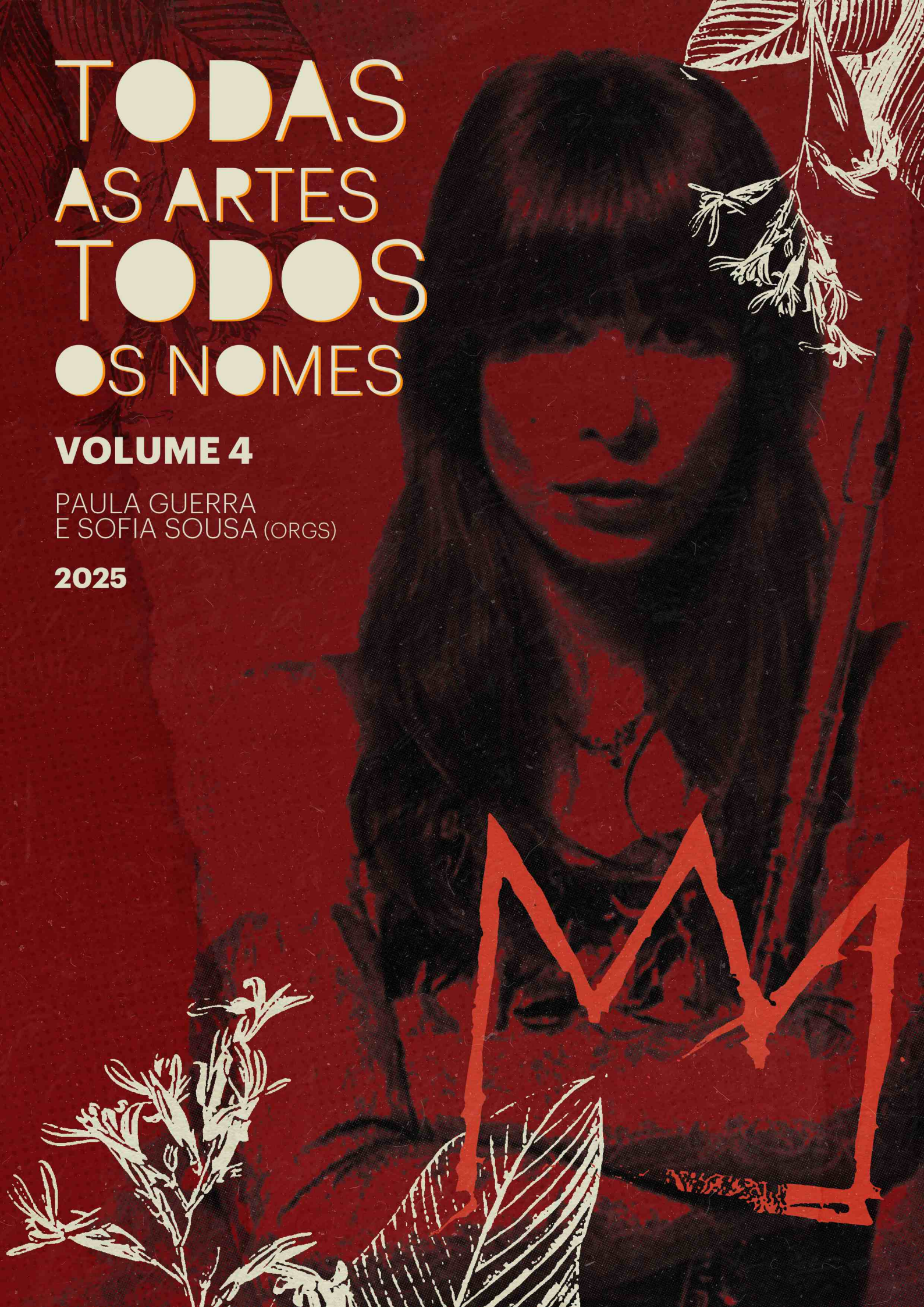


TODAS AS ARTES TODOS OS NOMES

VOLUME 4

PAULA GUERRA
E SOFIA SOUSA (ORGS)

2025





~~Todas as Artes
são os Nomes~~

CAPÍTULO 17



O GLAM ROCK E O SACRED TRIANGLE: ESTÉTICA, AFIRMAÇÃO IDENTITÁRIA E MEMORABILIA

GLAM ROCK AND THE SACRED TRIANGLE: AESTHETICS, IDENTITY AFFIRMATION AND MEMORABILIA

Carolina Ribeiro- Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal

Resumo

Este trabalho analisa o glam rock como subgénero e subcultura, centrando-se em artistas como David Bowie, Lou Reed e Iggy Pop, e as suas ligações ao contexto político, socioeconómico e cultural dos anos 70. A investigação explora como a arte e a música desse movimento refletiram a comunidade através da estética e das temáticas que ainda ressoam na cultura pop e na identidade de muitos. Os fãs desempenham um papel crucial na preservação da memória e da identidade cultural, especialmente na nostalgia associada a estes artistas. A análise inclui videoclipes e comentários no YouTube de músicas icónicas como "Ashes to Ashes" (Bowie), "Walk on the Wild Side" (Reed) e "Lust for Life" (Pop), relacionando a subcultura glam com o contexto sociopolítico e o sentimento nostálgico dos fãs, passados mais de cinquenta anos desde o surgimento do movimento.

Palavras-chave: glam rock, memorabilia, subcultura, sociologia, David Bowie, Lou Reed, Iggy Pop.

Abstract

This work analyzes glam rock as a subgenre and subculture, focusing on artists such as David Bowie, Lou Reed, and Iggy Pop, and their connections to the political, socioeconomic, and cultural context of the 1970s. The research explores how the art and music of this movement reflected the community through aesthetics and themes that still resonate in pop culture and the identity of many. Fans play a crucial role in preserving cultural memory and identity, especially in the nostalgia associated with these artists. The analysis includes music videos and YouTube comments on iconic songs such as "Ashes to Ashes" (Bowie), "Walk on the Wild Side" (Reed), and "Lust for Life" (Pop), linking the glam subculture with the sociopolitical context and the nostalgic sentiment among fans, more than fifty years after the movement emerged.

Keywords: glam rock, memorabilia, subculture; sociology, David Bowie, Lou Reed, Iggy Pop.



