



SEÇÃO TEMÁTICA

## Figurações do espaço em David Bowie

### *Portraits of space in David Bowie*

Rui Miguel Fernandes\*

**Resumo:** David Bowie manteve uma relação distante e crítica a respeito da religião. Nos seus textos musicais é difícil detectar uma espécie de «suspiro por um além» – ou, diríamos, de sinais explícitos de transcendência. Partindo do tema do «espaço» (cósmico) o autor critica certos desejos alienantes de fuga mundi, que evitam a questão existencial e antropológica de fundo: como viver num mundo caótico e absurdo? Com clara influência nietzscheana, Bowie falará da ficção consciente como forma humana de habitar o mundo. «Máscara», «espelho», «palco» e «armário» tornam-se símbolos de uma reflexão antropológica e, possivelmente, de uma forma de autotranscendência – consciente de si e aberta aos outros.

**Palavras-chave:** Imanência. Alienação. Ficção. Paródia. Autotranscendência. Antropologia.

**Abstract:** David Bowie kept himself aside from religion, which he regarded with skepticism. In his lyrics it is hard to find any kind of “longing for some everafter” – or, as we could say, for any explicit signs of transcendence. The notion of (cosmic) «space» allowed him to criticize what he thought to be alienating desires of fuga mundi, which avoided the crucial existential and anthropological question: how to live in a chaotic and absurd world? With clear nietzschean influences, Bowie presents lucid fiction as the human way of inhabiting the world. “Mask”, “mirror”, “stage” and “closet” are amongst the symbols of his anthropological reflexion, and they appear to be a form of self-transcendence – self-aware and open to others.

**Keywords:** Immanence. Alienation. Fiction. Parody. Self-transcendence. Anthropology.

### Guia de leitura

David Bowie, figura incontornável da cultura pop, manteve uma relação de distância a respeito da religião. Na sua obra, as referências explícitas ao universo religioso revestem-se de um tom habitualmente crítico. É difícil notar aí, portanto, expressões claras que evoquem a presença, ou mesmo a busca, de uma «transcendência transcendente», ou seja, de uma realidade distinta (embora não necessariamente separada) da esfera imanente.

---

\* Doutorando em Teologia na Universidade Católica Portuguesa (Lisboa), em cotutela com a Universidade de São José (Beirute). [ruimiguelsj@gmail.com](mailto:ruimiguelsj@gmail.com)

O espaço cósmico é um cenário relativamente recorrente na obra bowiana. Nele, ou a propósito dele, o autor londrino desenvolve uma reflexão antropológica rica, que tem na base uma interrogação sobre a convivência com a imanência: como viver humanamente num mundo caótico e absurdo? É dentro deste horizonte que nos propomos analisar certos elementos da obra de David Bowie, sobretudo as suas letras musicais e alguns aspectos dos seus vídeos, com vista a discernir os traços de uma possível transcendência: de que tipo, como se exprime e quais os seus limites. Para o fazer, começaremos por um breve retrato do artista, procurando pôr em evidência a relação íntima entre o seu trabalho de invenção de personagens e a sua reflexão sobre a arte. Com este apartado ficará insinuada uma visão de imanência, próxima da que encontramos em Nietzsche.

O segundo momento do nosso estudo reponde, de maneira implícita, a um conjunto de questões: como pensa Bowie a esfera imanente? Quais os seus limites? Que visão do ser humano decorre dela? Esta análise será feita explorando o universo semântico-metafórico da noção de espaço cósmico. Como veremos, o espaço é ao mesmo tempo símbolo de desejo, mas também de descoberta de si; é no espaço que se jogam as relações afectivas; o espaço ilustra utopias, ao mesmo tempo que nos põe diante da incontornabilidade da morte.

No terceiro momento procuraremos articular a noção de espaço, em torno da qual orbita a reflexão antropológica bowiana, com os possíveis traços de uma autotranscendência. No centro do nosso argumento está intuição de que a consciência de si é já uma forma de transcendência, que reclama por e gera uma abertura à alteridade. Para ilustrar esse movimento de distanciação-na-imanência, apresentaremos quatro aspectos simbólicos da obra bowiana: a máscara, o espelho, o palco e o armário.

Num último momento, regressaremos ao palco bowiano, também no seu aspecto performativo e simbólico, para o pensarmos enquanto lugar de uma transcendência imanente no qual a vida se cumpre e o ser humano é o que deve ser: artista.

## O meu nome é Artista<sup>1</sup>

6 de Fevereiro de 2018: um Tesla Roadster vermelho é lançado para o espaço, propulsionado pelo poderoso Falcon Heavy, em direcção a Marte. Ao volante, um manequim vestido de astronauta, chamado Starman, navegando ao som de «Space

---

<sup>1</sup> «O meu nome é artista» poderia ser uma resposta à questão insinuada pela exposição (inaugurada pelo próprio artista) *David Bowie is*. Tendo uma carreira tão profícua e diversificada, estendendo-se desde a música ao cinema, passando pelo teatro e a pintura, sem esquecer a moda, e pautando-se em todas elas por uma irreverência criativa, a melhor forma de o definir seria, simplesmente, como «artista».

Oddity», o primeiro sucesso de David Bowie, lançado em 1969, nas vésperas do salto de Neil Armstrong para o solo lunar. Dois anos depois da morte do seu criador, Major Tom voltava a viajar pelo espaço. Ei-lo: Bowie, um baú da cultura popular.

Em 1969, Bowie lutava ainda por um lugar na cena artística. Com Major Tom, David abria espaço não apenas para uma voz, mas para um estilo próprios, do qual a construção de personagens – dentro e fora do palco/disco – seria um elemento fulcral. Ziggy Stardust, Aladdin Sane, Thin White Duke ou, no seu derradeiro trabalho, Button Eyes contam-se entre as muitas personagens criadas pelo artista britânico, cada uma servindo de anfitriã para um modo de ser específico.

Para muitos dos seus fãs, as mil caras de Bowie foram um espaço de liberdade para os seus próprios processos de caracterização/procura de identidade. A androginia dos primeiros tempos gerou um «direito de cidadania» ou, pelo menos, ofereceu uma voz pública para diferentes expressões de sexualidade; a experimentação musical da época de Berlim (final dos anos 1970) abriu portas a outras sonoridades no campo da música popular; a forma como se apropriou de temas (musicais ou líricos) de outros autores, emprestou uma coloração muitas vezes irónica e subversiva às suas músicas, como se a realidade exigisse continuamente um segundo olhar a partir de outro lugar, de outro planeta, para desmontar (ou simplesmente identificar e reconhecer) as nossas mais caras ilusões.

A multiplicidade de personagens que criou, juntamente com a diversidade de géneros musicais que explorou nos seus mais de 30 discos, tornam evidente a maleabilidade quase esquiva de Bowie, apenas confirmada pelas suas fascinantes mas inconclusivas entrevistas, tantas vezes contraditórias, tantas vezes equívocas (Egan, 2015). Na falta de melhor definição, teríamos que falar de Bowie acima de tudo como um *artista*, ou bem como um fabricante de imagens. Num certo sentido, como artista, Bowie foi/é todas as suas imagens possíveis (Waldrep, 2004).

Esta compreensão sobre o que significa *ser artista* ou, mais profundamente, sobre o significado da *arte* mostra enormes afinidades com a obra de Andy Warhol mas, mais ainda, com o pensamento de Nietzsche, por quem Bowie nutria uma confessada admiração (Watts, 2015: pos 1684).

