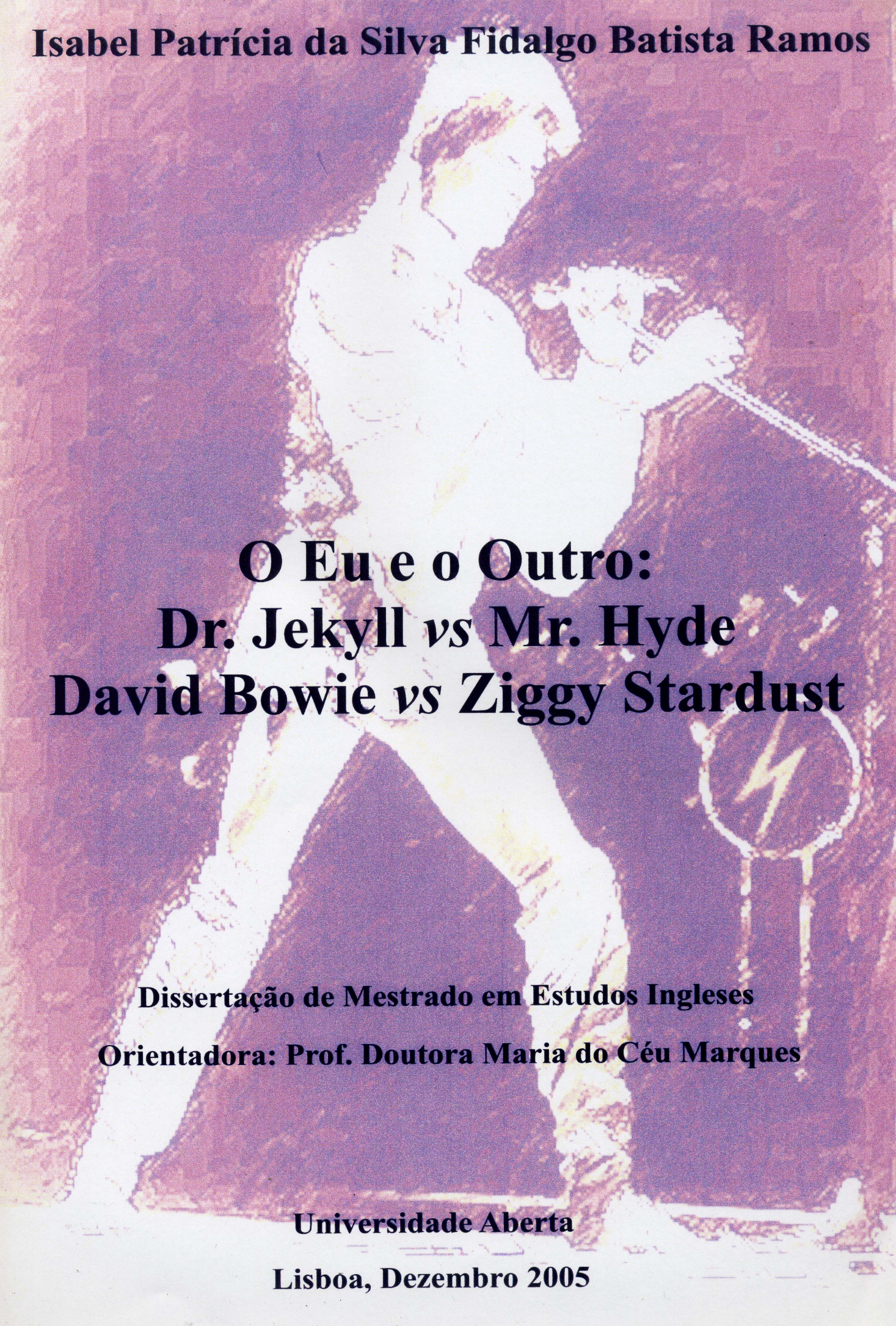


**Isabel Patrícia da Silva Fidalgo Batista Ramos**



**O Eu e o Outro:  
Dr. Jekyll vs Mr. Hyde  
David Bowie vs Ziggy Stardust**

**Dissertação de Mestrado em Estudos Ingleses**

**Orientadora: Prof. Doutora Maria do Céu Marques**

**Universidade Aberta**

**Lisboa, Dezembro 2005**

## Agradecimentos

A todos os que de alguma forma me auxiliaram ao longo deste percurso, cumpro aqui registrar a minha gratidão.

Antes de mais, à minha orientadora, Professora Doutora Maria do Céu Marques, pelo apoio, ensinamentos e incentivo que não se limitaram à fase de produção da presente dissertação, mas também ao longo dos Seminários de Mestrado.

Aos meus pais pelo amor, alento e educação que me têm concedido ao longo da vida.

Ao Nuno pelo amor e paciência com que encarou as minhas ausências.

Agradeço também ao Nuno Figueiredo pela amizade incondicional e à Rosário pela amabilidade em me ter proporcionado um lar aquando as minhas deslocações a Lisboa.

Resta-me por fim, mencionar as colegas dos Seminários de Mestrado e o Professor Doutor Mário Avelar, com quem vivi importantes momentos de aprendizagem e que contribuíram para tornar esta experiência ainda mais gratificante.

## Índice

• Introdução	1
• Capítulo 1 – Dr. Jekyll vs Mr. Hyde	
1.1 – Breve contextualização sócio-cultural	5
1.2 – O texto literário como expressão do gótico	10
1.3 – Robert Louis Stevenson	12
1.4 – A origem das personagens na mente do autor	15
1.5 – Temas explorados em <i>The Strange case of dr Jekyll and Mr. Hyde</i>	16
1.6 – Dr. Jekyll e Mr. Hyde	18
1.7 – A relação entre as personagens e o cenário	30
1.8 – A múltipla personalidade em Dr. Jekyll	33
1.9 – A dependência de Dr. Jekyll	40
• Capítulo 2 – David Bowie vs Ziggy Stardust	
2.1 – O nascer duma estrela	52
2.1.1 – <i>Glam Rock</i>	57
2.2 – Ziggy Stardust, o alter-ego	65
2.3 – <i>The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars</i>	79
2.3.1 – Influências na composição do álbum	80
2.3.2 – Análise das faixas do álbum	84
2.4 – Ziggy Stardust <i>live</i>	92
2.4.1 – <i>The Ziggy Stardust Tour</i>	98
• Conclusão	
• Anexo 1	113
• Anexo 2	136
• Bibliografia	153

## Introdução

*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* assume-se como uma obra literária incontornável, representante indiscutível da época em que foi produzida. Nela estão espelhados o medo e ansiedades do povo vitoriano, constituindo uma ilustração clara da Londres de fim-de-século e do modo de vida da classe burguesa da época impondo-se, deste modo, como uma poderosa narrativa que ultrapassa as fronteiras da ficção para ser considerada como um estudo da própria natureza humana.

A obra literária de Stevenson alcançou a popularidade desde a sua publicação e, passados mais de cem anos, continua a maravilhar o leitor, tendo as personagens principais atingindo o estatuto de mito enraizado na cultura popular:

That these myths exist though, in forms much stronger than the everyday sense of myth as mere falacy, seems undeniable if we consider the lasting significance in western culture of the stories of Faust, Don Quixote, Robinson Crusoe, Frankenstein, Jekyll and Dracula. (Baldick 2)

Este facto tem-lhe permitido o direito a uma permanente actualização ao longo dos tempos, uma vez que, a par de Drácula ou Frankenstein, permanece no imaginário popular, sujeita a inúmeras adaptações e/ou actualizações sob outras formas de arte, que não a Literatura (teatro, cinema, banda desenhada, entre outras).

Stevenson soube explorar diversos temas na narrativa, o que torna difícil a tarefa de a incluir num único género literário. Ao longo desta somos confrontados com características do movimento gótico, da alegoria ou da *detective story*, para além

do autor ter conseguido explorar, através da personagem do Dr. Jekyll, os medos, inseguranças e dúvidas que assolavam a mente dos vitorianos.

O *fin de siècle* representou o desabar das ideias religiosas instituídas, em especial devido às novas teorias científicas que surgiam, ensaiando os primeiros passos para as descobertas que, actualmente, fazem parte do conhecimento comum. O facto do próprio Império Britânico se encontrar em fase de declínio e o tecido urbano atravessar profundas transformações, quer com o rápido desenvolvimento das cidades, quer com o êxodo rural, contribuiu também para uma nova estratificação da pirâmide social britânica.

Dr. Jekyll surge como representante de um tipo social, reprimido pelos rígidos códigos morais da sociedade vitoriana e com o desejo crescente de afirmar a sua individualidade. O autor soube retratar a personagem numa forma rica em termos da sua personalidade, tendo conseguido antecipar, nas acções que atribuiu a Jekyll, muitos dos comportamentos sociais que vemos nos nossos dias e soube ilustrar na figura do médico um caso de desvio de personalidade que não fora ainda diagnosticado na época da produção literária: a dissociação de personalidade ou a múltipla personalidade.

Partindo deste facto, iremos proceder à análise de Dr. Jekyll em termos psicológicos, procurando compreender as razões que resultaram no surgir do alter-ego, Mr. Hyde. Para isso proceder-se-á a uma breve contextualização sócio-cultural da narrativa e ao enquadramento do mesmo num género literário.

Em seguida tentar-se-á compreender a relação existente entre o médico e o alter-ego e as consequências desta relação para a personalidade do primeiro.

Atentar-se-á ao facto de Dr. Jekyll padecer de um desvio de personalidade, o que o conduz não só à criação de um outro “eu”, mas também a uma instabilidade de carácter que o levará a cometer o suicídio.

Considerar-se-á o médico como um indivíduo dependente de substâncias químicas, e é à luz deste facto que procederemos a um estudo da dependência, transpondo a ficção para o domínio da nossa realidade.

Não deixa de ser curioso o facto de, e uma vez que se trata duma personagem ficcional, o percurso que Jekyll inicia com a criação do alter-ego ser paralelo ao que o cantor David Bowie iniciou numa fase concreta da sua carreira artística.

Nos anos 70 do século passado, Bowie, com o objectivo de alcançar o sucesso e estabelecer-se definitivamente no universo musical, criou um alter-ego, Ziggy Stardust, com o qual traçou um caminho paralelo ao da personagem de Stevenson.

No último capítulo passar-se-á ao enquadramento de Bowie na sua época, em termos da sociedade britânica e do estilo musical dos anos 70, o *glam-rock*. A análise das vivências de Bowie e de Ziggy será feita considerando o disco que lançou a semente para a criação do alter-ego, *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders From Mars*, análise das letras do mesmo e as influências que estiveram na base deste disco.