1. Apresentação

Este capítulo visa analisar a estética, afirmação identitária e *memorabilia* associadas ao *glam rock*, subgênero musical originado nos anos 70 no Reino Unido. A análise foca-se no "Sacred Triangle", composto por David Bowie, Iggy Pop e Lou Reed, três dos artistas mais emblemáticos do subgênero. Em relação à *memorabilia*, será explorada a interação entre fãs e artistas, sobretudo no meio tecnológico, através de uma análise de comentários, interligando estas três vertentes. A abordagem será sociológica, com uma exploração bibliográfica e um estudo empírico, dividido em três partes: apresentação do problema teórico, metodologia e análise empírica, focada em videocliques e comentários dos fãs. A metodologia inclui a análise de fontes documentais sobre o *glam rock* e a cultura de fãs, além de uma análise empírica para detetar regularidades discursivas e práticas do universo do *glam rock*. A pesquisa espera contribuir com conclusões sobre o impacto das subculturas, como o *glam rock*, na sociedade atual.

O *glam rock* surgiu no Reino Unido no início da década de 1970, destacando-se pelo seu estilo visual exuberante e pela teatralidade que combinava música, moda e performance. Esta corrente não deve ser encarada como uma manifestação espontânea, mas como produto de um contexto sociocultural em mudança, marcado pela industrialização, globalização e por uma crescente contestação das normas sociais e de gênero. Para além da vertente musical, o *glam rock* esteve intimamente ligado a movimentos sociais como o feminismo e à luta por formas alternativas de expressão identitária. Contudo, este fenómeno continua a ser frequentemente marginalizado nos estudos académicos, surgindo sobretudo como uma nota de rodapé em trabalhos mais generalistas (Reynolds, 2016).

O presente trabalho procura colmatar essa lacuna, centrando-se na análise sociológica do *glam rock*, com especial atenção às suas dimensões estética, identitária e à *memorabilia* que dele deriva. Através da observação de três figuras centrais — David Bowie, Iggy Pop e Lou Reed — será explorada a forma como esta subcultura influenciou práticas culturais e sociais. A investigação propõe-se responder à seguinte questão: “Quais os impactos e influências do *glam rock* na sociedade durante e após o seu auge?”, refletindo sobre a sua relevância enquanto subcultura, o seu papel na construção de identidades e a forma como é recordado e reapropriado em espaços digitais contemporâneos, como os comentários em videocliques no YouTube.

2. *Glam rock*: da estética à identidade, um (curto) percurso da subcultura

O *glam rock* pode ser visto como uma subcultura juvenil que teve o seu apogeu num curto período, mas que deixou marcas duradouras. Mais do que um estilo musical, foi uma resposta estética e performativa a um tempo de incertezas e transformações. Através de roupas extravagantes, maquilhagem e encenações teatrais, os seus protagonistas desafiaram convenções de género e romperam com o paradigma da autenticidade do *rock* tradicional. Stratton (2021) destaca que os jovens adeptos do *glam* adoptavam códigos visuais considerados femininos, o que gerava tensões com normas familiares e sociais. Esta subversão estética permitia, contudo, uma experimentação de identidade que respondia às mutações da sociedade pós-industrial. Em vez de promover um ideal hegemónico, o *glam rock* fomentava a ambiguidade e a diversidade, particularmente no que respeita à masculinidade.

Autores como Bennett (2017) observam que o *glam rock* articulava influências diversas, desde os skinheads aos hippies, revelando uma matriz “transclassista” que misturava referências culturais contraditórias. Este cruzamento de estilos pode ser interpretado como reflexo da fragmentação identitária típica da modernidade tardia. A abordagem de Baudrillard (2004) à hiper-realidade é também pertinente, uma vez que o *glam* frequentemente encenava personagens fictícias e universos imaginários que antecipavam a estetização e simulação próprias da cultura mediática contemporânea.

Enquanto outras subculturas pós-guerra — como os Mods ou os Teddy Boys — se baseavam em códigos de grupo, o *glam rock* era centrado na figura do artista como criador de estilo e identidade. Muitos fãs tentavam replicar essas estéticas, mas essa imitação nem sempre era bem recebida, sendo muitas vezes alvo de gozo ou marginalização (Stratton, 2020; Robins & Cohen, 1978). Nos Estados Unidos, o *glam* — aí conhecido como *glitter rock* — teve menor repercussão, talvez devido a uma sociedade mais conservadora ou à já existente diversidade estética no panorama musical. Ainda assim, o legado *glam* continua visível na moda, no cinema e na cultura *pop* global (Ewing, 2016; Welch, 2008). Importa também compará-lo com outros movimentos da mesma época: o punk, por exemplo, optava por uma sonoridade crua e uma estética minimalista; a disco celebrava o corpo e a dança com apelo rítmico e brilho visual; já o *hard rock* e o *rock* progressivo destacavam-se pelo virtuosismo e pela afirmação de uma masculinidade tradicional. O *glam*, ao contrário, operava uma inversão dessas lógicas, fundindo teatralidade, ambiguidade de género e acessibilidade sonora (Auslander, 2006; Frith, 1981). Esta combinação de rebeldia visual e musical contribui para a sua singularidade cultural.

A relação entre David Bowie, Iggy Pop e Lou Reed constitui um dos episódios mais marcantes da história do *glam rock*. Mais do que simples colaborações musicais, esta tríade ilustra um processo criativo partilhado, onde o intercâmbio de ideias e influências foi decisivo para o percurso de cada um. Bowie, conhecido pela constante reinvenção da sua imagem e som, foi uma figura-chave na revitalização das carreiras de Iggy Pop e Lou Reed. Produziu álbuns icónicos como *Transformer* (1972) e *Lust for Life* (1977), ao mesmo tempo que se deixava influenciar por esses mesmos artistas. Esta troca criativa resultou num equilíbrio entre o experimentalismo underground e o apelo comercial, expandindo os limites do *glam* e dando-lhe uma dimensão transatlântica (Trynka, 2011).

Iggy Pop, após o fim dos Stooges, encontrou em Bowie um aliado para a sua reinvenção, contribuindo para moldar a energia crua do *punk* emergente. Lou Reed, por seu lado, transformou a sua escrita provocadora e urbana em êxito comercial graças à intervenção de Bowie. Esta colaboração pode ser entendida como um caso exemplar de hibridização cultural, conceito trabalhado por Pieterse (2001), onde estilos distintos convergem para produzir novas formas de expressão artística. A dinâmica entre os três artistas foi também marcada por relações pessoais intensas, cimentadas numa visão comum sobre a provocação cultural e a desconstrução de normas. O documentário *The Sacred Triangle* (2010) oferece uma leitura desta cumplicidade como uma “irmandade artística” que marcou profundamente a década de 1970.