Desde os começos da sua carreira, Bowie bateu-se contra uma concepção «purista» do rock e, mais ainda, da própria arte. No imaginário social dos anos '60 (e mesmo antes disso), a arte deveria ser «livre» fosse a respeito dos interesses económicos e políticos, fosse a respeito das tradições estéticas, filosóficas, morais e religiosas. No campo das artes clássicas, Warhol dinamitara essa noção ao questionar as fronteiras entre design comercial e obra artística, ou entre as figuras do técnico e

do artista, ou mesmo entre replicação e singularidade das obras. A sua «arte plástica» parecia ser a negação da própria arte (ou talvez não). Algo de semelhante se passaria com Bowie, no mundo da cultura popular.

Desde cedo, as músicas e concertos do artista londrino questionaram a imagem da «estrela de rock». Para muitos da sua geração, a verdadeira estrela (e, por conseguinte, o verdadeiro rock) deveria ser um arauto da revolução social, criticando as injustiças do sistema. Havia, por isso, uma aura messiânica em torno aos rockers. O rock deveria ter algo a dizer sobre a verdade das coisas. Muito nitzscheanamente, Bowie porá em questão a pretensão «realista» do rock. O rock, como a arte ou qualquer ideologia, não passa de uma construção.

It's all artifice (...). I think my main point would be that the T-shirt and denims thing, in my mind, was *also* an artifice (Reisch, 2016: 6).<sup>2</sup>

Pairam aqui as intuições presentes no célebre texto *Sobre a verdade e a mentira em sentido extra-moral*, escrito em 1873 por Friedrich Nietzsche, acerca do sentido antropológico da verdade. A arte, como a moral, deve ser compreendida como estratégia de sobrevivência, cujo valor está não no que diz, mas nas razões que a motivam. Se a moral se enraíza na necessidade social de prevenção de conflitos, a arte exprime o desejo visceral que o ser humano tem de viver, com toda a paleta de emoções que o habitam, violentas ou graciosas. Assim sendo, toda a arte (ou toda a linguagem) fala sobre o ser humano e os seus desejos, e nunca sobre a essência das coisas.<sup>3</sup> Os problemas começam quando o ser humano se esquece disso e começa a ler as metáforas que criou ao jeito de descrições ontológicas.

Na *Origem da Tragédia*, escrito um ano antes, o filósofo alemão ensaiara uma reflexão sobre a difícil relação entre as dimensões apolínea (sublinhando a ordem e a razão) e dionisíaca (sublinhando a irreverência e a pulsão) como estando na base da actividade artística. A tragédia (ou a arte) requer o filtro/máscara de Apolo para que o espectador tenha acesso à força magmática de Dionísio. Sobre a cena, o público pode espreitar para o olho do vulcão, lá onde a vida é doce e explosiva, boa e má, crua, suculenta e terrível. Na tragédia vê-se a vida em estado bruto - visão de outro modo avassaladora (Nietzsche, 1964: 17-22).

---

<sup>2</sup> «É tudo um artifício (...). Penso que a minha ideia principal é que as T-shirts e as calças de ganga [típicas no movimento rock] *também* são um artifício».

<sup>3</sup> «O que é portanto a verdade? Uma multidão móvel de metáforas, metonímias e antropomorfismos; em resumo, uma soma de relações humanas que foram realçadas, transpostas e ornamentadas pela poesia e pela retórica e que, depois de um longo uso, pareceram estáveis, canónicas e obrigatórias aos olhos de um povo: as verdades são ilusões das quais se esqueceu que são, metáforas gastas que perderam a sua força sensível, moeda que perdeu sua efígie e que não é considerada mais como tal, mas apenas como metal» (Nietzsche, 2001: 12-13).

Temos aqui duas ideias basilares do perspectivismo nietzscheano: por um lado, afirma-se a verdade telúrica-biológica da realidade e, por outro, a necessidade e os limites da linguagem, enquanto actividade metafórica. Por conseguinte, a arte é uma construção humana necessária, mas precária. O verdadeiro artista é aquele que sabe que é um artesão de imagens e que estas valem precisamente por serem imagens. Nesta óptica, todos os discursos (políticos, éticos, religiosos) devem ser lidos mais enquanto objectos estéticos a apreciar, e menos como verdades apodíticas a obedecer.

Taking the present philosophical line we don't expect our audience to necessarily seek an explanation from ourselves. We assign that role to the listener and to culture. As both of these are in a state of permanent change there will be a constant "drift" in interpretation. All art is unstable. Its meaning is not necessarily that implied by the author. There is no authoritative voice (...) only multiple readings (Johnson, 2015: 2).

O disco *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders From Mars* (1972) coloca-nos precisamente no miolo do debate bowiano sobre o papel do artista. Ziggy é o messias-rocker que aterra numa cidade desolada pela ideia de uma destruição iminente («Five Years»). Comunicando através da rádio e da televisão, Ziggy vai-se tornando popular («Starman», «Moonage Daydream»). A pouco e pouco, forma-se um grupo em torno dele («Lady Stardust»), mas o peso da fama e a sombra da inveja minam a banda, e adivinha-se uma traição trágica («Ziggy Stardust»), que culminará com a morte deste «messias leproso» («Rock'n'Roll Suicide»), vítima do rock com que queria salvar o mundo.

Ironicamente, a história de Ziggy e de Bowie confundem-se, principalmente naquela fase inicial da carreira. Também Bowie experimentou a ascensão (mediática) e queda (psíquica e emocional) devido ao seu sonho de se tornar uma estrela de rock (Fitch, 2015: 29). Porém, é nesse jogo especular entre palco e vida que se percebe a força da arte enquanto tal. A arte expõe-nos, revela-nos. Nesse sentido, Ziggy expôs David Bowie, ao mesmo tempo que mostrou os limites do rock.

I need art that actually enriches my life in a very personal way. Something that I can USE. Something that's FUNCTIONAL. And in its own way, interpretation is a function, it's a function of the psyche. And I kind of hope that's what my audience finds as one of the main things they can do with my ... stuff (Roberts, 2015: pos. 4516).

Como artista, Bowie não quis comunicar doutrinas (embora, naturalmente, a sua obra se confunda com a sua visão do mundo), mas lançar espaços de liberdade -

seja de interpretação, seja de construção de sentido, seja de modos de expressão e de ser. Para ele, a arte é livre não por «não ser comercial» mas por se assumir como material de bricolage que cada um pode e deve usar. No limite, Bowie quis convidar-nos a sermos artistas.

Fica subentendida, nesta breve exposição introdutória, a relação distante que David Bowie manteve com a religião. Se na década de '60 Bowie foi leitor assíduo da literatura esotérica da época, e se depois passou por um período mais ou menos supersticioso, os seus comentários deixam ver, com frequência, uma desconfiança a respeito dos discursos institucionais. Sendo certa a sua relutância a respeito da religião, que dizer da sua abertura à transcendência? Haverá espaço para ela?