De modo a compreendermos a pertinência de Ziggy Stardust como ponto fulcral da carreira de Bowie, far-se-á um acompanhamento geral das actuações ao vivo do cantor, dando especial ênfase à digressão *The Ziggy Stardust Tour*, enquanto representação do ambiente de Ziggy por excelência.

Dada a riqueza do disco de Bowie e, compreendendo a importância da moda como componente essencial do *glam-rock* e da demarcada importância que representou nesta fase da carreira do cantor, optámos por incluir dois anexos na dissertação. No primeiro transcrever-se-á na íntegra as letras das canções que fizeram parte do álbum em questão, assim como outras letras de canções e poemas que se revelaram importantes, ao longo da fase de pesquisa, para a compreensão desta obra de Bowie. O segundo anexo contém uma galeria fotográfica que ilustra alguns aspectos focados ao longo do capítulo. Deste modo, para além da reprodução da capa

do disco, nele figuram imagens do vestuário exuberante utilizado pelo artista nos concertos, bem como imagens representativas dos mesmos.

## 1 – Dr. Jekyll vs Mr. Hyde

### 1.1 – Breve contexto sócio-cultural

*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* enquadra-se num contexto sócio-cultural que representa um percurso de mudança na sociedade inglesa de final do séc. XIX, e que importa conhecer de forma a procedermos a um estudo mais aprofundado da mesma.

Relacionadas com este percurso de mudança estão as novas convenções sociais que regulavam a sociedade da época. Entre elas, consideramos como factor de relevância a ascensão de uma nova classe social, a burguesia; as mudanças em termos espaciais sofridas nos espaços urbanos, em especial devido às migrações da população do campo para as cidades; o delimitar das esferas pública e privada; os novos papéis que homens e mulheres passaram a desempenhar na sociedade e também o desenvolvimento das ciências, cujas ideias em muito contribuíram para redefinir o conceito de identidade.

A Revolução Industrial estabeleceu-se como responsável pelo crescimento demográfico e contribuiu para o desenvolver da economia britânica, trazendo consigo “melhorias globais no nível de vida do Reino Unido, na segunda metade do século XIX” (Faria 466), e para a abertura de novos mercados que surgiram com as descobertas marítimas:

Factories replaced homes and workshops, altering landscapes from the level Midlands to the craggy hillsides of Lancashire in the north. Cities and towns swelled to

accomodate rural immigrants as novel ways of manufacturing familiar goods replaced older ones and new commodities that often lay an ocean away. (Rose 1)

Estas mudanças da paisagem britânica, juntamente com a crise agrícola que se vivia ajudaram, de modo inequívoco, às profundas alterações sociais operadas nesta época. Os agricultores abandonaram os campos de cultivo, rumo às cidades, em busca de melhores condições de vida dado o sucesso económico da indústria. De acordo com Luísa Leal de Faria “...entre 1860 e 1974 os salários reais duplicaram e são vários os indicadores de bem-estar entre as classes trabalhadoras. Acresce que o número de filhos tende, agora, a diminuir, o que proporciona novas oportunidades de poupança.” (467)

Deste modo assistiu-se a uma renovação do tecido social vitoriano, com uma classe média emergente que, aos poucos, foi impondo novos valores numa sociedade marcada pela superioridade da aristocracia. “...this industrial and urban middleclass can be seen as striving to establish a society based on merit rather than on one’s birth”<sup>1</sup>

Esta facilidade de ascensão social por parte da classe média na hierarquia social britânica deixava transparecer a ideia de que era fácil escalar a pirâmide social existente, não sendo para isso necessário ter-se em conta, apenas, a origem de cada indivíduo, mas sim um conjunto de valores e, sobretudo, dedicação ao trabalho, já que “for the new generations of industrial middle classes, social identity was created around sets of values which marked them out as separate and different from the aristocracy above them and the working classes below them.”

O facto de ser possível, através do trabalho e empenho, ascender socialmente levou a que os indivíduos, dominados pela ganância, empreendessem esforços cujo objectivo seria o obter do sucesso e, como consequência, a cobiçada ascensão social.

---

<sup>1</sup> De acordo com artigo de Donna Loftus, publicado em [http://www.bbc.co.uk/history/society\\_culture/society/middle\\_classes\\_01.shtml](http://www.bbc.co.uk/history/society_culture/society/middle_classes_01.shtml)

Estes indivíduos eram senhores de uma elevada componente de responsabilidade moral, que prezavam os valores da família e do lar o que tornava contrastante o facto de, por um lado, cultivarem os valores e o bem-estar familiar e, por outro lado, serem bastante competitivos no que respeita ao universo do trabalho. A este respeito Walter Houghton afirma:

...the conception of the home as a source of virtues and emotions which were nowhere else to be found, least of it all in business and society.

And that in turn made it a place radically different from the surrounding world (...) and a shelter for those moral and spiritual values which the commercial spirit and the critical spirit were threatening to destroy, and therefore also a sacred place, a temple. (343)

O papel da mulher na sociedade também estava prestes a mudar, tendo sido nesta época que se deram os primeiros passos na conquista de direitos importantes para o universo feminino “Although differences between men and women have always to some extent been acknowledged, different cultures have emphasized or minimized those differences at different times.” (Tucker 409)

Os sexos feminino e masculino ainda eram considerados como pólos opostos, ou seja, os Vitorianos “organized gender difference horizontally, where men and women were seen, not as part of a continuum, but as polar opposites where everything that was defined as not masculine was by definition feminine, and vice versa.” (409)

Aos poucos as mulheres pretendiam assumir um papel que fosse revelador das suas capacidades, desafiando o poder masculino e refutando as regras instituídas pela sociedade, que eram redutoras em demasia da condição feminina. Para muitos, esta tentativa de conquista foi interpretada como o início da decadência social, como demonstra Punter: “...gender ideology was in fact frequently contested, particularly at the end of the century with the emergence of the New Woman.” (*Companion* 139)

A tentativa de quebra com os papéis tradicionais atribuídos a cada sexo “was seen as a significant indication of cultural decay and corruption, an attack of the stability of the family structure” (*Companion* 139)

Até aqui, a figura feminina era vista como “a quasi-spiritual being selflessly dispensing love and moral guidance to her family, largely untroubled by wayward personal desires including erotic longing” (Tucker 129) e figura central do lar “as an ideal repository of sympathy and tranquility.” (129)

A mulher era, pois, figura central da esfera doméstica e o lar não era mais que o repositório da virtude, no qual a esposa vivia protegida dos males mundanos, enquanto que a figura masculina se movimentava no exterior, claramente exposta aos vícios duma nova sociedade e a sua esfera urbana decadente. Com a esposa exclusivamente dedicada ao lar, cabia ao homem ser o sustento da família, “so that his wife would not have to go out to work” (Rose 149) e alcançar assim, a tão desejada respeitabilidade, uma vez que este facto denotava prosperidade económica e superioridade em termos sociais.

Outra das grandes mudanças operadas no seio da sociedade vitoriana foi o desenvolvimento da ciência, que trouxe não só ideias novas que resultariam em muito do que hoje se sabe em termos científicos, como lançou uma série de questões no seio desta sociedade. Em 1859 Charles Darwin publica *The Origin of Species*, que vem pôr em causa as teorias religiosas do homem visto como uma criatura feita à imagem de Deus, em oposição à nova visão do ser humano enquanto resultado de uma cadeia evolutiva.

Esta teoria provocou uma enorme controvérsia na sociedade vitoriana, em especial se tivermos em conta o facto da mesma ser marcada pela individualidade e pelas ideias da superioridade aristocrática. Para além disso, acreditava-se que o homem tinha uma origem divina e a publicação de Darwin “abriu definitivamente a

via para questionar a origem divina do homem e a literalidade dos relatos da Bíblia.” (Faria 489)

Para os Vitorianos era impensável que o ser humano fosse produto de uma evolução e, para mais, que a base dessa evolução fosse a mesma quer para um aristocrata, quer para qualquer criminoso: “(...) in Darwinian myth, the history of man of a difficult and extensive family network which takes in barnacles as well as bears, an extended family which will never permit the aspiring climber -man- quite to forget his lowly origins.” (Beer 57)

As novas teorias científicas de Darwin vieram, deste modo, contribuir para a crise social e instabilidade que marcaram o final do século na Grã-Bretanha, que entra num período de insegurança e crise de valores. O Império Colonial inicia o seu declínio, a noção de identidade nacional dá lugar à identidade individual, destacando-se a figura do *gentleman*, um *self-made man* símbolo da individualidade e da própria época vitoriana.

A sociedade da época, deste modo, pautava-se por dois grupos sociais distintos, representados pela figura do trabalhador fabril, habitante dos bairros-de-lata, considerados como focos de doença, criminalidade e degeneração e pela figura do *gentleman*, representante da ascensão social e da moralidade, embora os seus comportamentos nem sempre fossem pautados pelo respeito às convenções morais. Como veremos através do estudo da obra literária de Stevenson, a figura do *gentleman*, representada pela personagem Dr. Jekyll, esconde uma vida dupla, pautada pelo uso de substâncias ilícitas<sup>2</sup> e percorre caminhos muito pouco dignos, tendo em conta o seu estatuto social.

---

<sup>2</sup> “they were great consumers of recreational drugs, purchased at Boots and Knocked back in suburban living rooms all over the country”.

[http://www.bbc.co.uk/history/society\\_culture/society/pleasure\\_01.shtml](http://www.bbc.co.uk/history/society_culture/society/pleasure_01.shtml)

O fim de século vitoriano, enquanto época de transição foi marcado essencialmente por dois acontecimentos que abalaram a estrutura da sociedade, sendo eles a ascensão da burguesia e seus novos valores e as novas ideias científicas que contribuíram para “the widespread doubt about the nature of man, society, and the universe.” (Houghton 22). É neste contexto sócio-cultural que surgem algumas obras literárias que não só conseguiram transmitir parte dos medos e ansiedades desta sociedade de *fin de siècle*, como também se enraizaram na cultura popular da época vitoriana e permaneceram até aos nossos dias.

## 1.2 – O texto literário como representação do Gótico de fim-de-século

Os contos de terror atingem a sua mais alta expressão nos trabalhos escritos no século XIX, em plena época vitoriana. Partes destas obras seriam apenas conhecidas pelos entusiastas do género, mas pelo menos três deles tornaram-se parte da nossa cultura popular, objecto de estudo e origem de diferentes interpretações por parte de leitores ou estudiosos. As personagens principais destas obras já alcançaram o estatuto de mito. São elas *Frankenstein*, de Mary Shelly, *Dracula*, de Bram Stoker e *Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, de Stevenson.