A forma como o *glam rock* é vivido e lembrado pelos fãs contemporâneos está intrinsecamente ligada à evolução tecnológica e à cultura digital. A internet e as redes sociais tornaram-se espaços privilegiados para a expressão do fandom, permitindo a partilha de memórias, imagens, interpretações e afetos. Segundo Castells (1999), tecnologia e sociedade são indissociáveis, e as práticas culturais online refletem essa simbiose.

A cultura participativa descrita por Jenkins (2009) revela-se no envolvimento emocional dos fãs com os seus ídolos e no desejo de contribuir ativamente para a circulação de conteúdos. Este envolvimento prolonga a vida simbólica dos artistas *glam*, que continuam a ser alvo de homenagem e reinvenção. Os comentários em vídeos no YouTube, por exemplo, funcionam como espaços de reconstrução nostálgica, onde memórias individuais ganham sentido coletivo (Alberto, 2021). Bauman (2001) descreve a modernidade como líquida, fluida, instável — e estas características aplicam-se também às formas contemporâneas de ser fã. O *glamour* do passado é reapropriado em novos contextos, onde a identidade se constrói em diálogo constante com a memória. O fandom digital do *glam rock* revela, assim, não apenas resistência ao esquecimento, mas também a vontade de manter viva uma estética e uma atitude que continua a inspirar novas gerações.

3. Metodologia

Com base nos objetivos deste relatório e no enquadramento teórico, é necessário construir um modelo metodológico que permita explorar as dimensões propostas e obter informações suficientes para cumpri-los. O tema em questão é bastante específico, exigindo uma análise microssociológica. A abordagem qualitativa é a mais adequada, pois busca compreender os significados atribuídos por indivíduos ou grupos a questões humanas ou sociais (Creswell, 2014). A análise qualitativa envolve a formulação de "questões e procedimentos emergentes" e a interpretação dos dados recolhidos (Creswell, 2014, p. 22). O trabalho terá uma componente teórica e empírica, com análise de conteúdo focada em músicas e temáticas do *glam rock*, bem como nos comentários dos videoclipes no YouTube,

explorando questões de identidade e nostalgia. Para Creswell (2014), a análise qualitativa implica dar sentido a dados textuais e visuais. A análise temática (Braun & Clarke, 2006) será aplicada, permitindo ligar a estética musical à experiência dos fãs.

Parker (2004) sublinha que a análise qualitativa foca-se na interpretação dos fenómenos sociais, políticos e tecnológicos. Por isso, também serão explorados os comentários e reações que revelam sentimentos pessoais e sociais, associados às músicas do *glam rock*, possibilitando a deteção de manifestações emocionais e culturais. Além disso, a análise visual reconhecerá o carácter polissémico das imagens, cujo significado depende do contexto, como salienta Becker (1995).

4. Let's Dance. Análise de conteúdo audiovisual

A análise de conteúdo audiovisual levada a cabo neste projeto privilegiou, sobretudo, três músicas – uma de cada um dos artistas em análise para o efeito – que, no seu conteúdo lírico fizessem alusão a pontos de destaque dentro da dinâmica e cultura do *glam rock*. Após uma pesquisa acerca desses temas inseridos nas músicas de David Bowie, Iggy Pop e Lou Reed, a escolha feita passou, no caso dos dois últimos, por dois dos seus maiores “hits” que, coincidentemente, foram produzidos pelo primeiro e, no caso de Bowie, por uma música inserida no álbum que fechou este “capítulo *glam*” associado a um período de dependências dos três artistas.

Assim, para além da análise das letras destas músicas, irá fazer-se, ainda, uma breve análise visual dos artistas dando-se ênfase aos elementos e padrões estéticos por estes figurados, alusões à teatralidade e a cenários alusivos à época temporal em que se inseriam e, ainda, à afirmação identitária adjacente à subcultura *glam* – elementos estes de interesse acrescido para a formulação de categorias de análise que, ao constituir uma análise de conteúdo, permitam a integração de dados e informações de relevo, tendo estes sido considerados para a análise dos sites.

David Bowie: “We know Major Tom’s a junkie”

Time and again I tell myself
I'll stay clean tonight
But the little green wheels are following me
Oh no, not again
I'm stuck with a valuable friend
"I'm happy, hope you're happy too"
(...)
Ashes to ashes, funk to funky
We know Major Tom's a junkie
Strung out in heaven's high
Hitting an all-time low
“Ashes to Ashes”, David Bowie (1980)

São claras as referências feitas por David Bowie em “Ashes to Ashes” à figura do “junkie”^[1] Major Tom – a também marcante figura de Bowie nos anos 70 que surge, inicialmente, em “Space Oddity” (1969) sob a narrativa do astronauta que se aventura no espaço e perde contato com o “ground control”, sugerindo um sentimento de isolamento e alienação experienciada, por muitos, no que é a sociedade moderna. Se, por um lado, há a crença de que o Major Tom representa a desumanização associada à crescente informatização da sociedade (representada através da exploração do espaço), esta personagem consegue, também, personificar um lado “negro” da personalidade de Bowie de lutas internas sobre a fama, dependências químicas e, até, da sua própria identidade – tal como se verifica, mais tarde, em 1980, com “Ashes to Ashes”, onde há sobretudo uma amplificação da alienação vivida por Major Tom, discutindo-se também a perda, as dependências e a autodestruição através de um diálogo passado-presente, como se verifica na letra da música com expressões como “I’ll stay clean tonight”, “I’m stuck with a valuable friend” ou, ainda, “Hitting an all.time low”. O Major Tom resulta, no fundo, no que é uma metáfora cultural para a desorientação e o afastamento – de forma literal, representado enquanto um afastamento provocado pela “profissão” de astronauta; de forma interpretada, um reflexo do que é a exploração do espaço psicológico do indivíduo na sociedade moderna e pós-moderna.

Ziggy Stardust, a principal persona de David Bowie na era *glam*, não só definiu uma nova era musical em termos de estilo e género, mas também desafiou normas sociais e culturais da época. Ziggy Stardust incorporava um dos elementos fundamentais do *glam rock*: a androginia, que confrontava as rígidas normas de género através de maquiagem marcante, roupas coloridas e “extravagantes”, e uma postura que misturava comportamentos masculinos e femininos.