### As dimensões do espaço

A personagem *Major Tom* entrou bem cedo no repertório bowiano, e foi sendo revisitada pelo artista várias vezes durante a sua longa carreira. De maneira explícita, Major Tom aparece como protagonista em «Space Oddity» (1969) e em «Ashes to Ashes» (1980); pode ser identificado com o Spaceboy, na música «Hallo Spaceboy» (1995); e surge nos vídeos das músicas «Slow Burn» (2002) e «Blackstar» (2016).<sup>4</sup>

Não deixa de ser irónico que Major Tom seja um ícone das aventuras espaciais quando as suas músicas, a começar por «Space Oddity», nos pintam um homem bem menos optimista a esse respeito. No entanto, essa ironia não deixa de nos lançar uma pista importante. De algum modo, a identidade deste astronauta descobre-se na sua relação com o espaço.

O espaço, para Major Tom, e em muitas das músicas de Bowie, é um lugar ambíguo onde se cruzam promessa e decepção, desejo e angústia, novidade e rotina, fuga e prisão. Vejamos, pois, as diferentes dimensões do «espaço», percorrendo algumas faixas da discografia bowiana.

### *À espera do espaço*

Entediado, um rapaz encosta-se a um rádio, à procura de música para passar a noite. De repente, um «som cósmico» invade o quarto, como prenúncio de uma nova música e de um outro mundo. «Starman» (1972) coloca-nos diante do problema recorrente da cultura popular dessa época: o tédio; o sentimento de claustrofobia, de não se saber o que fazer do tempo - nem do espaço (Marcus, 1998).

---

<sup>4</sup> No vídeo da música «New Killer Star» (2003) aparece, também, um astronauta – outra alusão à temática.

A música aparece, aqui, como um objecto de expectativa. É dela que se esperam alternativas: ela é o «espaço» que deve ser explorado, o lugar de novos planetas e de outras vidas. Implicitamente, este era o sentimento partilhado por uma parte significativa da juventude inglesa e norte-americana, à época.

Portanto, o «espaço/música» apresenta-se como o horizonte ansiado, polarizador da imaginação e do desejo. É daí que desce o Starman, portador de uma mensagem revolucionária dirigida a uma nova geração («Let the children lose it, / Let the children use it, / Let all the children boogie»). O entusiasmo que esta notícia gerou entre os jovens desta cidade ficcional deixa perceber outro mal-estar, vivido entre gerações. Starman põe a nu o desconforto entre pais e filhos. Simbolicamente, Starman representa o espaço que faltava a uma juventude desalentada.

O tema do tédio e da rotina, associado à espera, reaparecerá noutras músicas, como em «Looking for Satellites» (1997). O refrão, uma visão do quotidiano através de uma colagem de palavras algo desconexas, descreve um ambiente de monotonia, de ciclicidade e de claustrofobia: as coisas sucedem-se mas nada as religa: nada lhes dá sentido. As palavras de abertura («Nowhere») e de fecho da música («Where do we go from here») ilustram bem esse sentimento de clausura. Porém, a alternativa parece no mínimo irónica: o que esperar de um satélite «as lonely as a moon»? Se é verdade que há uma espera, aqui, esta parece ser habitada por um vazio profundo. Neste sentido, o satélite não é mais que a expressão do nosso próprio «espaço vago».

### *A ida ao espaço*

Com «Space Oddity» vemos o movimento de ida ao espaço. Como dissemos, a música reveste-se de enorme ambiguidade e ironia. De um lado ouvimos uma «torre de controlo» entusiasmada, que dá instruções para a viagem e que relata ao astronauta as reacções do público. Do outro temos um Major Tom que se apercebe da desproporção entre a cápsula espacial «de lata» e a imensidão do espaço. Se, fisicamente, a nave vai galgando quilómetros, psicologicamente, o astronauta vai fazendo uma experiência de estagnação até que, finalmente, se vê só a flutuar no espaço, sem possibilidade de retorno.

Uma segunda leitura permite detectar certos sinais premonitórios desse final. Em primeiro lugar, percebemos uma interrogação a respeito dos limites técnicos. A recomendação inicial da torre de controlo («Take your protein pills / and put your helmet on / (...) and may God's love be with you») sugere uma consciência do carácter imprevisível da realidade, factor de risco para a técnica (e não só). Mas, se a técnica

está submetida ao imprevisto, até onde podemos confiar-nos a ela? A exclamação de Major Tom «I think my spaceship knows which way to go» mostra-nos um homem possivelmente perdido, que espera que a técnica lhe possa valer, embora já sem grande convicção, como se vê na frase seguinte: «Tell my wife I love her very much». De resto, a descrição da nave feita pelo astronauta («For here / Am I sitting in a tin can») era já bastante expressiva da consciência da fragilidade da técnica.

Outro aspecto irónico da música tem que ver com o estranho interesse mediático que envolve a expedição. Chegado ao espaço com sucesso, a torre de controlo felicita Major Tom, para logo lhe dizer que «the papers want to know whose shirts you wear». No momento em que um homem chega ao espaço, a pergunta dos seus conterrâneos é «o que levas vestido». Curioso, mas revelador. De certo modo, a exploração do espaço é aqui vista como mais um produto de consumo mediático bem terrestre. Portanto, o tamanho do espaço é reduzido à medida de uma folha de jornal. Resta perguntar: terá a humanidade espaço para o «espaço»?

Quanto mais avançamos na música, mais claro se torna que o Major Tom está a voar para lado nenhum, senão para a consciência cada vez mais aguda da sua vulnerabilidade. O espaço, para Major Tom, foi palco da descoberta da sua impotência.

### *Invadidos pelo espaço*

Várias são as músicas que focam um movimento inverso: do espaço que nos invade. Para além de «Starman», ou até de «Five Years», que relatam a chegada de um «ser cósmico» ao planeta, «Moonage Daydream», do mesmo disco de Ziggy (1972), descreve um invasor extraterrestre voraz, que seduz de maneira agressiva através do rock e da sua exposição mediática. Nesta música esboça-se uma relação de mútua dependência entre o *alienígena* e o público terrestre. Afinal, aquele que desperta o desejo precisa, ele próprio, de ser desejado pelo «olho eléctrico» das câmaras.

A música retrata o drama de tantos artistas, pela dependência que têm da atenção do público. O estrelato, esse «espaço alienígena» tão suspirado, esconde debaixo da sua agressividade sedutora e hipnótica uma fragilidade profunda, que ecoa na voz do próprio invasor: «Don't fake it baby / Lay the real thing on me». Este «espaço» pode bem não passar de uma miragem, e o seu representante, um manipulador.

Bowie regressará ao tema da invasão do planeta por um(a) extraterrestre num dos seus últimos discos. Em «Born in a UFO» (2013), Bowie situa-nos numa pequena cidade («town») na qual aterra uma rapariga «nascida num OVNI», para



encanto de um e escândalo/ inveja de outros. A rapariga alienígena é de uma beleza geométrica, atraente, plástica e futurista, em claro contraste com as raparigas do lugar. Aqui, como em «Starman», o «espaço» é sinónimo de novidade cativante e de alternativa a respeito ao marasmo circundante.<sup>5</sup>

Curiosamente, enquanto a cidade parece repelir este «espaço», as árvores e a natureza parecem acolhê-lo. O encontro entre ela e o rapaz dá-se no bosque, que aparece como lugar de um novo começo («I was home I thought, all life could start»). Portanto, esta invasão traz a promessa de uma nova criação. Terá a cidade capacidade para a receber? Enquanto em «Starman» a juventude se precipitou para receber o alienígena, em «Born in a UFO» já não se passa o mesmo. Os jovens reagem com desconfiança, e o rapaz sente-se obrigado a mudar de terra («I'd rather be dead than fool around here anymore»).