Na base destas obras está o romance gótico, datado do século XVIII, em reacção ao valor atribuído à Razão, em detrimento do espiritual. Desta feita, as personagens deste tipo de romance eram consideradas não civilizadas ou medievais.

O termo gótico era associado ao misterioso e ao fantástico e apelava ao lado mais espiritual da humanidade. Embora tenham sido publicadas algumas obras de referência inseridas neste movimento, como *The Misteries of Udolpho* de Ann Radcliffe ou *Castle of Otranto*, de Horace Walpole, seria apenas na 1ª metade do

século XIX que as histórias do sobrenatural dariam origem a um género literário específico.

É nesta época que surgem um sem número de contos relacionados com o sobrenatural, dando origem a alguns géneros que se confundem entre si, como o terror, o gótico e o sobrenatural.

A obra literária de Stevenson surge no final do século XIX, em pleno revivalismo gótico, como sugere Punter: “Most historians of the gothic would agree that a cluster of texts towards the end of the nineteenth century, by such writers as Stoker, Stevenson, Wells and Wilde, constitutes a kind of gothic renaissance (...).” (*Companion VIII*)

Por detrás deste renascer do gótico estavam as incertezas políticas e sociais deste período, que também se caracterizou por uma enorme crise dos valores espirituais, devido às novas descobertas científicas. A ficção gótica pauta-se pelo aprofundar da dimensão psicológica das personagens, e relaciona-se de forma íntima com a temática do duplo. Nathalie Abbi-Ezzi define esta temática como:

“Including the concept of the *doppelgänger* and that of the divided self. The first term is generally understood to refer to a second self taking physical human form. (...) The divided self, on the other hand, expresses the presence of conflicting elements conjoined within a single person.”(6-7)

Um dos factores de mudança no género, que marcara uma quebra em relação ao gótico tradicional, prende-se com os cenários nos quais a acção se desenvolve. Enquanto que na tradição gótica estes eram representações de solitários castelos, florestas ou outras zonas remotas, no novo gótico as acções são desenvolvidas num ambiente moderno e actual, isto é, vitoriano. Ao invés das personagens

fantasmagóricas passa-se também para a adopção de personagens mais reais, que se movem num ambiente mais credível para o leitor vitoriano.

As mudanças presenciadas na época vitoriana a respeito do conhecimento científico levam a uma sobreposição da lógica em detrimento do irracional ou espiritual. Daí que nos novos textos góticos os autores se tenham preocupado em atribuir um fim moralizante às suas personagens principais, transmitindo a ideia que, mesmo numa sociedade moderna, nenhum crime permaneceria impune.

Esta ideia pode ser ilustrada recorrendo ao fim encontrado por Stevenson para a sua personagem, Dr. Jekyll.

O legado gótico é visível em Stevenson na exploração de temas como o duplo, os locais e ambientes predominantemente nocturnos descritos, o aprofundamento da natureza psicológica das personagens e o clima de mistério que envolve a narrativa. Por exemplo, na descrição da casa de Henry Jekyll, o autor faz uso de vocabulário como *blistered and destained*, ou *sinister* que nos remete para um ambiente gótico e estabelece um paralelo com a natureza dupla do seu proprietário.

A cidade de Londres na época vitoriana constitui por si, um cenário gótico, se tivermos em conta os contrastes que tomaram forma a partir da Revolução Industrial. As suas zonas degradadas e escuras, nas quais proliferavam o vício e a decadência, eram próprias à duplicidade e ao mistério.

O legado gótico surge desta forma na obra de Stevenson, mantendo a “*old gothic message about the evil within*” (Hirsch 270) e representando a problemática do fim de século “given a scientific emphasis” (270), o que tornou *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* um sucesso entre os leitores.

### 1.3 – Robert Louis Stevenson

Robert Louis Stevenson nasceu em Edimburgo, a 13 de Novembro de 1850, sendo o filho único de um respeitável casal de classe média. Ao longo da sua infância sofreu uma prolongada doença crónica nos pulmões, o que fez com que passasse muito tempo acamado, aos cuidados de uma ama, Alison Cunningham, cujas “dark convictions were profoundly influential on the little boy”. (Calder, *Study* 32)

Educado segundo os restritos códigos vitorianos, desde cedo que Stevenson foi confrontado com as noções de Bem e Mal, o que viria a ser crucial para a escrita da novela que aqui analisamos. Dono de uma imaginação fértil, e talvez devido aos ensinamentos da ama, o escritor sonhava com frequência com o inferno e os castigos que receberia se não dedicasse a sua vida a praticar o Bem. Um destes pesadelos estaria, mais tarde, na origem das personagens Dr. Jekyll e Mr. Hyde.

Em 1867 entrou para a Universidade de Edimburgo, com o objectivo de estudar engenharia, pois esperava-se que seguisse a profissão do pai. No entanto, a Stevenson agradava mais o estudo da Literatura e História, o que o levou a pensar, por diversas vezes, em desistir do curso de engenharia, para enveredar pelas Letras.

Um factor importante a ter em conta no estudo da obra literária que aqui analisamos é a própria cidade de Edimburgo nos finais do século XIX, onde Stevenson cresceu. Esta cidade, como tantas outras em ascensão e em pleno desenvolvimento devido à Revolução Industrial, dividia-se em duas zonas bem distintas. Por um lado, a *New Town*, respeitável, convencional, religiosa e onde habitavam e se movimentavam as pessoas de bem e, por outro lado, existia uma zona obscura de bairros de lata, nos quais proliferavam doenças e onde se situavam os prostíbulos. Era nesta zona que as pessoas de índole duvidosa se movimentavam nas sombras. Conta-se que Stevenson, à imagem da personagem Dr. Jekyll, gostava de frequentar esta zona, levando uma existência boémia e escondida da própria família. É possível estabelecer, deste modo, pontos de contacto entre autor e personagem, de dia aparentavam ser cavalheiros distintos e, à noite, levavam uma vida escondida, de

vícios pouco claros. Pensamos que a duplicidade de Stevenson tenha contribuído, em parte, para a criação da personagem principal da obra literária que aqui analisamos.

Em 1873 o escritor adoeceu de novo, tendo ido para o sul de França em convalescença. Aí dedicou-se à escrita de ensaios, críticas literárias e artigos e conheceu Fanny Vandergrift Osbourne, uma americana dez anos mais velha, com quem viria a casar em 1880, em São Francisco.

De regresso à Europa, o casal mudou-se para Inglaterra, onde viveu até 1887 e foi neste período que Stevenson ganhou fama como escritor. Em 1883 publicou *Treasure Island*, seguido de *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, em 1886 e *Kidnapped*, no mesmo ano, entre outros.

Como os seus problemas de saúde persistiam, Stevenson e a família mudaram-se para as Ilhas do Pacífico e instalaram-se em Samoa, onde o autor permaneceu até ao fim dos seus dias. Veio a falecer a 3 de Dezembro de 1894.



Robert Louis Stevenson

#### 1.4 – A origem das personagens na mente do autor

De acordo com Swearingen, que realizou diversos estudos centrados em Stevenson e na sua obra, a história de Dr. Jekyll teve a sua origem durante o sono. Enquanto dormia, Stevenson imaginou um homem que, após ingerir uma droga, se transformou noutra pessoa:

All I dreamed about Dr. Jekyll was that one man was being pressed into a cabinet, when he swallowed a drug and changed into another being...All that was given me was the matter of three scenes, and the central idea of a voluntary change becoming involuntary. (Swearingen 99)

O sonho serviu como um catalizador para o desenvolvimento dos aspectos da narrativa e funcionou como um elo de ligação para o que o autor procurava há algum tempo. Stevenson tentava escrever acerca deste tema, e procurava um meio que lhe permitisse abordar a problemática da dupla personalidade. A psicologia vitoriana desta época consistia em complicadas teorias de degenerações de personalidade e os seus múltiplos aspectos, embora estes estudos conduzissem quase sempre à dicotomia Bem e Mal. As teorias de Sigmund Freud levariam ainda entre 10 a 15 anos antes de se tornarem conhecidas, e os artigos de psicologia publicados no tempo de Stevenson baseavam-se em estudos de alguns casos proeminentes. Foi talvez um ou a combinação de vários que levaram a sublinhar as características do seu ínfame Dr. Henry Jekyll. De acordo com Swearingen, em 1893, Stevenson contou a um entrevistador que nunca tinha ouvido falar de um caso real de dupla personalidade

enquanto escrevia o livro, “After the book was published I heard of the case of Louis V., the man in the hospital at Rochefort. Mr. Myers send it to me” (101). Myers foi autor de vários artigos de psicologia acerca da personalidade, durante os anos 80 da década de Stevenson. O estudo do caso de Louis V é um dos seus mais dignos de nota: uma experiência traumática na sua juventude magoou permanentemente a saúde mental de Louis V e causou-lhe paralisia e indistintos hábitos linguísticos, o que o levou a passar o resto da sua vida a entrar e sair de hospitais. Este exemplo de um caso de estudo é muito característico da psicologia do tempo de Stevenson. O que torna a personagem Jekyll tão peculiar, tendo em conta que a psicologia era ainda uma ciência por descobrir, é o facto das acções realizadas por este não se operarem apenas no interior do seu organismo, mas também no seu exterior. Outra das características dignas de interesse nesta obra literária refere-se ao facto de, se a mesma fosse generalizada à própria sociedade, o que sucedeu ao Dr. Henry Jekyll, poderia ou poderá perfeitamente acontecer a qualquer pessoa em qualquer altura... *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* não é, talvez, tão estranho afinal.

### 1.5 – Temas explorados em *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*

O romance de Stevenson pode ser considerado como pertencente a um diverso número de géneros literários devido às suas características únicas. Podemos, antes de mais, relacioná-lo com uma parábola, visto um dos temas principais da narrativa residir na dicotomia entre o bem e o mal. Dr. Jekyll, a personagem principal, divide-se entre ser um homem bom e respeitador dos códigos morais e sociais, e, ao iniciar uma experiência científica, liberta o seu lado mais negro, personificado pelo alter-ego Edward Hyde. Com o avançar da narrativa, Jekyll e Hyde (que representam o

consciente e inconsciente), entram em colapso na tentativa de se imporem como personalidade dominante.

Em *The Strange Case of Dr Jekyll e Mr Hyde* também é possível encontrar características de uma *detective story*. O mistério que envolve a narrativa é fundamental para prender a atenção do leitor. De acordo com William Veeder e Gordon Hirsh, é necessária a existência de três elementos numa narrativa que a relacionem com uma história de detectives. São eles: “(1) there is a mystery – certain key facts are concealed, (2) the story is structured around an inquiry into this mystery, usually with the aid of an inquirer – protagonist, and (3) the concealed facts are made known at the end”. (229)

O mistério principal, que é introduzido no início do romance, relaciona-se com a figura sinistra de Hyde, acerca de quem nada se sabe a não ser que é um indivíduo causador de repulsa em todos quanto o vêem e que mantém algum tipo de ligação suspeita com o médico, Henry Jekyll.