Sob uma perspetiva sociológica, isso pode ser interpretado como uma forma de resistência cultural à normatividade de género, promovendo questionamentos sobre a fluidez de género e sexualidade. Essa persona alienígena representa a adoção de uma identidade alternativa e a exploração de facetas pessoais em busca do autorreconhecimento. Portanto, Ziggy Stardust reflete a capacidade de reinvenção e exploração da identidade, além de simbolizar uma sociedade em transformação que prioriza uma cultura de consumo estético, algo que se estende aos artistas do *glam rock* em geral. É assente neste contexto identitário e estético de David Bowie que se pode, então, analisar “Ashes to Ashes” (1980) – enquanto um *follow-up* de “Space Oddity” (1969) mas, sobretudo, um desfecho da era do *glam rock* para David Bowie. Esta “sequela” representa, como foi já referido, sentimentos de alienação e desilusão que, no entanto, não se revelam ser a penas pessoais, mas também sociais, uma vez que as diversas esperanças quase-utópicas existentes ao longo dos anos 70 (e que coincidem com a era do *glam rock*) acabaram por se ir desvanecendo – desde a grande promessa do descobrimento e desbravamento espaciais que estagnaram, à própria evolução em torno do “self” –, algo que Bowie acaba por narrar a partir de um diálogo entre o Major Tom do passado e o Major Tom do futuro – um primeiro antes celebrado como um explorador audaz e um segundo que agora simboliza a perda de direção e a decadência o que, sociologicamente, remete para a desilusão e saturação para com a sociedade e para com o sonho tecnológico e científico que prometia um “futuro brilhante” (Hebdige, 1979). A canção não deixa, no entanto, de ser extremamente introspetiva – espelhado através de passagens

 ^[1] Terminologia utilizada na língua inglesa para retratar uma pessoa toxicodependente

como “I’ve never done good things/I’ve never done bad things/I never did anything out of the blue” que sugerem uma profunda reflexão sobre ações e escolhas passadas e a procura por um novo caminho a seguir (Butler, 1990), que Bowie acaba por descobrir entre a passagem de “Scary Monsters (and Super Creeps)” (1980) e “Let’s Dance” (1983).

A nível musical, “Ashes to Ashes” demonstra já essa transição desejada por Bowie – o rock mais “clássico” passa a conter elementos mais relacionados ao new wave e mesmo ao art rock, com a adoção de sintetizadores – não comuns dentro do *glam rock* –, o que acaba por refletir o que é, também, uma evolução e inovação sonoras que são, igualmente, uma resposta às mudanças sociais trazidas pela entrada nos anos 80 e que criaram, em Bowie, uma necessidade de permanecer vanguardista e com grande influência na música popular (Baudrillard, 1998).

Já esteticamente, e como se verifica no videoclipe acima apresentado, há também um corte com o que é a imagem típica do Ziggy Stardust, trazendo um Bowie rodeado de elementos dos *new romantics* – conhecidos e reconhecidos pelos visuais incomparavelmente extravagantes e coloridos –, vestido de palhaço *pierrot*, juntando-se à sua figura a utilização de imagens e elementos estéticos de grande contraste e, em simultâneo, bebendo do surrealismo que intensifica esta ideia de transformação – algo que se junta, em suma, às ideias de confusão e mudança adjacentes a “Ashes to Ashes”.

David Bowie foi, portanto, pioneiro do *glam rock* e, igualmente, pioneiro numa desistência do mesmo sem deixar, no entanto, de tecer considerações sociais profundas acerca de uma geração que enfrentava crises de identidade profundas e questionava os valores estabelecidos em sociedade, pelo que continua a ser uma referência cultural e uma expressão atemporal das complexidades da experiência humana.

Iggy Pop: “I got a lust for life”

Here comes Johnny Yen again
With the liquor and drugs and the flesh machine
He's gonna do another striptease
Hey man, where'd you get that lotion?
I been hurting since I bought the gimmick
About something called love
Yeah, something called love
Well, that's like hypnotizing chickens
(...)
Well, I'm just a modern guy
Of course I've had it in the ear before
'Cause I've a lust for life
“Lust for Life”, Iggy Pop (1977)

Regressando a 1977 – de modo a ir desconstruindo todo o mundo do *glam rock* até às suas origens –, Iggy Pop surge com a música “Lust for Life”, escrita com David Bowie, após a sua separação dos Stooges e, uma vez mais, num conturbado período de experiências de dependências químicas intensas. A música é, sobretudo, reconhecida pela temática

frenética que, um pouco em oposição a “Ashes to Ashes” de David Bowie, se tornou uma espécie de hino à rebeldia com conteúdo suficiente para uma abrangente exploração da questão da identidade, consumo e resistência cultural pela sua relação com a liberdade e insubordinação – muito dentro, ainda, da era *punk* de Iggy Pop, mas com a constituição de elementos também bastante característicos do *glam rock* por influência, presume-se, de David Bowie.

A música explora, sobretudo, a rejeição das normas sociais e a vida vivida na maior das intensidades numa procura incessante pela autenticidade e “prazer hedonista”, o que pode ser visto, no fundo, enquanto um “grito de guerra” contra a rotina e conformidade social produzidas pela sociedade industrializada e capitalista e capturando, por outro lado, o que é a rebeldia do espírito ainda adjacente ao *punk rock* dos anos 70 – uma vez que Iggy Pop foi, acima de tudo, um dos precursores do movimento e subcultura punk, resistente às normas estabelecidas e promotor de uma identidade distinta e marginalizada (Hebdige, 1979).

Assim, ainda que se trate de uma música de tom mais “cru” do que o típico no *glam rock*, Iggy Pop adota esta vertente em que se desafia o convencional – sobretudo com a abordagem em peso ao consumo e excessos – claramente exposta no início da canção com os versos “Here comes Johnny Yen again/With the liquor and drugs”, invocando a decadência causada pelas drogas. Mais uma vez, e à semelhança do que foi referido sobre David Bowie, a abordagem sociológica à música poderá dar ênfase a este ponto de uma perspectiva de crítica à sociedade e cultura de consumo excessivo que, à época, dominava sobretudo a sociedade “ocidental” e o(s) mundo(s) do *rock* – do qual o *glam rock* não era, de todo, exceção.

Baudrillard (1989), na obra “The Consumer Society: Myths and Structures”, argumenta que nesta sociedade de consumo os indivíduos são incentivados a procurar uma gratificação imediata através de bens materiais e experiências sensoriais (Baudrillard, 1998), algo evidente em “Lust for Life”, que expõe as “armadilhas” desse estilo de vida celebrando, em simultâneo, a procura incessante pelo prazer. É essencial abordar a relação entre Iggy Pop e David Bowie, que resultou não apenas na música “Lust for Life”, mas também no álbum homónimo (1977). Este trabalho destaca o auge da inovação e experimentalismo de Bowie, unindo e criando dinâmicas de fusão entre duas subculturas em ascensão: o *punk* e o *glam rock*. Essa fusão transcendia barreiras estilísticas, tanto musicais quanto visuais, promovendo a individualidade e a autoexpressão tão procuradas nos anos 70 (Hebdige, 1979).