### *Entretidos com o espaço*

O entretenimento e os media são também temas (quando não personagens) frequentes na obra bowiana; alguns dos exemplos apresentados indicaram isso mesmo. Uma música, porém, foca o tema de maneira peculiar. Em «Life on Mars?» (1971) Bowie começa por retratar uma cena familiar corriqueira: uma adolescente que gira entre pai e mãe para ver quem a autoriza a sair à noite; uns pais em dissonância, a mãe temendo o pior, o pai tolerando a saída; a rapariga que descobre, já à porta do cinema, que não terá companhia. É aí que ela encontrará um lugar de surpresa e imaginação, mas também de realismo.

O cinema exerce múltiplas funções, nesta música. Por um lado, representa um espaço simbólico de afirmação de uma identidade própria. Sair de casa e ter uma agenda própria são momentos fulcrais na composição de uma autonomia pessoal. O lazer surge, pois, como uma actividade social importante (Romanowski, 1996). Obviamente, o cinema é também o lugar da imaginação onde se podem ver «sailors fighting in the dance hall». A tela torna-se um meio de transporte para uma realidade outra. Ao mesmo tempo, o cinema pode ser também um lugar onde o real se revela.

Na quarta estrofe, fantasia e realidade cruzam-se. De repente, o cinema passa a contar-nos as mudanças histórico-sociais recentes. Para lá de uma figura animada, o Rato Mickey simboliza agora a nova hegemonia cultural dos EUA. Nele reflecte-se uma outra história de transformações sociais. Ao fazê-lo, o cinema funciona como espelho simbólico da realidade. Dito de outro modo, a tela olha-nos.

---

<sup>5</sup> É fácil de perceber a ironia de Bowie a respeito de um certo orgulho nacional norte-americano, cantado por Bruce Springsteen no seu «Born in USA».

O refrão da música («But the film is a saddening bore») amplifica a percepção do impacto do cinema. Numa primeira leitura, o refrão refere-se à reacção da rapariga ao filme: o filme não lhe trouxe qualquer novidade, apenas a fez repisar o tédio. Contudo, cantado após o «olhar da tela», o refrão lembra-nos que a própria História tem um lado ficcional (quantas histórias!) e repetitivo. Num e noutra casos, a interrogação que dá título à música, «life on mars?», é da máxima pertinência, na medida em que joga com a ambiguidade entre realidade e ficção. Haverá realidade na ficção? Quanta ficção mora na realidade? O cinema torna-se assim uma *u*-topia: um «espaço outro». Se o entretenimento não muda a monotonia da realidade, será que pode ao menos mudar a forma de habitar a monotonia? Será isso Marte?

### *Corpo e espaço*

No primeiro vídeo que Bowie fez para a música «Space Oddity», ainda em 1969, o aspecto caseiro da realização, por um lado, e a teatralização cômica, por outro, abriram a porta a uma leitura peculiar desta viagem espacial - bem mais erótica que cósmica. A mesma alusão está presente noutras músicas, desde logo na muito explícita «I took a Trip on a Gemini Spacecraft» (2003) - um elogio de Bowie ao cantor Stardust Cowboy. Nela, o espaço surge claramente como lugar de encontro entre apaixonados.

Bem mais complexa, «Dancing out in Space» (2013) explora o encontro entre um viúvo e a sua esposa-fantasma. O romance de Georges Rodenbach, *Bruges, la morte* (1892) serviu de inspiração para esta incursão na noite, onde um homem percorre as ruas da cidade, incapaz de aceitar a morte da sua mulher que, com desespero cego, procura. Finalmente, os dois encontram-se, o corpo dele e o sopro dela, dançando entre as estrelas.

A temática da morte preenche a paisagem, seja pelo enquadramento temporal (noite), seja pela referência ao fantasma/espírito («ghost»). A presença da água não está isenta de ambiguidade. Se as expressões «cutting through the water (...) let him sail back» servem para avançar com uma caracterização do homem (marinheiro?) ou do contexto (passageiro de um navio que aporta na cidade?), a alusão ao afogamento («something like a drowning» e, mais ainda, «girl, you move like water») não pode deixar de fazer pensar na sombra de Ofélia - o que só aumenta o aspecto trágico deste encontro.

Mas é a descrição do encontro que mais faz pensar. Trata-se de uma dança (a) face a face, semelhante à religião e invisível aos que estão fora; uma dança (b) no

espaço, como um afogamento, onde quem participa não pode ser agredido. A associação de ideias é muito forte. Este tipo de encontro tem tanto de presença íntima, inacessível aos demais e quase religiosa, como ainda de lugar de submersão no vazio, até onde já não há contacto - nem ferida. Por outro lado, trata-se de uma dança entre vida e morte, entre visão e invisibilidade, entre presença e vazio, entre movimento e passividade.

A repetição dos versos finais («Dancing face to face / Dancing out in space») paira como memória dos encontros passados, à medida que nos oferece a pergunta: quanto espaço separa aqueles dois rostos? Haverá ainda espaço para essa dança invisível?

Nas primeiras músicas, o espaço é o lugar onde os corpos se cruzam. Aliás, talvez fosse melhor dizer que os corpos são o verdadeiro espaço a percorrer, aí. Agora, esta fala do espaço para os corpos em branco, para os lugares vazios, para os corpos impossíveis.

### *O espaço no centro de tudo*

A expressão enigmática «at the centre of it all» aparece em pelo menos duas músicas de Bowie, uma vez em «Slow Burn» (2002) e outra na primeira faixa do seu último disco, com o mesmo nome, «Blackstar» (2016). Curiosamente, Major Tom é evocado pelo vídeo de ambas.

«Slow Burn» descreve um cenário distópico/apocalíptico de uma cidade «em lume brando». Com alguns laivos orwellianos, Bowie leva-nos a uma cidade com um ambiente de opressão e perseguição tais que obrigam à clandestinidade. Esta atmosfera pesada de vigilância é sublinhada pela hora noturna. Do ponto de vista do texto, as repetições «on and on and on» ou «round and round and round» criam também elas uma ideia de cerco e de inevitabilidade asfixiantes, berço de medo e de terror. Mas a questão intrigante que se levanta no final da música é: onde se passa tudo isto? Será esta cidade um espaço geográfico ou um estado interior? Onde é o «centro de tudo»?

Esta temática apocalíptica percorre várias das músicas bowianas. Veja-se a «Hallo Spaceboy» (1995), onde o astronauta (Major Tom?) vive dilacerado entre o desejo de se tornar livre e a experiência devoradora da impotência, que o levam a exclamar «and the chaos is calling me / yeah bye bye love». Passa-se algo de muito semelhante em «Ashes to Ashes» (1980). Aqui, Major Tom confessa a sua impotência face à dependência, ao mesmo tempo que fala da sua solidão. Desta feita será o coro a recordar-lhe que as cinzas às cinzas retornam.

«Blackstar» regressa ao «centro de tudo». É de notar, desde logo, uma diferença subtil. Enquanto, em «Slow Burn», a preposição *at* pode remeter para o exterior, aqui usa-se a preposição *in*, mais ligada a uma noção de interioridade. Embora tratando-se de uma música claramente surrealista (confirmada pelo vídeo), poderíamos resumir o seu enredo do seguinte modo: um homem morre (executado?) e uma «estrela negra» dialoga com ele dizendo-lhe que deve segui-la. Enquanto isso, um grupo de mulheres sorri (como se conhecessem algum segredo); e uma vela arde, solitária, no centro da casa.