A narrativa é construída à volta deste mistério e, para aguçar mais a curiosidade do leitor, algumas personagens especulam acerca da estranha ligação entre o médico e aquele que se irá revelar como o seu alter-ego.

Um dos motivos que levam à especulação acerca da origem de Hyde é o testamento de Jekyll, no qual o médico resolve deixar todo o seu espólio ao primeiro, num possível caso de “disappearance or unexplained absence for any period exceeding three calendar months” (Stevenson 17). Este facto leva Utterson a imaginar que a base da decisão do médico se relaciona com uma possível chantagem. O alter-ego também evita, sempre que lhe é possível, o contacto com os amigos de Jekyll, o que não deixa de ser uma atitude suspeita. Mais tarde, ao descobrirmos que a letra do médico e do seu assistente é apenas uma, sabemos estar perante um caso deveras misterioso.

É após o assassinato de Sir Danvers que a narrativa se encaminha para o seu culminar, uma vez que as personagens (e o próprio leitor) se questionam “How has Hyde managed to disappear so completely?” (Veeder and Hirsch: 227) e porque se terá Jekyll isolado durante os meses seguintes, evitando a companhia habitual dos amigos. A cada encontro com Jekyll ou Hyde, a cada incidente ocorrido, o leitor é levado a formular perguntas e a especular respostas, mas é só perto do final do romance que as dúvidas são tiradas e o mistério se desvenda, como é habitual nas *detective stories*.

A obra literária de Stevenson foca diversas temáticas, de forma mais ou menos aprofundada, sendo elas a crítica à sociedade predominantemente masculina da época vitoriana, a relação pai/ filho (e os problemas que daí poderão advir quando se verifica negligência no comportamento do progenitor, à semelhança do romance *Frankenstein*, de Mary Shelley), a própria vida dupla que o autor levava em Edimburgo, retratada através da personagem Jekyll e os perigos relacionados com o uso e abuso de drogas para o ser humano.

### 1.6 – Dr. Jekyll e Mr. Hyde

Dr. Jekyll é um médico conhecido, homem respeitado que pertence a um estrato social elevado. O seu grupo de amigos é constituído por *gentlemen*, senhores igualmente importantes da sociedade londrina. Sendo médico e uma pessoa curiosa no que respeita à mente humana e à ciência, Jekyll inicia uma série de estudos e experiências que resultam numa droga, uma poção que ao ser ingerida o vai ajudar a descobrir algo muito importante acerca de si próprio. Depois de ingerir o soluto, Dr. Jekyll vai sofrer uma mutação e transformar-se em Mr. Hyde, uma criatura odiosa, consequência dos seus desejos mais recônditos.

Ambos não apresentam quaisquer semelhanças físicas e, como o autor não revela no início da obra literária que um e outro são a mesma pessoa, o leitor é levado a pensar tratar-se de dois seres distintos.

É importante termos em conta que a obra de Stevenson representa um marco naquilo a que denominamos a literatura do duplo. No conceito de duplo, ou *double* incluímos quer a noção de *doppelgänger*, quer a de *divided Self*. O primeiro refere-se a um segundo “eu” que toma uma forma física humana. O sujeito original e o *doppelgänger* não são fisicamente iguais (embora sejam do mesmo sexo) e a narrativa demonstra que existe um tipo de ligação profunda entre ambos, que está na origem da tensão entre eles. Esta existência simultânea é feita a partir de elos de ligação e de oposição. De acordo com Nathalie Abi-Ezzi: “In the case of Stevenson, for example, this condition frequently derives from a sibling relationship that is coupled with both competitiveness and an antithesis of character and appearance”. (9)

A noção de *divided Self* relaciona-se com a presença destes elementos de conflito num só indivíduo. Não podemos definir *divided Self* sem ter em conta a definição de *doppelgänger*. Este é a forma física do conflito interior que reside na mente do sujeito. Deste modo o médico enquanto ser dividido, dá origem a um *doppelgänger*.

Dr. Jekyll é descrito como “smooth-faced man of fifty with something of a slayish cast” (Stevenson 26), cujo rosto era “large handsome face” (27), enquanto Mr. Hyde é visto como “pale and dwarfish”, “murderous mixtake of timidity and bollness”, “spoke with a husky whispering and somewhat broken voice...”, “disgusting looking” e cuja visão inspira “disgust and loathing and fear” (22).

Dadas as diferenças físicas e comportamentais entre ambos, o leitor é induzido a pensar que se tratam de duas personagens distintas, e não tem ideia que ambos são um mesmo ser com uma divisão de personalidade, o que leva a dar origem a um

duplo. A mutação que ocorre em Jekyll, apesar de se operar também em termos físicos, não implica transformação ou anulação do médico para surgir uma nova personagem: Hyde. Este não é mais do que o lado negro do primeiro, o seu eu interior, aquele onde estão encerrados os desejos e vontades mais obscuras do seu ser e que são interditos de realizar devido às convenções sociais e morais vigentes. Hyde é o produto da personalidade reprimida do médico.

Através de Hyde, Jekyll pode dar curso aos seus desejos mais íntimos, visto ambos serem fisicamente diferentes e ninguém poder desconfiar do médico como responsável pelos actos macabros de Hyde. Assim, o médico pode manter a aparência de pessoa respeitável e livre de qualquer suspeita ao longo do dia, enquanto que de noite, escondido sob uma aparência diferente, dá asas ao seu desejo e sai em busca de prazeres mórbidos: “...about three o’clock of a black winter morning...the man trampled calmly over the child’s body and left her screaming on the ground...it was hellish to see. It wasn’t like a man, it was like some damned juggernaut.” (11-12)

Sabemos que a obra literária de Stevenson foca o tema da natureza dupla da personalidade, e é considerada como uma das melhores narrativas que envolvem a temática do *doppelgänger*. O autor conseguiu marcar a imaginação popular melhor que outros da sua época, cujas obras literárias focam esta mesma problemática, como por exemplo Oscar Wilde, autor de *The Portrait of Dorian Gray*, Bram Stoker, que escreveu *Dracula* e H. G. Wells, autor de *The Island of Dr. Mureau*.

Uma das razões que aponta para este facto reside no cenário escolhido por Stevenson para o desenrolar do seu estranho caso. A narrativa desenvolve-se num cenário urbano, na Londres vitoriana, a época na qual a acção ocorre é a mesma do autor. Este factor contribuiu para que a narrativa se assemelhasse ainda mais real aos olhos do leitor vitoriano que partilhava o espaço físico e o tempo com as personagens.

O fenómeno que ocorre em Jekyll foca, de certa forma, um dos maiores receios da sociedade vitoriana, relacionados com as descobertas científicas, que davam os primeiros passos em busca de respostas acerca da origem da própria humanidade (como a teoria das espécies publicada por Darwin).

A personagem de Stevenson, Dr. Jekyll sofre de uma personalidade dividida, estando sujeita às convenções sociais vitorianas. A repressão social que sente leva-o a realizar as experiências que resultam no seu alter-ego, Mr. Hyde. O problema do médico é, portanto, de carácter social.

Dr. Jekyll é “a member of a respectable professional upper middle class, who is supposed to body forth social virtue in his person and to eschew any behaviour.” (Brennan 3). Incapaz de viver apenas segundo as restritas regras sociais que lhe são impostas, dá origem a Hyde, o seu alter-ego, cujo aspecto e comportamentos o levam a ser descrito como uma versão urbana de um ser primitivo, quase símio. O facto de Jekyll reprimir a sua personalidade em termos sociais resulta num desejo crescente de tentar dividir a própria personalidade, de modo a poder, à noite, dar curso aos desejos íntimos sem que precise de sentir remorsos no dia seguinte. Segundo Brennan: “it is the degree to which the doctor takes seriously his public responsibilities which determines the hidden-ness of his desire for pleasure”. (3)

O médico não só tem aspirações científicas, como morais e sociais. Por um lado, pretende deixar o seu contributo para o desenvolvimento da ciência mas, por outro lado, também pretende tirar proveito pessoal das suas descobertas, para conseguir dar livre curso às suas actividades nocturnas sem ter de apresentar justificações, no dia seguinte, a alguém. No fundo, é o facto de não conseguir organizar a sua própria personalidade que o leva a realizar as experiências.

Dr. Jekyll pretende ser reconhecido pelo seu trabalho e, num primeiro momento, as suas intenções são boas, visto querer tornar-se alguém melhor, isolando os aspectos maus da personalidade. Contudo verificamos que ele é um pouco egoísta,

porque ao conseguir isolar o bem e o mal na personalidade humana, ele próprio pode levar uma vida de virtude perante a sociedade e, escondido, ser livre de praticar todos os actos que a moralidade da época não lhe permitia.

Como já referimos, para os Vitorianos, a questão do desenvolvimento científico levantava uma problemática, porque as novas ideias se estabeleciam como um contraste face às ideias religiosas vigentes, e levantavam questões acerca da própria moralidade, ou onde levariam as descobertas científicas se não fossem pautadas por princípios morais. Um dos erros do médico ilustra esta dúvida vitoriana. Dr. Jekyll realiza as suas experiências sozinho, enclausurado no antigo anfiteatro médico, sem partilhar com os amigos ou outros membros da comunidade científica os motivos da sua pesquisa e os passos realizados.

Para entendermos a personagem Dr. Jekyll e o alter-ego, Mr. Hyde, é necessário compreendermos a noção de *shadow*, tendo como base as teorias de Jung. A *shadow* é a representação do inconsciente, sendo definida como o oposto ao “eu” consciente, o ego. Esta representa tudo o que o consciente rejeita para si, ou seja, alguém que seja amável ou simpático, tem uma *shadow* ríspida ou antipática. Em oposição, um indivíduo que seja bruto ou sem modos, tem uma *shadow* amável. Esta não é mais que o oposto às características apresentadas pelo consciente do indivíduo e, numa personalidade sã, contribui para o seu equilíbrio. A *shadow*:

(...) is no necessarily good or bad. It simply counterbalances some of the one-sided dimensions of our personality. Jung emphasized the importance of being aware of shadow material and incorporating it into conscious awareness. Otherwise we project these attributes onto others.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> [http://www.en.wikipedia.org/wiki/Carl-Jung#The\\_Shadow](http://www.en.wikipedia.org/wiki/Carl-Jung#The_Shadow)

Através da análise desta expressão, compreendemos que a *shadow* é tão importante para o equilíbrio da personalidade quanto o próprio consciente. Ambos servem para contrabalançar a personalidade, tornando o indivíduo um ser mais equilibrado, capaz de avaliar por si as situações em que se envolve e de encontrar uma resposta equilibrada para as mesmas.