Em “Lust for Life”, a repetição da expressão “lust for life” sugere uma necessidade de viver intensamente e sem barreiras, contrapondo-se ao declínio associado a outras vertentes do *rock*. Esse desejo de viver sem restrições remete à teoria de Foucault (1978) sobre biopolítica, que argumenta que as sociedades modernas tentam regular os corpos e comportamentos através de normas e disciplinas. Assim, “Lust for Life” pode ser vista como uma resistência a essas tentativas de controle, celebrando a vitalidade e a espontaneidade humanas (Foucault, 1978).

Lou Reed: “Hey, babe, take a walk on the wild side”

Holly came from Miami, F-L-A
Hitchhiked her way across the U.S.A.
Plucked her eyebrows on the way
Shaved her legs and then he was a she
She says, "Hey babe, take a walk on the wild side"
Said, "Hey honey, take a walk on the wild side"
Candy came from out on the Island
In the backroom, she was everybody's darling
But she never lost her head
Even when she was giving head
She says, "Hey babe, take a walk on the wild side"
Said, "Hey honey, take a walk on the wild side"
“Walk on the Wild Side”. Lou Reed (1972)

“Walk on the Wild Side” (1972), conhecida como um “hino da contracultura”, é mais um exemplo de música que aborda temas relacionados com a marginalidade, transgressão e identidade. Aliás, dentro do movimento do *glam rock* e no próprio *rock*, foi a primeira música a abordar a transsexualidade de forma aberta – algo extremamente desafiador das normas sociais no início dos anos 70. A escrita da canção remonta, também, a um tempo particularmente interessante de Lou Reed, com um afastamento dos Velvet Underground e o envolvimento com o artista Andy Warhol – desde já envolvido no “universo travesti” na “Factory de Warhol” que acaba por capturar o que era a vida nas “periferias” da sociedade e dar a Lou Reed conteúdo em primeira mão sobre estas vivências. À semelhança de Bowie e Iggy Pop, Lou Reed consegue, também, relatar críticas profundas às normas sociais; contudo, junta-se a isto um retrato de grande verosimilhança em relação ao que eram as vivências nas contraculturas nos anos 70. Como foi referido, as referências à identidade de género, à sexualidade e à transgressão social são explícitas na música através da narração do que é a história de várias “personagens” com quem Lou Reed se cruzou pessoalmente – é, por isso, um retrato de uma realidade experienciada pelo artista no convívio com estas pessoas, que eram seus amigos e/ou parte da cena artística de Andy Warhol.

Pegando no primeiro exemplo, levantado na música – “Holly came from Miami, F-L-A/Hitchhiked her way across the U.S.A./Plucked her eyebrows on the way/Shaved her legs and then he was a she” – Lou Reed retrata de forma simplificada a vida de uma mulher transgénero com quem se cruzou no seu percurso, abordando de forma destemida esta narrativa de transformação de género que vai desafiando normas tradicionais de identidade e de género, o que cria pontos de encontro com as teorias desenvolvidas por Judith Butler (1990) em relação à performatividade de género e à própria fluidez de identidade (Butler, 1990).

Há também, na música, um retrato aberto sobre a sexualidade incomum à época e normalizado dentro do *glam rock*, refletindo a realidade da “noite de Nova Iorque”, com referências à prostituição e a experiências diversas dentro do homoerotismo – algo verificável com a passagem “Candy came from out on the Island/In the backroom, she was everybody's darling/But she never lost her head/Even when she was giving head”, acerca de Candy Darling, cuja perspetiva oferece um vislumbre acerca da subcultura *queer* e do hedonismo presente na cena da Factory de Warhol. Isto cria, portanto, um contributo de Lou Reed para uma maior visibilidade e para a normalização das identidades e práticas sexuais

marginalizadas, desafiando a moralidade conservadora da época (Foucault, 1978). Esta canção pode, ainda, ser visualizada enquanto uma crítica à cultura de consumo dos anos 70. Como foi já referido, Baudrillard (1998) argumenta que, na sociedade de consumo, os indivíduos são frequentemente reduzidos a símbolos e objetos de consumo (Baudrillard, 1998). No caso, as personagens narradas com vidas extravagantes e hedonistas subvertem estas normas ao “abraçar” identidades e estilos de vida que rejeitam o conformismo e a materialidade dominante com impacto significativo ao trazer estes temas e a marginalidade para a música mainstream – retratando as vidas de pessoas que vivem “à margem” da sociedade, dando-lhes uma voz e promovendo uma maior compreensão e empatia para com estas.

Este aspeto pode, até, ser visto como um fomento à mudança cultural, uma vez mais sendo, neste caso, em torno da aceitação e inclusão da diversidade de identidades e experiências humanas. Para além disso, e para um estudo completo de Lou Reed e da sua ligação à cena *glam*, é necessário relevar-se a importância que a sua relação com Andy Warhol teve para a entrada neste universo. Warhol, enquanto figura “central” na cena e cultura *pop*, conseguiu promover uma visão que desafiava a distinção entre alta cultura e cultura popular – aliás, a Factory de Warhol era um espaço onde artistas, músicos, *drag queens* e outras figuras marginalizadas se encontravam e criavam arte em união, sendo que este ambiente fomentou uma aceitação e celebração da diferença e da transgressão. A música de Reed reflete, precisamente, essa influência ao capturar a essência desse mundo contracultural e das suas figuras (Hebdige, 1979), combinando narrativas pessoais com comentários sociais profundos, o que se conecta ao *glam rock* na promoção de uma visão sobre o mundo onde a individualidade e a autoexpressão eram celebradas, comum aos três artistas analisados.

5. Hey, babe, take a walk on the wild side. Análise de comentários no YouTube

Para além de uma análise focada no conteúdo audiovisual produzido exclusivamente pelos artistas em estudo, foi considerado de interesse acrescido uma análise da receção destes conteúdos, à atualidade, por parte dos fãs – uma vez que são estes que, nos dias correntes e mais de cinquenta anos passados do fenómeno *glam* que continuam a “carregar” esta herança histórica e a reproduzi-la em gerações futuras. Neste sentido, e adotando a estratégia levada a cabo, para o mesmo efeito, por Alberto (2021) no estudo da banda The Smiths, decidiu-se fazer esta análise a partir das narrativas autobiográficas (mas não só) produzidas pelos fãs no YouTube, precisamente nos videoclipes relativos às músicas previamente analisadas. Segundo Alberto (2021), estes tipos de comentários constituem “rastros subjetivos que constituem um fenómeno comunicacional relativo à escuta musical na contemporaneidade”, o que nos faz “refletir sobre como as escavações afetivas ao passado musical explicitam o lugar da memória e a força do arquivo no ambiente da cultura *pop* hoje” (Alberto, 2021, p. 20) – algo que é, para este estudo, de grande relevância, utilizando o YouTube como uma espécie de arquivo histórico.