A música gira em torno de quatro personagens enigmáticas: o homem executado (quem? e porquê?); as mulheres (por que sorriem no dia da execução?); a estrela negra (o que é?); a vela que arde no centro (centro de quê?). Talvez se pudesse falar de um quinto elemento, não menos nebuloso: os olhos (de quem?).



Fig. 1 - Arquitectura temática da música «Blackstar»

Deixemos de parte a questão (interessante, mas interminável e, por isso mesmo, inconclusiva) das eventuais referências autobiográficas – Bowie, condenado por um cancro, que medita sobre a sua morte – para nos centrarmos no universo criado pela música, ela própria.

A temática da morte é incontornável. As estrofes centrais contam-nos como, depois de morto, o homem foi invadido por uma voz – a estrela negra. A descrição que esta estrela faz de si própria é significativa: (a) não pode explicar o porquê (da morte, subentende-se); (b) é digna de confiança, o homem deve segui-la; (c) reconduz a *casa*; (d) não é uma estrela mediática; (e) é o «great I am». Na explicação que faz do processo da morte, a estrela estabelece uma relação com o nascimento: «we were born upside-down / born the wrong way ‘round». Nascemos do avesso; a morte põe-nos

direitos. Talvez isto explique o sorriso das mulheres, no dia da execução. Como se elas soubessem desde sempre esse segredo de que morrer é nascer.

Mas, nascer para quê? Se tomarmos a estrela negra como uma personificação da morte, a resposta parece ser uma: nascemos para morrer. É a versão bowiana do «ser-para-a-morte» de Heidegger (Duarte; Naves, 2010). A identificação da estrela negra com a morte, por um lado e, por outro lado, com o «grande Eu Sou» (alusão provável à temática bíblica do nome de Deus, no livro do Êxodo, retomada no evangelho de João), reflecte uma consciência a respeito da pervasividade da morte. A morte actua em todos, a todos acolhe; o grande colo.

Nesta medida, a vela acesa no centro de tudo (esses «olhos abertos») representa uma atitude de lucidez diante da existência. Este «realismo cru» de Bowie poderia facilmente ser confundido com pessimismo. O vídeo previne essa leitura, enchendo a música de humor (negro). É aqui que a tragédia cumpre a sua função de nos pôr diante da realidade magmática da existência, não como derrotados ou miseráveis, mas como apaixonados dionisíacos.

A presença, no vídeo, de um Major Tom cadavérico reenvia-nos para a derradeira dimensão do espaço: o espaço da existência; o espaço da morte; o espaço do ser finito. Eis o que está no centro de tudo, segundo Bowie.

### Expressões de transcendência

Ao comentar a proximidade entre Bowie e Nietzsche, na abertura deste artigo, procurámos pôr de sobreaviso contra a tentação de projectar nas letras do artista londrino uma visão de «transcendência» que lhe fosse estranha. Se queremos reflectir sobre esta questão, em Bowie, teremos que partir da pergunta: haverá uma transcendência na imanência?

Em Bowie percebemos como o «espaço sideral» engloba um universo semântico e simbólico com um alcance antropológico profundo. Como vimos, o espaço simboliza tanto a procura de alternativas existenciais (um mundo novo), quanto o desejo de realização ou de 'estrelato'; ele serve também de lugar relacional, umas vezes erótico, outras vezes trágico. O espaço aparece igualmente como uma utopia que põe a nu a monotonia do quotidiano social. Finalmente, é em 'diálogo' com o espaço que o ser humano cai na conta da sua fragilidade, da qual não há fuga possível. Ou seja: o espaço revela a nossa humanidade. E, nesse sentido, o espaço não podia ser mais terra-a-terra. Este carácter imanente do espaço (táctil, visceral, banal, entediante) atravessa a obra bowiana, e está na base de algumas das suas críticas à religião. Que transcen-

dência é ainda possível, neste contexto? Não cabe, obviamente, a este artigo descrever a longa cadeia de reflexão em torno à noção de transcendência e da sua relação com a imanência. Serão duas realidades distintas? Duas dimensões de uma mesma realidade, uma visível e accidental, outra invisível e essencial, ôntica e teleológica? Ou apenas uma realidade (imane) que se descreve poeticamente? (Rölli, 2004).

Associa-se com frequência a noção de transcendência ao que está *além*, a uma realidade *outra*, do lado de lá do tempo e do espaço; algo de superior, que observa o mundo. Em suma, associa-se a transcendência senão a Deus, a um certo deísmo. Bowie estaria certamente contra essa transcendência, sobretudo na sua forma institucional.

I think it becomes a futility if you give credit to the idea that we are evolving, or supposed to be evolving. It looks like futility if you think that there is some system that we should be standing by. A religious system, or one of civilization's philosophies, something that we should hold by and say this will get us through and all that. But I think if you can accept – and it's a big leap – if you accept that we live in absolute chaos, it doesn't look like futility anymore. It only looks like futility if you believe in this bang up structure we've created called 'God', and all. It's like, don't tell me that the whole system is crumbling; there's nothing there to crumble. All these structures were self - created, just to survive, that's all. We only have a moral code because, overall, it helps us survive. It wasn't handed down to us from anywhere (Scrudato, 2015: pos. 6313).

A oposição do cantor a esse *além* é bem visível em várias das suas músicas. Tome-se, por exemplo, «Loving the Alien» (1984) ou «Sex and the Church» (1993). Na primeira, Bowie critica os conflitos entre religiões, «believing the strangest things». A música revisita o período das cruzadas, em que cristãos e muçulmanos competiam no anúncio das suas «boas-novas» («opening telegrams»), ao mesmo tempo que semeavam torturas. A letra foca-se, então, nalguns dos conteúdos desses 'estranhos credos', partindo do objecto das orações: (a) centradas no pecado; (b) contra os pagãos; (c) ofuscam a dureza da realidade; (d) forma de autoconvencimento de que há algo para amar.

O «alien» é figura daquilo que aliena e afasta da realidade. Neste sentido, a crítica bowiana contra a religião é simples: a religião é uma forma de alienação; «deus» é uma fabricação humana que distorce a realidade. As suas consequências estão à vista e foram e são nefastas. Portanto, aqui, ser «extraterrestre» significa, realmente, estar fora do espaço real, ou ser uma ilusão, ou pior: não existir, de todo.

Em «Sex and the Church», o artista ironiza sobre o desconforto que o universo da sexualidade costuma provocar nos discursos eclesiais. Com que frequência se ouve falar, em teologia, das «redeeming spiritual qualities of sex»? Poder-se-ia falar, mesmo

metaforicamente, da unidade entre «carne» (*flesh*) e «espírito» como sendo reflexo da união entre sexo e Igreja? Será unânime dizer-se, junto dos cristãos (para não ir mais longe), que o cristianismo «has been pretty modern about sex»? Finalmente, será possível ler conjuntamente, em teologia, as expressões «liberdade de espírito» e «alegrias da carne» sem reservas? Para Bowie, o problema está latente na própria noção de sponsalidade com que a Igreja fala da sua relação com Cristo: uma espécie de compaixão e de intimidade sem corpo - senão mesmo contra ele. A transcendência (seja no seu referente - Deus -, seja na sua expressão institucional - Igreja/religião) aparece, portanto, como sinónimo de alienação que distorce a realidade. Por conseguinte, *essa* transcendência é nefasta. Contudo, talvez pudéssemos falar de outra forma de transcendência, na obra de Bowie: a autotranscendência.