Outra noção importante é a definição de dissociação, sendo esta, segundo Brennan: “a neurotic splitting in the psyche that threatened many repressed Victorians and that results from an unresolved projection of the shadow, a term Jung uses for unconscious elements of the personality that are either unpleasant or undeveloped”. (97)

Para as teorias relacionadas com a personalidade de Jung:

(...) the 'dissociability of the psyche' is a fundamental process that extends along the continuum from 'normal' mental functioning to 'abnormal' states. Dissociation is recognised by Jung as a universal and necessary psychic activity for the development of personality through the differentiation of functions. However, when the cohesion of consciousness is shattered by extreme childhood traumata, as it is in the development of multiple personality, this natural differentiation of function is intensified and the dissociative splits between autonomous forces in the psyche become more extreme. This increases the autonomy of these 'splinter psyches' from ego-consciousness and reveals their archetypal core.<sup>4</sup>

Dr. Jekyll e Mr. Hyde representam uma metáfora para o consciente e o inconsciente, e aquilo que pode advir quando a personalidade não encontra o seu equilíbrio. Stevenson conseguiu antecipar algumas das ideias de Jung acerca do inconsciente através das suas personagens da obra literária. Curiosamente, esta teve

---

<sup>4</sup>[http://www.ncbi.nlm.nih.gov/entrez/query.fcgi?cmd=Retrieve&db=PubMed&list\\_uids=2808130&dopt=Abstract](http://www.ncbi.nlm.nih.gov/entrez/query.fcgi?cmd=Retrieve&db=PubMed&list_uids=2808130&dopt=Abstract)

origem num sonho do autor sendo, por isso, também um produto do seu inconsciente. No decurso da narrativa é-nos mostrada a importância e a necessidade de assimilarmos a *shadow* ao nosso consciente, de modo a não cometermos o erro de Jekyll que, no intuito de os separar, entra em colapso e comete suicídio.

Brennan afirma:

The gothic generally shows the importance of recognizing and integrating the unknown inner selves of the psyche; specifically, it dramatizes the psychological damage that results when the conscious personality denies its shadow, just as Jekyll denies his dark side, Hyde. (98)

A natureza humana é dupla, e a repressão de uma das partes conduz à deterioração da personalidade, como acontece com o médico. Sabemos que Henry Jekyll tem uma vida próspera a nível profissional e a nível pessoal e que a boa índole do seu carácter se deveu, como o próprio escreve no *Full Statement of the Case*:

I was born to a large fortune, endowed besides with excellent parts, inclined by nature to industry, fond of respect of the wise and good among my fellowmen, and thus, as might have been supposed, with every guarantee of a honourable and distinguished future. (69)

É a ambição que leva o médico a iniciar as experiências científicas, de modo a atravessar as fronteiras do conhecimento humano e alcançar algum reconhecimento. Estas experiências fazem com que Jekyll descubra o inconsciente e, através do alter-ego, leve uma vida dupla onde lhe é permitido quebrar as regras sociais e morais e dar livre curso ao seu desejo de prazer. O que fora um desejo de carácter científico, em nome da evolução do conhecimento, torna-se uma ambição egoísta e desmedida. O médico, consciente de que os seus desejos são inaceitáveis pela sociedade, continua

as pesquisas que o levam a constatar que em cada indivíduo existe, não uma natureza, mas duas<sup>5</sup>. Ao surgir o alter-ego, Mr Hyde, Dr. Jekyll é confrontado com uma parte de si mesmo que representa o mal. Ambos não são oposto um do outro, como podemos ser levados a acreditar, mas sim parte um do outro. O facto do alter-ego ser mais pequeno em estatura que o médico demonstra que é apenas uma parte do todo que Jekyll representa. O que o distingue de Jekyll é a maldade com que é apresentado ao longo da obra literária, como por exemplo, no episódio em que atropela sem dó nem piedade a pobre criança<sup>6</sup>. É a repressão do médico que dá origem a Hyde e, quanto mais o primeiro nega os seus desejos, mais aumenta a escala de violência do segundo ao longo da narrativa. Esta ideia é visível, se compararmos a forma como trata a criança (e que constitui a primeira má acção de Hyde tornada pública) com o assassinato de Sir Danvers, perto da conclusão da narrativa. Como o médico afirmou, “my devil had been long been caged, he came out roaring” (Stevenson 80).

Quando Jekyll toma consciência que as acções de Hyde atingem proporções gigantescas, tenta evitar que o alter-ego regressasse, ou seja, o médico enfrenta a sua *shadow*. Este é um passo importante, uma vez que Dr. Jekyll reconhece o comportamento de Hyde como negativo. De acordo com Brennan, “facing the shadow is the first crucial step toward psychic integration”(100).

Dr. Jekyll reconhece que o alter-ego é parte de si, é o seu inconsciente reprimido. Ao dar-lhe liberdade, o médico sente prazer, embora conclua que este é um prazer nefasto e por isso, após os últimos actos violentos praticados por Hyde,

---

<sup>5</sup> Dr. Jekyll, no Full Statement of the Case, afirma: “(...) man is not truly one, but truly two.” (70) Stevenson, Robert Louis. *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*. London: Penguin Books, 1994.

<sup>6</sup> Utterson descreve o facto ocorrido como: “the man trampled calmly over the child’s body and left her screaming on the street ground” (11-12), Stevenson, Robert Louis. *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*. London: Penguin Books, 1994.

reprime-o durante algum tempo, o que contribui para o tornar mais forte. Nos últimos meses de vida do médico, este vai enfraquecendo aos poucos, tornando-se um homem vulnerável e com uma personalidade desequilibrada. O erro de Jekyll é a tentativa de repressão do alter-ego. Ao invés de tentar corrigir as suas falhas, para que possa anexar a *shadow* à sua consciência, o médico reprime-a. Hyde enquanto representação da *shadow* de Jekyll, “ (...) represents more than just a buried capacity for evil, he manifests serious weaknesses that Jekyll needs to recognize and correct.”, de acordo com Brennan (100).

O espelho desempenha também um papel importante na narrativa. Quando o médico vê o reflexo, não é a sua figura que observa, mas sim alguém mais pequeno em estatura, mais jovem, o lado negro de si mesmo. Jekyll e Hyde diferem na aparência mas, quando o alter-ego incorpora em Jekyll, este não perde a sua própria identidade, pelo contrário, torna-se mais consciente de si mesmo. Para o médico é muito claro que o “ugly idol in the glass (...) was myself.” (Stevenson 73)

Embora reconheça que a natureza do ser humano é composta por bem e por mal, Jekyll descreve o outro como “pure evil” (73), uma vez que à medida que dá liberdade ao alter-ego, as acções deste se tornam cada vez mais macabras. No entanto, nunca chegamos a saber ao certo que actividades são as que Hyde se dedica em nome dos desejos de Jekyll, embora sejamos confrontados, pouco a pouco, com a sede de poder que o alter-ego desenvolve, o que leva o médico a perder o controle da situação. A este propósito o médico reconhece: “The pleasures which I made haste to seek in my disguise were, as I have said, undignified (...) but in the hands of Edward Hyde they soon began to turn towards the monstrous.” (Stevenson 75)

Hyde, apesar de descrito como um ser monstruoso, não é apenas composto por maldade. A questão é que o alter-ego é um ser primitivo, um bruto, cujas possíveis boas qualidades não foram desenvolvidas. O seu primitivismo pode ser visto na descrição que o médico faz do que sente quando incorporado pelo alter-ego. Jekyll

sente-se “younger, lighter” e “happier in body” (72), portanto mais livre e despreocupado. O médico sente-se dominado por instintos primitivos e básicos, e o facto de poder desobedecer às convenções sociais, provoca-lhe um enorme bem-estar inicial, “braced and delighted me like wine” (72)

Segundo Nabokov, Jekyll é um ser complexo, uma mistura de bem e de mal, e por isso Hyde é “de certo modo, o parasita do Dr. Jekyll” (220). Do ponto de vista vitoriano, o comportamento do médico pauta-se pela hipocrisia, pois esconde as pequenas imoralidades que comete, é vingativo (não perdoa a Lanyon as desavenças científicas que existem entre ambos) e imprudente, uma vez que inicia as suas experiências sem pedir opinião a outros indivíduos da classe científica.

Para Nabokov:

Nesta mescla de bem e mal que forma Jekyll, o mal pode ser separado em forma de Hyde, um precipitado de puro mal, precipitado no sentido químico, uma vez que permanece sempre qualquer coisa de Jekyll para se horrorizar com Hyde quando Hyde entra em cena. (220)

Deste modo, Jekyll não se metamorfoseia em Hyde, mas sim projecta um concentrado de mal que encarna o alter-ego. Sendo Hyde mais pequeno em estatura, somos levados a crer que em Jekyll existe maior quantidade de bem. Assim, Nabokov afirma que, ao invés de duas personalidades, existem três: “Jekyll, Hyde e uma terceira, o resíduo de Jekyll quando Hyde surge”. (220). Nesta expressão parece-nos clara que a terceira personagem que o autor refere não é mais que um resquício da personalidade de Jekyll que permanece em Hyde, tendo em conta que o primeiro se sente quase sempre horrorizado perante os actos do segundo. É certo que, apesar de ser livre de agir da forma que bem entende, o alter-ego regressa sempre à personalidade do médico, embora uma das razões que o levam a este comportamento

possa ser o receio de ser apanhado e, como consequência, castigado pelos seus actos criminosos. Jekyll, o consciente, funciona como um porto seguro para o inconsciente que é representado por Hyde.

É necessário que Jekyll incorpore Hyde na sua própria consciência, para que consiga equilibrar a sua má personalidade demasiado dominada pelas convenções morais. Sendo Jekyll um homem reprimido e Hyde um ser demasiado arrogante e egoísta, torna-se fundamental que o médico consiga balançar estas características de modo a que não necessite de recorrer ao alter-ego para extravasar as suas repressões e frustrações. Ao reprimir Hyde, o médico contribui para que a força deste aumente, conduzindo-o ao colapso final.