Iniciando esta análise de comentários no YouTube, logo abaixo do videoclipe da música “Ashes to Ashes”, foi feita uma seleção de comentários que traçassem, de certa forma, uma linha de pensamento verificada em vários dos comentários. Assim, as categorias de análise traçadas foram: 1) componente autobiográfica; 2) alusões à nostalgia; 3) construção de identidade; 4) cenário de fã/fandom.

David Bowie: “Bowie was a genius”

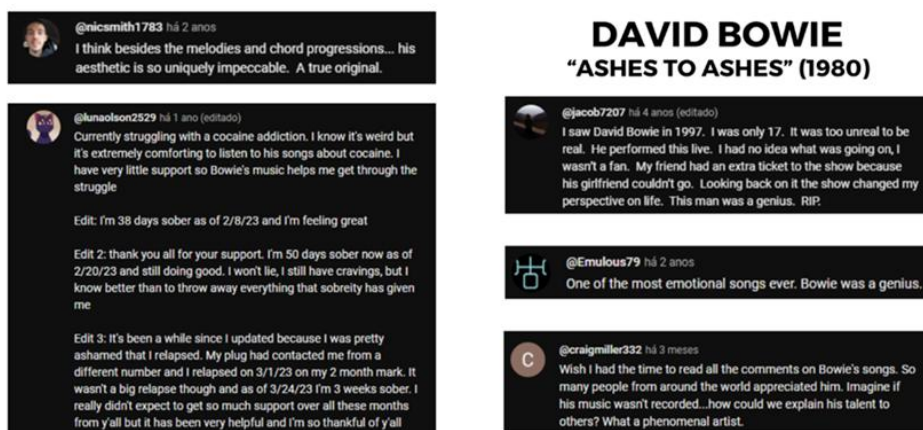


Figura 1: Recorte de comentários no YouTube no vídeo da música “Ashes to Ashes” (1980), de David Bowie
Fonte: Secção de comentários do videoclipe da música “Ashes to Ashes” (1980), de David Bowie.

“Bowie was a genius” é, definitivamente, uma das mais referidas expressões encontradas nos comentários dos diversos vídeos e videoclipes de David Bowie no YouTube. Aliás, é constatável que a análise de comentários no YouTube – sobretudo de figuras públicas “icónicas”, como é o caso de Bowie – consegue oferecer, sobretudo, uma perspetiva sociológica rica acerca da discussão da cultura popular e das identidades artísticas e a forma como estas são compreendidas e interpretadas na era digital. No caso, e tratando-se de David Bowie, estes comentários refletem na totalidade a sua inovação musical e mudança de “persona”, como é observável nos comentários publicados online. Aliás, os comentários no YouTube são espaços onde os fãs expressam opiniões, experiências pessoais e emoções sobre a música e o impacto cultural – aqui, de Bowie.

A teoria da representação social de Goffman (1959) pode ser aplicada neste caso onde, ao comentarem, procuram a aprovação da comunidade de fãs – retomando as teorias sobre o fandom. A título de exemplo, muitos dos comentários surgem no sentido de relatar histórias pessoais acerca de como a música de David Bowie influenciou, pessoalmente, as suas vidas, funcionando como performances onde os utilizadores constroem e reafirmam a sua identidade como fãs – exemplo disso é um dos comentários apresentados na Figura 1, onde um fã relata o seu percurso de adição e refere que “é extremamente confortável ouvir as músicas dele [Bowie] sobre cocaína. Tenho muito pouco apoio, então a música de Bowie ajuda-me a enfrentar o problema” (Comentário no Youtube).

Além disso, sobretudo os fãs de David Bowie, têm vindo a formar comunidades virtuais ativas nos comentários dos vídeos do artista, sendo que essas comunidades são baseadas no fomento da adoração e apreciação pela música e pela persona de Bowie. Rheingold (1993) argumenta, até, que as comunidades virtuais permitem a formação de laços sociais através da comunicação online – algo que se verifica nos comentários dos vídeos de Bowie, onde os utilizadores frequentemente interagem uns com os outros, discutindo interpretações de letras, performances e a evolução artística de Bowie, criando um senso de pertença e identidade compartilhada, mas também demonstrando apoio mútuo aquando de relatos de episódios pessoais e autobiográfico.

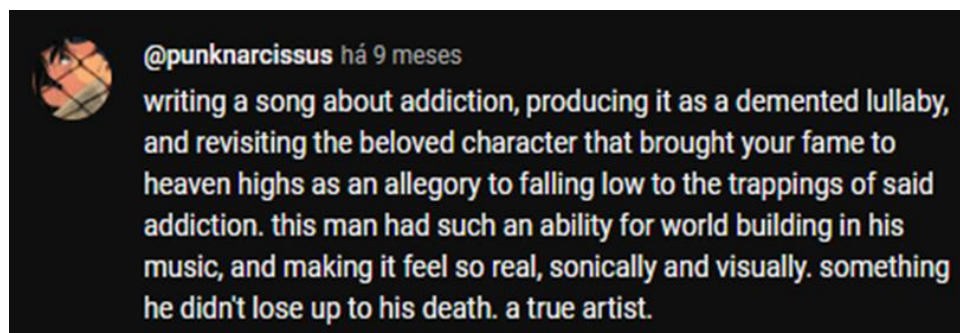


Figura 2: Recorte de comentário no YouTube no vídeo da música “Ashes to Ashes” (1980) de David Bowie

Fonte: Secção de comentários do videoclipe da música “Ashes to Ashes” (1980), de David Bowie (<https://www.youtube.com/watch?v=HyMm4rJemtl>)

Outro aspeto relevante de se levantar neste caso é o de como os comentários nos vídeos de David Bowie servem, de forma frequente, como uma espécie de fórum para discutir temas mais amplamente refletidos na sua música – como a identidade de género, a sexualidade e mesmo a resistência cultural. Habermas (1989) destacou a importância do espaço público para a democracia, onde os cidadãos discutem questões de interesse comum e, no YouTube, os vídeos de David Bowie e os comentários a estes associados podem, assim, funcionar como um espaço público digital onde os fãs deliberam sobre o impacto cultural e social da sua obra – visto que estes espaços permitem debates sobre a relevância de Bowie em contextos contemporâneos e históricos, promovendo a participação cívica e política.

