiga*. Tradução de Myriam Campello. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

TERRENCE Loves You. Intérprete: Lana Del Rey. Compositores: Lana Del Rey e Rick Nowels. In: *HONEYMOON*. Santa Monica: Interscope, 2015. cd. faixa 3 (4 min 50 s).

TORRANO, Jaa. *O mundo como função das Musas in HESÍODO. Teogonia*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Roswitha Kempf Editores, 1986.

WARK, McKenzie. *O capital está morto*. São Paulo: Editora Funilaria/Sobinfluncia edições, 2022.

WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

Anderson Cleiton Fernandes Leite

Doutor em Educação em Ciências pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) em Porto Alegre, RS, Brasil; mestre em Filosofia pela Universidade de Brasília (UnB), em Brasília, DF, Brasil, bacharel e Licenciado em História pela Universidade de Brasília (UnB), em Brasília, DF, Brasil, pós doutor em Filosofia, pela Universidade de Brasília (UnB), em Brasília, DF, Brasil. Analista em Ciência e Tecnologia do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), em Brasília, DF, Brasil.

Emerson Ferreira Gomes

Doutor em Ensino de Ciências pela Universidade de São Paulo (USP), em São Paulo, SP, Brasil; pós-doutorando em Educação na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), em Campinas, SP, Brasil; mestre em Ensino de Ciências, pela Universidade de São Paulo (USP), em São Paulo, SP; licenciado em física pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), em Bauru, SP, Brasil. Professor de Ensino Básico, Técnico e Tecnológico - Física no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo (IFSP), Câmpus Boituva, SP, Brasil; professor Credenciado no Programa de Mestrado Profissional em Ensino de Ciências e Matemática do IFSP, Câmpus São Paulo, SP, Brasil.

Endereço para correspondência

Anderson Cleiton Fernandes Leite

Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)

Setor de Autarquias Sul (SAUS)

Quadra 01, Lote 06, Bloco H, Edifício Telemundi II

Bairro Asa Sul, 70070-010

Brasília, DF, Brasil

Emerson Ferreira Gomes

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo (IFSP) Câmpus Boituva

R. Zélia de Lima Rosa, 100

Recanto das Primaveras I, 18552-252

Boituva, SP, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados pela SK Revisões Acadêmicas e submetidos para validação do(s) autor(es) antes da publicação.