O problema de Jekyll é falhar na tentativa de incorporar a *shadow*, Hyde, na sua própria consciência. Ao aperceber-se que os actos do alter-ego foram longe demais, com o assassinato de Sir Danvers, reprime o alter-ego ao invés de o incorporar na sua própria personalidade; tentando livrar-se deste, como Brennan afirma: “he turns his scientific efforts towards separating the dual elements of his psyche and then, when Hyde turns from being merely merry to monstrous, he tries to repress him.” (103)

Num primeiro momento, o médico parece conseguir concretizar os seus intentos, mas na verdade apenas intensifica o desequilíbrio da sua personalidade, ao invés de compreender que Hyde, em conjunto com ele próprio, compõem uma única personalidade. O médico, ao querer alojar cada uma destas partes da personalidade em zonas separadas da sua consciência, caminha aos poucos para a loucura. Até ao assassinato cometido por Hyde, os objectivos de Jekyll parecem concretizar-se e, de acordo com o médico, ele “could plod in the public eye with a load of genial respectability” (Stevenson 74) e, ao beber a poção, “doff at once the body of the noted professor” e mergulhar, através de Hyde, “into de sea of liberty”. (75)

Ao separar a sua identidade enquanto Jekyll da identidade de Hyde, o médico reprime o segundo, o que leva ao desequilíbrio psicológico e torna o alter-ego num

monstro. Quanto mais o médico se distancia do alter-ego, mais indignos se tornam os actos do segundo. A recusa de Jekyll em aceitar Hyde como parte da sua consciência levam a que o segundo se revolte e se torne incontrolável.

Após o assassinato do ancião, Dr. Jekyll perde a confiança em si mesmo e inicia o seu processo de desequilíbrio. Aos poucos o ego enfraquecido do médico começa a diluir-se no inconsciente. Dr. Jekyll perde aos poucos o controlo da sua vontade, entrando num estado de demência e evita dormir “At all hours of the day and night I would be taken with the premonitory shudder; above all, if I slept, or even dozed for a moment in my chair, it was always Hyde that I awakened.” (85-86)

Este acontecimento reside no facto de, quanto mais Jekyll enfraquece, mais forte se torna o alter-ego, chegando ao ponto de assumir o poder de se transformar fisicamente sem aviso e sem o recurso às drogas, sempre que tenha vontade. O inconsciente de Jekyll está, pois, em pleno domínio da sua personalidade, conduzindo-o ao colapso final.

O médico apercebe-se que:

that part of me which I had the power of projecting, had lately been much exercised and nourished, it had seemed to me of late as though the body of Edward Hyde had grown in stature...and I began to spy a danger that, if this were much prolonged, the balance of my nature might be permanently overthrown. (78)

Ao admitir isto, Jekyll torna-se consciente que é tarde demais e que a sua personalidade está prestes a sucumbir perante a força do inconsciente: “All things therefore seemed to point to this, that I was slowly losing hold of my original and better self, and becoming slowly incorporated with my second and worse.” (78)

Por fim, no derradeiro momento da narrativa, Jekyll, ao prever a sua definitiva transformação em Hyde, e a perda da sua consciência em detrimento da *shadow*, ou

seja, o seu inconsciente, comete o suicídio “I bring the life of that unhappy Henry Jekyll to an end.” (Stevenson 88)

### 1.7 – A relação entre as personagens e o cenário

Uma questão que se mantém em relação ao título *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* é a persistência dos dois nomes como se de duas personagens distintas se tratasse.

Sabemos que apenas uma personagem existe, embora pareça dividida em duas absolutamente distintas. O cenário onde cada uma delas se move também é diferente e Stevenson conseguiu estabelecer um paralelo entre o médico e o seu assistente e os locais onde os mesmos se movimentam. As linhas que separam Jekyll e Hyde, embora pareçam distintas no início do romance, acabam por se mostrar paralelas, sendo por vezes difícil imaginar onde começa um e acaba o outro, em especial à medida que as personagens caminham para o colapso final. Stevenson descreveu os edifícios onde o médico e o alter-ego habitam, tendo como ponto de união de ambos a casa.

Dr. Jekyll, enquanto indivíduo, é uma combinação de bem e mal, a sua tendência é agir em conformidade com as convenções morais, embora no íntimo encerre desejos de quebra destas mesmas convenções. Hyde é representado como o mal em estado puro, mas, visto ser uma parte indivisível do médico, podemos afirmar que em Jekyll existe algo de ambos “... as I take it, was because all human beings, as we meet them, are commingled out of good and evil; and Edward Hyde, alone, in the ranks of mankind, was pure evil.” (Stevenson 73)

Deste modo, tal como a personalidade do médico é uma mistura de bem e mal, também a sua casa funciona como o símbolo da relação deste com o alter-ego:

...the street shone out in contrast to its dingy neighbourhood, like a fire in a forest; and with its freshly painted shutters, well-polished brasses, and general cleanliness and gaiety of note, instantly caught and pleased the eye of the passenger. Two doors from one corner, on the left hand going east the line was broken by the entry of a court; and just at that point a certain sinister block of building thrust forward its gable on the street. It was two storeys high; showed no window, nothing but a door on the lower storey and a blind forehead of discoloured wall on the upper; and bore in every feature, the marks of prolonged and sordid negligence. The door, which was equipped with neither bell nor knocker, was blistered and distained. (Stevenson 10)

Enquanto a rua onde se situa a casa de Jekyll é agradável, atraente para o público em geral, do mesmo modo que o médico é um indivíduo apreciado pela sociedade, o edifício adjacente não possui janelas que deixem ver a vida interior e tem uma porta recolhida, sem campainha ou batente, o que nos remete para a impossibilidade de contactar o morador, do mesmo modo que não é possível contactar Hyde. É possível estabelecermos um paralelo com o alter-ego, também ele fechado para a vida social e inacessível.

A aparência de Jekyll, a sua sensibilidade e profissão apontam para o bem, como a sua agradável rua, mas o sinistro bloco de prédios onde o médico oferece refúgio a Hyde é a personificação deste último, uma frente cega e marcada por características que transmitem a negligência e opressão activa que existem na vida de Jekyll. O edifício de Jekyll, agradável e bem tratado, tem corredores que conduzem ao velho anfiteatro cirúrgico, o qual foi convertido em laboratório e que é a habitação de Hyde; assim como a figura de Jekyll, aparentemente um homem de bem,

*gentleman* da sociedade inglesa, abre caminhos na sua personalidade que conduzem ao mal mais genuíno, centrado na figura do alter-ego.

Se o médico é a representação simbólica das ruas e Hyde uma metáfora para a casa, este último também pode ser visto como o fim da linha da respeitabilidade de Jekyll, que é quebrada quando o médico tenta dar o prazer da liberdade ao seu inconsciente, na forma do alter-ego, ao tragar a poção.

A casa, Hyde, nunca poderá fazer parte rua, Jekyll, o alter-ego só pode ser libertado no bloco de apartamentos sinistro e às escondidas: “certain sinister block, in a hideous manner”, “I sought...to smother down...the crowd of hideous images...and still...the ugly face of my iniquity stared into my soul” (Stevenson 81).

Stevenson, ao descrever o cenário conseguiu estabelecer o paralelo entre as personagens principais e uma leitura cuidada do texto revela que não é feita uma distinção entre a rua e o prédio. Ambos se fundem no cenário onde a acção decorre, ou seja, a cidade envolta em nevoeiro e escuridão.

Da mesma forma que a acção se desenrola no sentido do Dr. Jekyll para Hyde, ou seja, do consciente para o inconsciente, também a narrativa progride no sentido das ruas para os edifícios, ou seja, do exterior para o interior, como se pode depreender, logo no início do romance, através do diálogo entre Mr. Utterson e Mr. Einfield acerca do encontro do primeiro com Hyde: “Street after street, and all folks asleep – street after street, all lighted up as if for a procession, and all as empty as a church...” (11), “...where do you think he carried us but to that place with the door?” (13)

### 1.8 – A múltipla personalidade em Dr. Jekyll

Numa discussão acerca do romance de Stevenson, é vital que se foque a questão das desordens de personalidade, visto a personagem principal ter comportamentos que se relacionam com os de indivíduos que sofrem de, por exemplo, múltipla personalidade. Esta faz parte do conjunto de doenças do foro psicológico designadas por *Dissociative Identity Disorders*, ou desordens do foro da identidade de cada um. Por múltipla personalidade entendemos ser:

...a psychological condition characterized by the use of dissociation as a primary defense mechanism. A chronic reliance on dissociation as a means of defending against stressors in the environment causes the individual to experience their psyche/identity as disconnected or split into distinct parts.<sup>7</sup>

Qualquer pessoa decerto já agiu de forma impulsiva, geralmente numa situação de ira, mesmo que habitualmente tenha um comportamento dócil. A gravidade desta desordem, enquanto doença, não pode ser descurada, uma vez que as suas repercussões podem provar-se tão devastadoras para a sociedade moderna como foram para a sociedade de Henry Jekyll. Sendo a desordem de múltipla personalidade definida como a existência de duas ou mais personalidades numa mesma pessoa, e regra geral, a primeira civilizada e a segunda selvagem ou simplesmente indomável, podemos identificar esta divisão entre Jekyll e Hyde. Se definirmos a personalidade como um modelo de pensamento, sentimentos e comportamentos previstos através de várias situações, esta desordem de múltipla personalidade elimina essa previsibilidade. Os que sofrem desta desordem possuem personalidades alternadas,

---

<sup>7</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Multiple\\_personality\\_disorder](http://en.wikipedia.org/wiki/Multiple_personality_disorder)

com comportamentos, qualidades físicas e formas de relacionamento variados para com os outros.

Hyde diferencia-se consideravelmente de Jekyll, não apenas em comportamentos, mas também na aparência física em relação ao homem que o criou, “so much smaller, slighter and younger than Henry Jekyll” (Stevenson 73). Hyde era “pale and dwarfish”, “... he gave an impression of deformity without any nameable malformation, he had a displeasing smile” (11-12).

Quando Hyde foi encontrado com as roupas de Dr. Jekyll, elas eram muito grandes para si, uma expressão simbólica de que Hyde não constituía uma entidade separada de Jekyll, mas simplesmente mais pequena em tamanho, uma personalidade que queria tornar-se dominante em Jekyll, “Hyde was indifferent to Jekyll, or but remembered him as the mountain bandit remembers the cavern in which he conceals himself from pursuit” (79).

Apesar da comunidade científica conhecer a existência desta desordem há muito tempo, muitos recusam-se a aceitá-la, fazendo-o apenas em alguns casos isolados. Entende-se por personalidade múltipla “a psychiatric disorder characterized by having at least one "alter" personality that controls behavior. The "alters" are said to occur spontaneously and involuntarily, and function more or less independently of each other.”<sup>8</sup> Esta desordem é encarada mais como um escape da mente, que geralmente surge em indivíduos cuja infância foi difícil ou traumatizante.<sup>9</sup>

Stevenson faz referência, no texto literário, à infância de Dr. Jekyll mostrando que, embora não nos seja dada informação precisa, algo sucedera na infância deste homem relacionado com o seu pai: “I saw my life as a whole: I followed it up from

---

<sup>8</sup> <http://skepdic.com/mpd.html>

<sup>9</sup> “[estas desordens] are now understood to be fairly common effects of severe trauma in early childhood, most typically extreme, repeated physical, sexual and/ or emotional abuse.”, <http://www.sidran.org/didbr.html>

the day of childhood, when I had walked with my father's hand... to arrive again and again, with the same sense of unreality, at the damned horrors of the evening" (81).