Iggy Pop: “The guy is a major human begin”

À semelhança do que foi avaliado para o caso de David Bowie, no vídeo analisado para o caso de Iggy Pop, enfrenta-se um cenário semelhante de adoração e relato de histórias, sobretudo, pessoais vivenciadas pelos fãs com Iggy Pop ou com as suas músicas. Curiosamente, neste caso, as referências feitas surgem, muitas vezes, relacionando o artista a Bowie ou mesmo, num dos casos, com uma referência conjunta ao “triângulo sagrado” – afirmando-se que “a vida sem Iggy Pop, David Bowie e Lou Reed não é vida de todo” (Comentário no YouTube).

Estes comentários revelam, sobretudo, padrões de comunicação e a formação de comunidades virtuais, mas também uma relação entre os discursos públicos, cultura participativa e normas sociais – algo que é facilmente verificável através do comentário inserido na Figura 3, onde um fã apela a que se escolha a vida, um trabalho e uma carreira, finalizando, no entanto, a referir “escolhe a vida... mas porque é que eu haveria de querer uma coisa dessas? Eu escolho não escolher a vida. Eu escolho outra coisa. E os motivos? Não existem motivos. Quem precisa de motivos quando tens heroína?” (Comentário do YouTube) – o que representa uma reflexão sobre os propósitos da vida e o viver “à sombra” das normas sociais e do expectável para um indivíduo inserido socialmente.

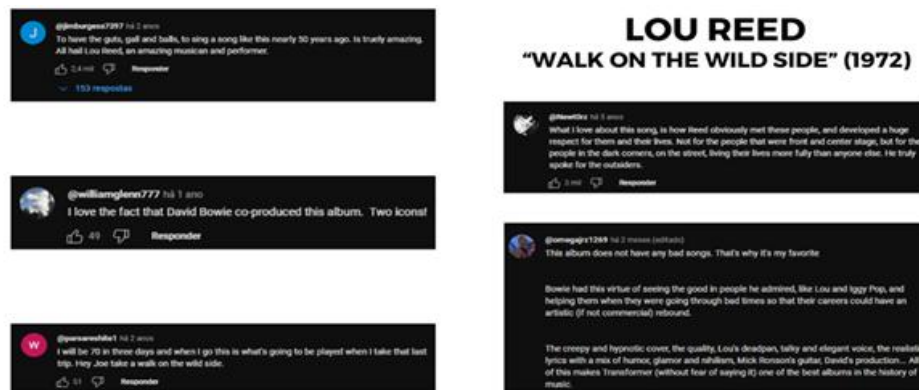


Figura 4: Recorte de comentários no YouTube no vídeo da música “Walk on the Wild Side” (1972), de Lou Reed
 Fonte: Seção de comentários do vídeo de atuação ao vivo da música “Walk on the Wild Side” (1972), de Lou Reed (<https://www.youtube.com/watch?v=yKQApYcyhE>)

Assim, e de uma forma bastante semelhante ao verificado, inicialmente, para David Bowie, os comentários refletem esta alusão nostálgica ao passado, aos momentos vivenciados noutros tempos – numa espécie de pensamento de que nada será mais como o passado –, mas também refletem o futuro e a forma como se vive a vida de uma forma geral sob demanda da ordem social.

Lou Reed: “He truly spoke for the outsiders”

Por último, no que toca à análise dos comentários no vídeo de Lou Reed é notável, uma vez mais, que surgem referências a David Bowie – uma vez que este foi o produtor do álbum onde “Walk on the Wild Side” se insere. No entanto, o caso de Lou Reed difere ligeiramente dos dois anteriormente analisados, algo que tem, sobretudo, que ver com os temas abordados na música – que, como foi referido anteriormente, aborda de forma bastante aberta a sexualidade e as normas de género, algo incomum à época e que é, portanto, referido nos comentários, como se verifica na Figura 5 – “ter a coragem e a ousadia de cantar uma canção como esta há quase 50 anos. É realmente incrível. Viva o Lou Reed, um incrível músico e artista” (Comentário do YouTube). Este tipo de comentários serve, essencialmente, para uma análise das “microcomunidades” que são criadas – onde se desenvolve um senso de partilha e pertença, tal como uma identidade partilhada entre fãs –, e onde se tecem perspetivas, não só sobre a música de Lou Reed, mas também sobre o próprio impacto e a posição do artista no que foi a cena *glam* e na “contracultura” que se verificou, ao longo dos anos 70, em Nova Iorque.

Por último, neste ponto, será importante abordar o sentimento levantado sobre o que foi já abordado sobre Lou Reed dar “voz” e representar de forma empática indivíduos que, na altura, viviam “à margem” da sociedade pelas suas diferenças e eram altamente estigmatizadas – seja pela forma que viviam, pela sua identidade de género, ou simplesmente por “falta” de estatuto social. Dentro desse tema, houve um comentário de destaque, representado na Figura 7, que refere que o que essa pessoa mais gosta sobre a música “Walk on the Wild Side” é “como Reed obviamente conheceu estas pessoas e desenvolveu um grande respeito por elas e pelas suas vidas”, referindo-se às pessoas

transgênero, prostitutas/as e dependentes químicos relatadas, escolhendo abordá-las em oposição às pessoas “na frente e no palco central”, optando por quem está “nas esquinas negras, nas ruas, a viver a sua vida de forma muito mais cheia do que qualquer outra pessoa” – finalizando a referir que “ele realmente falou pelos *outsiders*” (Comentário do YouTube). Assim, e concluindo abordando Bourdieu e a teoria do capital (1986), onde se discute a ideia de capital social, é possível aplicá-la ao YouTube – na medida que este se manifesta através de interações que aumentam a visibilidade de certos comentários –, nos vídeos de Reed, onde os comentários mais “visíveis” são, geralmente, aqueles que concretizam *insights* profundos sobre a música do artista ou expressam grande apreciação do mesmo, moldando assim o discurso em torno do artista e da época, no caso, do *glam rock* – algo que se verifica nos três casos analisados.

6. Considerações finais

Life without Iggy Pop, David Bowie is no life at all

(Comentário do YouTube)

As conclusões deste estudo revelam que o *glam rock*, longe de ser apenas um fenómeno estético dos anos 1970, configurou-se como um verdadeiro “laboratório” cultural onde a música, a moda e a performance se entrelaçam para “forjar” identidades coletivas. Através da análise dos três protagonistas do “triângulo sagrado”, tornou-se evidente como a teatralidade, a ambiguidade de género e a encenação deliberada da imagem contribuíram para desafiar normas sociais e redefinir os limites do *rock* clássico. A colaboração entre estes artistas, materializada em álbuns como *Transformer* e *Lust for Life*, exemplifica um processo de hibridização cultural em que o experimentalismo underground se alia à acessibilidade comercial, expandindo o alcance do movimento para além do Reino Unido até aos Estados Unidos e para a posteridade.