A análise fenomenológica tem posto a nu um paradoxo fundamental ao nível da consciência (cognitiva e existencial). Ao nível da experiência jogam-se dois níveis complementares de percepção: de uma parte temos a «visão das coisas», de outra parte temos a «visão da visão». Ou seja, observamos coisas (o sujeito reflecte sobre objectos exteriores), e temos consciência de que somos observadores (o sujeito é o objecto da reflexão). Por alguns instantes, tornamo-nos um *outro* aos nossos próprios olhos. Por conseguinte, poderíamos afirmar que a consciência é o lugar de reconhecimento da alteridade: o espaço onde a realidade (o outro) ganha forma e se torna visível (Moran, 2008: 265-267). Este aparente hiato entre o «eu que age» e o «eu consciente de si» releva de um espaço de alteridade que acompanha a experiência imanente; mais, esta distância entre «eu» e «si próprio» consome a própria imanência. Ao reconhecer-se (como outro), o sujeito abraça a sua própria realidade. Ele não apenas vive, mas tem consciência de viver.

Noutro campo, mas com intuições semelhantes, Viktor Frankl falaria desta capacidade de reconhecimento em termos de autotranscendência, i.e. de uma abertura constitutiva (interna) à realidade (externa). O ser humano não vive nem se compreende isoladamente, mas sempre com referência à alteridade. A abertura da consciência funciona então como duplo espelho onde o homem vê os reflexos do mundo e de si próprio, ao mesmo tempo (Frankl, 1966). Ora, há vários elementos, nas músicas de Bowie, que remetem para este processo de reconhecimento da identidade-alteridade, de consciência de si e de visão do mundo.

### Máscara - Espelho - Palco - Armário

A música exerceu várias funções na vida de David Bowie, como o próprio reconheceu em vários momentos. Desde logo, a música e, em particular, a criação de

personagens musicais, serviu de factor desinibidor para o jovem cantor (Buckley, 2005: 11-36). Contudo, esse recurso a máscaras/personagens não está isento de ambiguidade. Afinal, toda a máscara é, ao mesmo tempo, revelação e escondimento.

Para muitos, as máscaras de Bowie, de 'plásticas', eram sinónimo de artificialidade. David seria o építome do artista vendido à indústria discográfica, superficial e pronto-a-consumir; o contrário do verdadeiro artista, que não se esconde, que denuncia a injustiça e os conformismos culturais. George Reisch, pelo contrário, fala da máscara bowiana como revelação do que é a arte: ilusão, i.e. máscara. Nesse sentido, só o actor pode revelar a verdade veladora da arte, precisamente através da actuação (Reisch, 2016: 3-8). E qual é a função da arte? Anneliese Cooper responde em chave nietzscheana: a arte, em Bowie, e é uma forma de dissimulação que camufla o carácter cru da realidade, para que esta se torne suportável. Por isso, o *Übermensch* é aquele que usa a ilusão enquanto ilusão, ou seja, como ferramenta que o ajuda a habitar a realidade (Cooper, 2016: 146).

Comentando Bowie, Jerry Piven explicita esta ideia recordando o aviso de Nietzsche de que a verdade sobre nós mesmos pode ser destrutiva (Piven, 2016: 133). Segundo Piven, a máscara apolínea das artes (superficial e bela) é o filtro que nos protege da força dionisíaca (visceral e horrenda) do real. A máscara permite que vejamos o lado «monstruoso» da nossa natureza sem que isso nos destrua. Talvez por isso, as personagens bowianas são cobertas de ambiguidade: ao mesmo tempo atraentes e repulsivas, magnéticas e leprosas. O rocker alienígena, Ziggy Stardust, por exemplo, oscila entre o fascínio da estrela e a repugnância da 'lepra'. Por detrás da sua figura inebriante e sedutora esconde-se um anti-messias. No fundo, a arte acena-nos com beleza para que possamos apreciar a fealdade - ou bem *outra* beleza.

Matthew Lampert interpreta a artificialidade da máscara bowiana como uma forma de cinismo. Face a um mundo caótico e sem nenhum sentido *a priori*, cabe ao ser humano criar as suas formas de viver. Ao escolher conscientemente a máscara, ele assume que não há solução para o caos; a única solução é mascarar-se diante dele. Mais: a única solução é aprender a habitá-lo (Lampert, 2016: 151-172).

O que estas leituras sobre a obra de Bowie nos sugerem é que existe um desfazamento necessário entre realidade (crua e violenta) e música (artificial). A máscara musical surge como alternativa possível para conviver com o absurdo. O sentido deve ser fabricado, como uma máscara que cada um esculpe e decora, e que constitui um mundo *outro*: uma alienação consentida para morar entre os escombros.

Portanto, a música deve assumir a sua realidade ficcional. Ao fazê-lo, ela lembra-nos que somos artesãos de sentidos e que estes, embora necessários, são caducos. Em



músicas como «Loving the Alien», o artista acusa as religiões de levarem a «salvation for the mirror blind». Esta ‘falta de espelho’ consiste numa falta de consciência a respeito da caducidade da sua narrativa. Ao contrário da música-plástica, que mostra o que é, a religião tende a esquecer-se da sua artificialidade e a absolutizar o seu discurso. Ao mesmo tempo, a artificialidade assumida e consciente da música manifesta o esforço de se situar no mundo. O mundo é absurdo, e o ser humano precisa de histórias para lhe dar calor e o transformar numa casa. Prolongando a metáfora, cada música é uma forma de acampamento em terra virgem. Há aqui uma dupla-revelação, ou um duplo-espelho: a visão do mundo, absurdo, *virginal*; a visão do ser humano, artesão, actor.

Bowie mantém, assim, uma postura anti-religiosa e profundamente crítica a respeito dos discursos ‘messiânicos’. Todavia, a denúncia bowiana não é propagandista mas paródica. Mikhail Bakhtin falara de paródia partindo da análise da ambiguidade das festas carnavalescas (Bakhtin, 1984). Ao contrário das críticas sarcásticas, onde o crítico se põe à margem da realidade, na ironia paródica o crítico assume-se como membro de uma realidade total. Esta diferença de posturas – marginal ou participativa – configura tipos distintos de riso e, por conseguinte, de crítica. Na festa carnavalesca, o riso é democrático: todos riem de todos. Este riso permite a catarse das ansiedades e das injustiças sociais. Através das máscaras e das danças, a comunidade autocritica-se: destrói-se para se reconstruir. Para criticar o rock, por exemplo, Bowie faz-se rocker. Sobre o palco, Bowie mascara-se, encena a atmosfera rocker e convida todos os espectadores a entrar nesse universo maquilhado. O rock torna-se no lugar, na linguagem e no objecto da sua própria crítica. Deste modo ganha consciência da sua «fragilidade útil».

Como vemos, a paródia bowiana não se opõe às narrativas, antes celebra-as precisamente como tais: como máscaras para dançar. O palco/ a máscara/ a música, em Bowie, torna-se um lugar simbólico da própria experiência humana. Ser humano é entrar no palco. Essa realidade outra, ficcional, espelha uma certa consciência de si, do que significa ser humano.