Embora não nos sejam transmitidos dados claros acerca do episódio do médico com o pai, pensamos que esta lembrança da infância e o assassinato de Carew estão igualmente interligados, visto que o primeiro era "...an aged and beautiful gentleman with white hair..." (29), uma figura de certa forma paternal.

No seu testemunho, Jekyll, horrorizado com seus próprios actos, tenta distanciar-se dos actos horríveis do alter-ego, referindo-se a Hyde na terceira pessoa:

...he sat all day over the fire in the private room, gnawing his nails; there he dined, sitting alone with his fears, the waiter visibly quailing before his eye; and thence, when the night was fully come, he set forth in the corner of the closed cab, and was driven to and fro about the streets of the city. He, I say - I cannot say, I. That child of Hell had nothing but human; nothing lived in him but fear and hatred. (Stevenson 84)

Ao descrever a relação de Dr. Jekyll com Hyde, o autor faz uma discernida referência à relação pai-filho, talvez relacionada com a própria relação do médico com o seu progenitor, "Jekyll had more than a father's interest; Hyde had more than a son's indifference." (79)

Curiosamente, ao lermos os testemunhos de Dr. Jekyll descobrimos que ele destruiu o retrato do pai na fase final da sua agitação enquanto Hyde, "Hence the ape-like tricks that he would play me, scrawling in my own hand blasphemies on the pages of my books, burning the letters and destroying the portrait of my father." (87)

Este acto parece corresponder a um motivo parricida, possivelmente também relacionado com o inexplicável assassinato de Carew e os possíveis traumas que Jekyll sofreu na infância.

Nos nossos dias continuamos a encontrar este tipo de desordem em muitos indivíduos que, sendo habitualmente cidadãos pacatos, por algum motivo exterior a si, são levados a matar ou a cometer crimes, como se estivessem debaixo da pressão de uma outra personalidade. Esse outro alguém é, muitas vezes, tomado como uma personalidade alternativa que vive dentro do perpetrador.

Comparativamente, é apenas perto do fim da narrativa que o leitor é alertado para o facto do responsável dos crimes cometidos por Hyde ser o próprio Jekyll, que fez um esforço considerável para se distinguir de Hyde, “it was Hyde, after all, and Hyde alone, that was guilty” (Stevenson 76) Nos nossos dias existem, em todo o mundo, milhares de pessoas encarceradas por crimes violentos cometidos pelas suas personalidades alternativas ou alter-egos. Não é possível punir um alter-ego sem castigar a personalidade original e o mesmo acontece com Dr. Jekyll, que luta para manter a aparência de uma vida apática, fechado no seu laboratório enquanto, sob circunstâncias peculiares, o mundo o encontra a vaguear pelas ruas, e a falar e agir de forma afrontosa, sob o domínio de Edward Hyde:

And then all of a sudden he boke out in a great flame of anger, stamping with his foot, brandishing the cane, and carrying on...like a madman. The old gentleman took a step back, with the air of one very much surprised and a trifle hurt; and at that Mr Hyde broke out of all bounds, and clubbed him to the earth. (Stevenson 11-12)

De uma forma única, o homem respeitado que é Henry Jekyll perde o controlo e torna-se Hyde, figura de uma inegável força maligna.

É frequente os seres humanos viverem experiências simples de dissociação, que é entendida por uma fractura na memória, uma brecha na consciência, ou divisão no nosso sentido normal de identidade. Muitos indivíduos praticam acções que nada têm

a ver com a sua personalidade, perdem a noção do real, mas fazem-no apenas em incidentes isolados, muitas vezes não tendo consciência dos seus actos.

Dr Jekyll curiosamente questiona esta contenda, “It was the curse of mankind that these incongruous faggots were thus bound together—that in the agonized womb of consciousness, these polar twins should be continuously struggling. How, then, were they dissociated?” (Stevenson 71)

Sabe-se que as experiências traumáticas podem mudar o funcionamento dos químicos cerebrais que influenciam os pensamentos e os sentimentos e qualquer que fosse o trauma de infância que perturbava a alma de Dr. Jekyll, é possível que esse mesmo trauma não tenha apenas mudado o funcionamento dos seus químicos cerebrais, mas tenha sido ainda agravado pelo facto do médico, repetidamente, ingerir a substância química. Os efeitos da droga podem reagir com a maior disfunção na personalidade de Jekyll, trazida por uma qualquer experiência traumática que o levou a perder de forma tão regular a noção de normalidade, “The drug had no discriminating action; it was neither diabolical nor divine; it but shook the doors of the prisonhouse of my disposition” (74).

Dr. Jekyll cria uma identidade própria para Hyde, dá-lhe uma vida própria, e os bens materiais necessários à manutenção desta. Tendo em conta o texto, Jekyll parece desprezar e adorar Hyde ao mesmo tempo:

[Hyde's] love of life is wonderful; I go further; I, who sicken and freeze at the mere thought of him, when I recall the abjection and passion of this attachment, and when I know how he fears my power to cut him off by suicide, I find it in my heart to pity him. (Stevenson, 87)

Uma situação semelhante é susceptível de acontecer com as personalidades que se dissociam, que podem tentar proteger-se umas às outras, ou podem empurrar-se

para o suicídio ou homicídio. Ao longo destas linhas, notamos que Jekyll cultivava impulsos odiosos no seu interior, sentimentos que ele não se pode dar ao luxo de deixar manifestar enquanto age como o respeitável doutor, e que finalmente liberta através do seu alter-ego Hyde.

Dr. Jekyll regozija-se por conseguir manter-se a salvo do castigo da lei, de ser capaz de se proteger e não sentir culpa após os actos odiosos de Hyde, como o assassinato de Sir Danvers Carew.

Men have before hired bravos to transact their crimes, while their own person and reputation sat under shelter. I was the first that ever did so for his pleasures. I was the first that could plod in the public eye with a load of genial respectability, and in a moment, like a schoolboy, strip off these lendings and spring headlong into the sea of liberty. But for me, in my impenetrable mantle, the safety was complete. Think of it--I did not even exist! (Stevenson 75)

Embora Jekyll celebre a sua dualidade com alegria, o seu fim é inevitável. A maior parte dos indivíduos que sofrem da disfunção de múltipla personalidade tenta o suicídio, como fez Henry Jekyll. Quando as exigências familiares e de carreira interferem nestes lapsos de memória, os sofredores desta disfunção devem procurar ajuda ou a sua saída será a auto-destruição. Quando se torna claro para Dr. Jekyll que ele não consegue escapar da identidade de Hyde, que a sua vida dupla está fora de controlo, e que as exigências de manter a sua reputação não são susceptíveis de ignorar a sua ligação com Hyde, o médico deixa-se conduzir à inevitável auto-destruição:

The powers of Hyde seemed to have grown with the sickliness of Jekyll... [but] I know how he fears my power to cut him off by suicide...This, then, is the last time, short of a miracle, that [I] can think his own thoughts or see [my] own face...Hyde will tear it to pieces...the doom that is closing on us both has already changed and crushed him. Half an hour from now, when I shall again and forever reindue that hated personality, I know how I shall sit shuddering and weeping in my chair, or continue, with the most strained and fearstuck ecstasy of listening, to pace up and down this room...and give ear to every sound of menace. Will Hyde die upon the scaffold? Or will he find the courage to release himself at the last moment? ...I am careless; this is my true hour of death...Here then... I bring the life of that unhappy Henry Jekyll to an end. (Stevenson 86-88)

Finalmente, Jekyll põe fim à sua vida, ciente de que para destruir Hyde ele também tem de destruir a si próprio. Como Hyde, os pacientes deste tipo de disfunção também se esgueiram por arredores desapropriados, experimentam relações grosseiras, e têm comportamentos sádicos, auto-destrutivos e anti-sociais<sup>10</sup>.

As acções medonhas de Hyde, descritas como, “tales came out of the man's cruelty, at once so callous and violent; of his vile life, of his strange associates, of the hatred that seemed to have surrounded his career” (Stevenson 40) revelam um recurso à violência. Hyde é visto a sair de casa às três da manhã na noite em que atropelou a jovem rapariga, “from some place at the end of the world” (11), talvez regressando de uma noite de leviandade no “dismal quarter of Soho...with its muddy ways” (31). Hyde foi também o atacante em dois assaltos a vítimas aparentemente indefesas sendo uma, uma rapariga jovem e outra, um idoso. Podemos presumir que Hyde sentia prazer infringindo dor aos outros, o seu estilo de vida envolvia as tendências sádicas com que o Dr. Jekyll não se podia saciar enquanto ele próprio. Por isso, Jekyll

---

<sup>10</sup> “Some people with Dissociative Disorders have a tendency toward self-persecution, self-sabotage, and even violence (both self-inflicted and outwardly directed).” <http://www.sidran.org.didbr.html>

se encerrou na sua casa durante meses e abusou de uma substância que contribuiu para a sua auto-destruição.

Quaisquer que fossem as causas e os sintomas, Stevenson diagnosticou neste caso apresentado na obra literária *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* esta desordem de múltipla personalidade muito antes de qualquer psicólogo experiente, encarando-o como um estado inevitável do homem: “I hazard the guess that man will be ultimately known for a mere polity of multifarious, incongruous and independent denizens.” (70)

### 1.9 - A dependência de Dr Jekyll

Ao longo do texto literário verificamos uma disposição de Jekyll para a auto-destruição, através dos diversos exemplos já referidos anteriormente no nosso trabalho. Esta disposição é, sem dúvida, agravada pela ingestão da droga, que permite ao médico a sua transformação em Hyde.

O médico é um homem viciado numa dependência química que, sem dúvida, vai agravar a patologia já existente no seu comportamento. As reacções imediatas de Dr. Jekyll para a sua auto-criada, auto-alterada poção são muito similares às reacções atribuídas ao LSD, incluindo uma preliminar náusea “a grinding in the bones, deadly nausea, and a horror of the spirit that cannot be exceed at the hour of birth and death” (Stevenson 72), seguida de um sentimento de ser “younger, lighter, happier in body” (72) que Dr. Jekyll continua a descrever como “current of disordered sensual images running like a mill race in [his] fancy” (72), se assemelha à desorientação sentida pelos consumidores de LSD e de uma variedade de outras drogas que produzem alucinações.