A investigação empírica, assente numa combinação de análise de conteúdos audiovisuais e de comentários deixados pelos fãs no YouTube, demonstrou igualmente a vitalidade contínua da subcultura. Os discursos nostálgicos e autobiográficos que emergem nas plataformas digitais revelam que as memórias afetivas do *glam rock* persistem como fonte de identificação e resistência cultural, gerando microcomunidades que partilham experiências, emoções e novas interpretações. Ao olhar para essas vozes online, este trabalho mostra como o YouTube funciona hoje como arquivo histórico e espaço público digital, onde se reaviva não apenas o som dos anos 70, mas sobretudo o ideal de liberdade expressiva que sustentou o movimento.

Contudo, reconhece-se a necessidade de uma leitura crítica destes dados – as amostras de comentários são tendencialmente produzidas por utilizadores motivados por uma forte ligação afetiva ao fenómeno, pelo que não representam automaticamente a totalidade dos seguidores nem evitam a ambiguidade irónica ou performativa dos enunciados. Para além disso, concentrar-se nos grandes êxitos internacionais limita a diversidade geográfica e a variedade de perspetivas locais, enquanto as constantes mutações dos algoritmos e dos formatos online podem tornar rapidamente obsoletos os padrões de receção aqui mapeados. Apesar destas limitações, a investigação oferece um contributo relevante para a sociologia da música, ao demonstrar a eficácia de um método misto — que cruza análise qualitativa de discurso e análise de conteúdo audiovisual — na compreensão de subculturas musicais e das suas repercussões contemporâneas. A persistência do *glamour*, tanto em

novas estéticas inspiradas no *glam rock* como em géneros emergentes que lhe devem a teatralidade e a ambiguidade, confirma a importância de estudar como as subculturas se reinventam no espaço digital.

Olhar em frente, recomenda-se a extensão desta abordagem a outras plataformas visuais (Instagram e TikTok, por exemplo), tal como a realização de trabalhos etnográficos com entrevistas a fãs de diferentes gerações. Dessa forma, poder-se-ão validar as interpretações obtidas a partir de comentários online e aprofundar a compreensão de como subculturas musicais continuam a moldar práticas identitárias na era da convergência mediática. No seu conjunto, estes resultados sublinham que o *glam rock* não se esgotou nos anos 70, mas permanece vivo como modelo de mobilização simbólica e de produção de sentido coletivo.

Agradecimentos

Expresso o meu profundo agradecimento à Professora Paula Guerra, pela ajuda no “arranque” para a elaboração deste breve estudo e pelo constante cuidado e apoio durante a realização do mesmo, tal como pela oportunidade de levar este trabalho mais além.



Referências bibliográficas

- Alberto, T. (2021). *But don't forget the songs that saved your life: The Smiths, YouTube e nostalgia no pop contemporâneo* [Dissertação de Mestrado]. Universidade Federal Fluminense.
- Auslander, P. (2006). *Performing glam rock: Gender and theatricality in popular music*. University of Michigan Press.
- Baudrillard, J. (1998). *The consumer society: Myths and structures*. Sage.
- Becker, H. S. (1963). *Outsiders: Studies in the sociology of deviance*. Free Press.
- Bennett, A. (2017). Wrapped in stardust: Glam rock and the rise of David Bowie as pop entrepreneur. *Continuum*, 31(4), 574–582.
- Bourdieu, P. (1986). The forms of capital. In J. G. Richardson (Ed.), *Handbook of theory and research for the sociology of education* (pp. 241–258). Greenwood.
- Buckley, D. (2004). *Strange fascination: David Bowie: The definitive story*. Virgin Books.
- Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Routledge.
- Cann, K. (2010). *Any day now: David Bowie, the London years (1947–1974)*. Adelita.
- Castells, M. (1999). *A sociedade em rede*. Paz e Terra.
- Creswell, J. W. (2014). *Research design: Qualitative, quantitative and mixed methods approaches* (4th ed.). SAGE Publications.
- Ewing, J. (2016). *Defining the musical moment: Rethinking the development of the record industry in the mid-20th century*. Oxford University Press.
- Foucault, M. (1978). *The history of sexuality: Vol. 1. An introduction*. Pantheon Books.
- Frith, S. (1983). *Sound effects: Youth, leisure, and the politics of rock 'n' roll*. Constable.
- Goffman, E. (1959). *The presentation of self in everyday life*. Anchor Books.
- Guerra, P. (2020). Under-connected: Youth subcultures, resistance and sociability in the Internet Age. In K. Gildart et al. (Eds.). *Hebdige and subculture in the twenty-first century* (pp. 207–226). Palgrave Macmillan.
- Guerra, P. (2021). Uma Lisboa só dele(s): Processos artivistas de recriação de paisagens sonoras contemporâneas. *PerCursos*, 22(50), 15–42.
- Guerra, P., & Sousa, S. (2021). Ultimate bias: Memorabilia, K-pop and fandom identities. *Cidades, Comunidades e Territórios*, 1–25.

- Habermas, J. (1989). *The structural transformation of the public sphere: An inquiry into a category of bourgeois society*. MIT Press.
- Hebdige, D. (1979). *Subculture: The meaning of style*. Routledge.
- Jenkins, H. (1992). *Textual poachers: Television fans and participatory culture*. Routledge.
- Jenkins, H. (2006). *Fans, bloggers and gamers: Exploring participatory culture*. New York University Press.
- Jenkins, H. (2008). *Convergence culture: Where old and new media collide*. New York University Press.
- Jenkins, H. (2009). *Confronting the challenges of participatory culture: Media education for the 21st century*. MIT Press. <https://doi.org/10.7551/mitpress/8435.001.0001>
- Krevel, M. (2022). The mask behind the man: Gender bending, sexual fluidity and the fractal subjectivity of David Bowie. *Acta Neophilologica*, 55(1-2), 69–85.
- Reynolds, S. (2016). *Shock and awe: Glam rock and its legacy, from the seventies to the twenty-first century*. Faber & Faber.
- Rheingold, H. (1993). *The virtual community: Homesteading on the electronic frontier*. Addison-Wesley.
- Stratton, J. (2021). Glam rock and the society of the spectacle. *Contemporary British History*, 35(2), 210–234.