Mas, no final de tudo, Bowie deu-nos um armário. Em «Lazarus» (2016), David Bowie estende o riso ao seu limite mais extremo e paradoxal. Ali, a música ri-se *com* a morte. No vídeo vemos um homem acamado - invertida, a imagem faz da cama um «céu», jogando assim com as palavras «look up here, I’m in heaven», como primeiro aviso. O protagonista confessa-nos a sua vulnerabilidade: vêmo-lo com cicatrizes; em perigo; exposto. No mesmo gesto, conta-nos a história de como viveu «looking for your ass» (sic). Estabelece-se aqui um vínculo entre o seu e o nosso

destinos (enquanto espectadores). Unidos na vida, permanecemos com o protagonista também na morte: os sinos também dobram por nós, como diria John Donne.

Sem negar a angústia dos primeiros versos, o protagonista encara a situação com uma certa normalidade. Um pouco alheado pelos comprimidos, com o telefone a cair constantemente, mas ao mesmo tempo sentido-se livre: o protagonista identifica aí alguns traços característicos seus («ain't that just me»). Poder-se-ia dizer que a vizinhança da morte não lhe rouba a identidade, apenas a confirma. Viveu livre, morre livre.

No vídeo, a visão do protagonista a sair e a regressar ao armário joga com uma multiplicidade de sentidos contraditórios. Se o «sair do armário» pode ser sinónimo de uma certa irreverência e liberdade, com as diferentes conotações que envolvem a expressão, já o «regressar ao armário» remete para um imaginário mais lúgubre, como alusão à morte. Contudo, não deixa de ser um exercício bem-humorado que exprime outra forma de liberdade bem distinta: a liberdade para acolher a realidade da morte. Uma vez mais, a música encarna a consciência de si; o riso, a capacidade de integrar os seus próprios limites.

### Habitar o espaço/transcender o espaço: notas (in)conclusivas

Falar de transcendência, em Bowie, não é um exercício óbvio. A sua postura marcadamente não-religiosa impede-nos um acesso directo a essa noção. Situando-se numa esfera da imanência, as suas figurações do «espaço» ganham uma relevância significativa. O imaginário do espaço sideral, evocado pela personagem do Major Tom e retomado em tantas outras músicas do repertório bowiano, esclarece como essa opção pela imanência passa, desde logo, por uma recusa de certos tipos de *fuga mundi*.<sup>6</sup> Major Tom, ao mesmo tempo que encarna o cepticismo do artista a respeito dos entusiasmos «espaciais», retrata uma das suas interrogações fundamentais: frágil e vulnerável, como pode o ser humano habitar o mundo sem se deixar esmagar pela consciência do vazio e da monotonia?

A análise das músicas que tocam este tema mostrou-nos como o «espaço» serve de lugar de revelação da terra humana. O espaço é um lugar antropológico simbólico que toca as aspirações e os enfados, as atracções e as decepções, a urgência de viver e a consciência da finitude. Nesse sentido, ao falar de espaço, Bowie oferece-nos um olhar sobre o ser humano.

---

<sup>6</sup> A noção de *fuga mundi* comporta diferentes colorações, na história da teologia, que se distanciam desta imagem de alienação. Paradoxalmente, esta *fuga mundi* seria sintoma de uma hiperconsciência do real, que conduz a uma opção pelo «único necessário». Outros intérpretes leram esta noção com reservas – mal-estar face ao mundo, face ao corpo, etc.

Curiosamente, esse movimento reflexivo de autorreconhecimento constituiu uma forma de autotranscendência. A autotranscendência significa, aqui, a capacidade de, por um lado, ganhar distância a respeito de si próprio para *se ver melhor* e, no mesmo movimento, de criar espaço para o(s) outro(s). No fundo, a autotranscendência corresponde a uma abertura à alteridade. Assim, o espaço deixa de ser um ponto de fuga, mas um ponto de encontro.

Em seguida, procurámos apresentar, de forma gráfica-metafórica, alguns dos elementos constitutivos desse «espaço de alteridade», em Bowie. Primeiramente, recuperámos a sua crítica aos movimentos de fuga e de alienação (por vezes de tipo religioso), simbolizados pelo espelho. Depois, mostrámos como o autor insiste na consciência da finitude, e da ficção como forma de estar num mundo absurdo, usando para isso os símbolos da máscara e do palco.

Mantendo-se distante das instituições religiosas, muitas das questões de David Bowie tocam o núcleo das interrogações e do percurso crente: como situar-se perante a vida e a morte? Como ser lúcido a respeito de si próprio? Como conviver com as instituições? Como lidar com os seus próprios limites? Que consciência temos dos limites das nossas narrativas? Como podemos ser livres? E, claro, que «espaço» ou que «céu» buscamos? De que modo esse «espaço» que buscamos nos ajuda a viver nesta terra? A reflexão antropológica de David Bowie, feita em linguagem artística, não admite saltos precipitados para a transcendência. O espaço de Bowie tem fronteiras bem delimitadas. Biologicamente, estamos limitados pela morte; existencialmente, confrontamo-nos com o limite da liberdade; intelectualmente, estamos limitados pela linguagem e pela ficção; política e socialmente, tendemos a alienar-nos (i.e., a esquecer a natureza *fictiva* dos nossos discursos ideológicos e religiosos). Se há transcendência, em Bowie, esta passa por: (1) reconhecer os limites do espaço; (2) aprender a viver com os limites do espaço; (3) criar outros espaços, ficcionais (mas autoconscientes), que permitam superar o espaço. No palco dá-se uma suspensão paródica do tempo e do espaço. Pelo riso e pela dança, o espaço torna-se *outro*: mais vivo e mais humano.

O palco aparece como o espaço humano por excelência. O palco é o lugar da ficção consciente e da liberdade; é também o lugar da crítica; é sobretudo o lugar da celebração da vida *nos* seus limites. Finalmente, o palco surge como lugar da autotranscendência: é lá que o ser humano encara a sua vulnerabilidade e a oferece como espaço de encontro com os outros.

No seu conjunto, este trabalho permitiu-nos explorar as diferentes figurações do espaço que configuram a visão bowiana de imanência. Percorrendo várias músicas dentre o repertório de Bowie, desde os começos da carreira (ainda com tanto

«espaço» pela frente) até ao seu termo (em vésperas de voltar ao espaço «no centro de tudo»), nas suas cinco décadas de «exploração espacial», escolhidas (de modo não exaustivo) quer pelas referências ao universo «cósmico», quer pelas referências ao tema religioso, pudemos aperceber-nos da densidade desta noção. Ao mesmo tempo, a cosmovisão do artista aponta para uma certa forma de habitar o espaço, aludida por diversos elementos simbólicos. A uni-los, espaço(s) e símbolo(s), está uma antropologia. Os dados recolhidos poderiam resumir-se do modo seguinte:

Elementos simbólicos					
	<p><b>Armário</b> (da música «Lazarus», 2016) A imagem que abre e encerra o vídeo, como imagem do <i>começo</i> e <i>termo</i> da existência. <b>A liberdade perante a vida e a morte.</b></p>	<p><b>Máscara</b> (de Ziggy Stardust) A criação de personagens. <b>A arte/ficção como forma de acesso à realidade crua.</b></p>	<p><b>Espelho</b> («Loving the Alien», 1984) A religião como forma de alienação, que adultera a realidade. <b>Ser consciente de si e do mundo.</b></p>	<p><b>Palco</b> (num concerto) A dimensão performativa. <b>A paródia ficcional que permite habitar o absurdo.</b></p>	
Figurações do espaço					
	<p>«Space Oddity» (1969) A descoberta da face invisível do espaço: expõe a vulnerabilidade.</p>	<p>«Ashes to Ashes» (1980) A impotência face aos seus próprios limites, onde uma pessoa se sente encurrada e sem espaço.</p>	<p>«Hallo Spaceboy» (1995) O desejo de liberdade, por um lado, e a consciência de viver no caos, por outro.</p>	<p>«Slow Burn» (2002) Visão distópica de um espaço opressivo que nos cerca.</p>	<p>«Blackstar» (2016) O espaço como lugar de descoberta da <i>estrela negra</i>, o grande «Eu Sou», que está no «centro de tudo», como útero e túmulo. Ou seja, o espaço que figura a morte.</p>
Bowie e Major Tom	<p>No musical <i>Lazarus</i> (2015), a encenação de «Life on Mars?», com duplicação da imagem do protagonista (deitado no palco, ferido; projectado sobre a tela, num voo espacial) aproxima a pergunta sobre «a vida em Marte?» e a questão da morte. Marte significaria, aqui, o desejo que nutrimos de um outro espaço, uma outra vida.</p>  		<p>Na música «Lazarus» (2016) há um jogo de axialidade entre a palavra «heaven» e a imagem do leito (ora visto de cima; ora com inversão de eixo, dando a ilusão de estar a flutuar). A pergunta imediata seria: que céu? A seguinte não é menos complexa: que relação entre céu e ficção? O que podemos esperar de um e de outra?</p>		

Este estudo é, naturalmente, incompleto. Ficam por explorar os campos fílmico e performativo e da obra de David Bowie: que linguagens, que imaginários, que aberturas ao público. Afinal, também isso é espaço habitado, humanizado e transcendido.

## Bibliografia

BAKHTIN, Mikhail. *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

BARBOSA, Márcia Helena Saldanha. A paródia no pensamento de Mikhail Bakhtin. In: *VIDYA. Revista Eletrônica*, vol. 19, n. 25, 2001: 55-62.

- BUCKLEY, David. *David Bowie, The Music and the Changes*. London: Omnibus Press, 2015.
- BUCKLEY, David. *Strange Fascination. David Bowie: The Definitive Story*. London: Virgin Books, 2005.
- CINQUE, Toija; MOORE, Christopher; REDMOND, Sean (eds.). *Enchanting David Bowie. Space / Time / Body / Memory*. New York – London: Bloomsbury, 2015.
- COOPER, Anneliese. David Bowie's Sincerity. In: AMMON, Theodore G. (ed.). *David Bowie and Philosophy. Rebel Rebel*. Chicago: Open Court, 2016: 139-148.
- CRITCHLEY, Simon. *Bowie, philosophie intime*. Paris: Éditions de la Découverte – Philharmonie de Paris/Cité de la musique, 2015.
- DEVEREUX, Eoin; DILLANE, Aileen; POWER, Martin J. (eds.). *David Bowie. Critical Perspectives*. New York and London: Routledge, 2015.
- DOGGETT, Peter. *The Man who sold the World. David Bowie and the 1970s*. London: Vintage Books, 2011.
- DUARTE, Rodrigo; NAVES, Gilzane. O ser-para-a-morte em Heidegger. *Revista da Católica*, vol 2, n. 4, Uberlândia, Jul/Dez de 2010, pp. 64-82. Disponível em: <http://www.catolicaonline.com.br/revistadacatolica2/artigosn4v2/06-filosofia.pdf>. Acesso em: 28 mar. 2018.
- EGAN, Sean. *Bowie on Bowie. Interviews and Encounters*. London: Souvenir Press, 2015.
- FICHT, Richard. In this Age of Grand Allusion. Bowie, Nihilism and Meaning. In: DEVEREUX, Eoin; DILLANE, Aileen; POWER, Martin J. (eds.). *David Bowie. Critical Perspectives*. New York and London: Routledge, 2015: 19-34.
- FRANKL, Viktor E.. Self-Transcendence as a Human Phenomenon. *Journal of Humanistic Psychology*, vol. 6, n. 2, April 1966: 97-106.
- FRISKICS-WARREN, Bill. *I'll Take You There. Pop Music and the Urge for Transcendence*. New York - London: Continuum, 2006.
- JOHNSON, Kathryn. *David Bowie is*. In: DEVEREUX, Eoin; DILLANE, Aileen; POWER, Martin J. (eds.). *David Bowie. Critical Perspectives*. New York and London: Routledge, 2015: 1-18.
- LAMPERT, Matthew. The Madness of the Musician. In: AMMON, Theodore G. (ed.). *David Bowie and Philosophy. Rebel Rebel*. Chicago: Open Court, 2016: 151-172.

MARCUS, Greil. *Lipstick Traces Une histoire secrète du vingtième siècle*. Paris: Gallimard, 1998.

MORAN, Dermot. Immanence, Self-Experience, and Transcendence in Edmund Husserl, Edith Stein and Karl Jaspers. *American Catholic Philosophical Quarterly*, vol. 82, n. 2, 2008: 265-291.

NIETZSCHE, F. Verdade e Mentira no sentido extramoral. *Comum*, vol. 6, n. 17, Rio de Janeiro, jul-dez 2001: 5-23.

NIETZSCHE, Friedrich. *La naissance de la tragédie*. Paris: Éditions Gonthier, 1964.

O'LEARY, Chris. *Rebel Rebel*. Winchester / Washington: Zero Books, 2015.

PIVEN, Jerry. Meeting the Monstrous Self. In: AMMON, Theodore G. (ed.). *David Bowie and Philosophy. Rebel Rebel*. Chicago: Open Court, 2016: 107-138.

REISCH, George A.. The Actor Tells the Truth. In: AMMON, Theodore G. (ed.). *David Bowie and Philosophy. Rebel Rebel*. Chicago: Open Court, 2016: 3-8.

ROBERTS, Chris. Action Painting. In: EGAN, Sean. *Bowie on Bowie. Interviews and Encounters* (versão Kindle). London: Souvenir Press, 2015: pos. 4366-4518.

RÖLLI, Marc. Immanence and Transcendence. *Bulletin de la Société Américaine de Philosophie de Langue Française*, vol. 14, n. 2, Fall 2004: 50-75.

ROMANOWSKI, William. *Pop Culture Wars. Religion & the Role of Entertainment in American Life*. Illinois: InterVarsity Press, 1996.

SCRUDATO, Ken. David Bowie: Life on Earth (July 2003, *Soma*). In: EGAN, Sean. *Bowie on Bowie. Interviews and Encounters* (versão Kindle). London: Souvenir Press, 2015, pos. 6227-6358.

WALDREP, Shelton. *The Aesthetics of Self-Invention. Oscar Wilde to David Bowie*. Minneapolis- London: University of Minnesota Press, 2004.

WATTS, Michael. Confessions of an Elitist. In: EGAN, Sean. *Bowie on Bowie. Interviews and Encounters* (versão Kindle). London: Souvenir Press, 2015: pos. 1336-1727.

Recebido: 02/04/2018

Aprovado: 26/04/2018