Na época de Stevenson, as drogas eram usadas com frequência, sendo o ópio, a cocaína e o álcool as mais recorrentes

With opium and other drugs becoming global commodities and the pharmaceutical industry making opiates the drugs of mass abuse in big European and American cities, an estimated 5 out of 6 working class English families used opium on a regular basis in Victorian England. With alcoholism denounced as one of the most notable sins of the lower classes looking for an escape from a dreary existence, opium's effects were actually preferred because it never produced the aggression or the violence that were usually associated with alcohol.<sup>11</sup>

Ao longo do texto encontramos referências ao álcool devido ao facto de haver vinho nos cenários em que a personagem se move “Mr Hyde had only used a couple of rooms...a closet was filled with wine...” (33), bem como à ingestão do mesmo e seus efeitos na personagem “...here is a glass of wine for you,” (47) e “braced and delighted me like wine.” (72)

Qualquer que fosse a droga usada por Jekyll, verificamos pelo seu testemunho que ele está habituado a viver uma duplicidade, de modo a adaptar os seus impulsos e comportamentos à vivência em sociedade. Este tipo de comportamento é típico de qualquer viciado em substâncias químicas, que procura uma desculpa para o seu vício e que atira as culpas ao seu lado negro de forma a negar-se a si próprio como viciado.

Jekyll não consegue admitir a sua dependência física de drogas, acreditando que a sua fraqueza se deve a conflitos morais e não a conflitos psicológicos. Esta crença é ilustrada quando Jekyll confessa, “neither had I, long as I had considered my position,

---

<sup>11</sup> <http://www.drugs.uta.edu/opium5.html>

made enough allowance for the complete moral insensibility and insensate readiness to evil which were the leading characters of Edward Hyde” (Stevenson 80).

Para admitir que se está viciado há que reconhecer a dependência, algo que os viciados negam de forma constante. Esta negação do vício é ilustrada pelo testemunho de Dr. Jekyll a Utterson acerca de Hyde, o símbolo da dependência do médico, “to put your good heart at rest, I will tell you one thing: the moment I choose, I can be rid of Mr. Hyde” (27).

Pouco consciente da sua própria dependência, e não assumindo em público ou privado, o viciado, de modo errado, assume que consegue controlar o uso e os efeitos da substância intoxicante que consome. O testemunho de Dr Jekyll a Utterson é o símbolo da sua negação. Esta ilusão de sentir um auto-controlo permite ao viciado rejeitar o vício como uma parte fundamental do seu ser. Dr Jekyll admite, “I smiled to myself, and, in my psychological way, began lazily to inquire into the elements of this illusion, occasionally, even as I did so, dropping back into a comfortable morning doze.” (77)

Apesar de ser um prisioneiro do seu próprio vício, o viciado tende a querer separar a culpa de si próprio, como faz Dr. Jekyll, “It was Hyde, after all, and Hyde alone, that was guilty.” (76) Finalmente, apenas quando o desespero surge é que o viciado consegue reconhecer que se encontra de alguma forma nos seus limites. Deste modo, também o médico reconhece o seu vício em relação à poção “I fell in slavery. I had but to drink the cup...” (74).

Quando Dr. Jekyll se encontra perto do fim, ele admite a sua condição com um pequeno grau de verdade e, enquanto planeia o suicídio ou a execução pelas autoridades, Dr. Jekyll continua a manter uma inexorável apreciação pelo seu lado obscuro. Ao aproximar-se da destruição certa, Jekyll recusa a assumir-se responsável por Hyde, um sinal da sua enorme dependência. Apesar de parecer que Dr. Jekyll está a renunciar a Hyde, “a resolute farewell to the...leaping impulses and secret pleasures

that I have enjoyed in the disguise of Hyde” (79), ele admite não ter cedido a casa de Hyde no Soho, ou destruído as suas roupas. Jekyll indica uma “unconscious reservation” (79) em ver-se livre dos elos que o ligam ao alter-ego. O viciado tenta proteger-se da realidade e manter o seu método de pensamento, que lhe permite a continuação do uso da substância. Dr. Jekyll repete este facto enquanto pondera, “I do not suppose that, when a drunkard reasons with himself upon his vice, he is once out of five hundred times affected by the dangers that he runs through his brutish, physical insensibility” (80).

Outra das consequências da dependência das drogas revela-se através dos valores distorcidos com que o viciado avalia o mundo. Apesar de Dr. Jekyll considerar Hyde como o lado negro da sua existência e uma “child of Hell” (84), ele ainda mantém sentimentos de afecto e pena por Hyde. Estes valores distorcidos revelam que o médico não consegue resistir ao estado de intoxicação que a droga produz. “I began to be tortured with throes and longings, as of Hyde struggling for freedom; and at last, in an hour of moral weakness, I once again compounded and swallowed the transforming draught” (80). Não é a droga em si, mas a reacção à intoxicação que atrai o dependente. Jekyll é cativado pela droga que o transforma em Hyde, e não resiste à pessoa que Hyde representa. Hyde é, simbolicamente, a criatura de desejo que o sóbrio Dr. Jekyll se empenha em ser mas, após a sua transformação em Hyde, e acerca do seu estado de intoxicação, Dr Jekyll afirma “I knew myself at the first breath of this new life, to be more wicked, tenfold more wicked, sold a slave to my original evil; and the thought, in that moment, braced and delighted me like wine” (72).

Esta alusão ao vinho fortalece a cedência de Dr Jekyll ao vício, já que é sabido que o alcoolismo foi uma das primeiras dependências da época vitoriana.

Alcohol consumption became a popular pastime, and brewing and distillation grew to be thriving industries throughout the 19th century. Custom and habit, often combined with a hard, controlled, and monotonous life, led to excessive drinking of hard liquor. Spirits were distributed freely to anyone who could afford to buy-and no one was exempt; neither women, children, clergy nor the elite. By the 17th and 18th centuries, home distilleries had become popular, and thus by Victoria's reign, spirits had become the everyday drink for less wealthy people. Whereas the bourgeoisie was ostensibly striving for moderation, laborers commonly used spirits to flee from their desolate everyday lives.<sup>12</sup>

De acordo com a opinião de Patrick Carnes, as fases que marcam o comportamento de um viciado, seja qual for a origem do seu vício são quatro: preocupação, ritual, comportamento compulsivo e desespero<sup>13</sup>.

O primeiro passo do ciclo, preocupação, é demonstrado quando Dr Jekyll manda Poole, o mordomo, em buscas frenéticas pela cidade “flying to all the wholesale chemists in town” (51), pelo seu traíçoeiro pó, menosprezando todos os outros deveres e responsabilidades. Dr Jekyll ordena também ao seu colega Lanyon para não lhe fazer perguntas e apenas realizar o que ele lhe pede, "I want you to postpone all other engagements...the door of my cabinet is to be forced...breaking the lock if it be shut; and to draw out, with all its contents as they stand...some powders..." (Stevenson 61)

Com a sua obsessão, Dr Jekyll põe de lado todas as tarefas e relações excepto aquelas que visam a sua procura dos sais com que produz a droga, tal como um qualquer viciado age. O estado de preocupação encontra também o viciado

---

<sup>12</sup> <http://drugs.uta.edu/alcohol.html>

<sup>13</sup> Apesar de no site da Internet, Carnes se centrar especificamente em indivíduos viciados em sexo, pensamos que estas fases podem ser aplicadas a qualquer tipo de viciado.

desprezando a severidade ou mesmo a existência de um problema. Jekyll assegura a Utterson que “indeed [the situation] isn't what you fancy; it is not as bad as that” (27).

Outra característica do comportamento de dependência nesta fase é a manipulação das outras pessoas por parte do viciado, que para satisfazer a sua dependência. Dr Jekyll fá-lo com Poole, o mordomo, ou tenta que Lanyon o ajude, aproveitam-se da amizade deste para lhe pedir que obtenha a droga de que necessita.

Dear Lanyon,--You are one of my oldest friends; and although we may have differed at times on scientific questions, I cannot remember, at least on my side, any break in our affection. There was never a day when, if you had said to me, 'Jekyll, my life, my honour, my reason, depend upon you,' I would not have sacrificed my left hand to help you. Lanyon my life, my honour, my reason, are all at your mercy; if you fail me to-night, I am lost. (61)

Dr Jekyll continua a insistir com Lanyon, “[my] troubles will roll away like a story that is told” (62). Este tipo de apelo é muito característico por parte de alguém dependente, que manipula e utiliza a lealdade e o sentido de obrigação dos outros de modo a alcançar os seus desejos. O dependente não conhece fronteiras ou verdadeira amizade.

Para manter a sua ilusão de controlo o indivíduo pode mesmo ameaçar e exigir atenção, usando a culpa e o medo de velhos amigos contra eles. Dr Jekyll avisa os que com ele se cruzam das trágicas consequências se as suas ordens não forem cumpridas, “by the neglect of one of them, fantastic as they must appear, you might have charged your conscience with my death or the shipwreck of my reason” (Stevenson 62). Este é o raciocínio do viciado e, à semelhança de Dr Jekyll, o

dependente comum também não conhece barreiras no que toca a impôr a sua vontade aos outros.

A segunda fase do ciclo do dependente, o ritual, pode ser observada na tendência de Dr Jekyll de se gabar das suas fantasias enquanto criador da miraculosa substância química. Ele usa uma linguagem cuidada para evocar um sentido de admiração na presença da droga enquanto se prepara para o seu consumo, “Will you be wise? will you be guided? will you suffer me to take this glass...?” (67). Ao iniciar o consumo da droga perante Lanyon, ele continua a provocá-lo, “you who have denied the virtue of transcendental medicine, you who have derided your superiors—behold!” (68).

Ao ingerir a “poção mágica”, o seu ritual, Jekyll atinge a terceira fase do ciclo dos dependentes, o comportamento compulsivo. Lanyon testemunha a mutação de Jekyll:

He put the glass to his lips and drank at one gulp. A cry followed; he reeled, staggered, clutched at the table and held on, staring with injected eyes, gasping with open mouth; and as I looked there came, I thought, a change--he seemed to swell-- his face became suddenly black and the features seemed to melt and alter... (61)

Ao longo das primeiras fases da dependência, particularmente no ritual e no comportamento compulsivo, o viciado tenta organizar a sua vida como se tivesse controlo pessoal sobre a sua aparência para com o mundo exterior, o que acaba por se mostrar impossível. Estes imparciais processos mentais conduzem ao fim do ciclo do vício, o fim do comportamento compulsivo, que é marcado pelo desespero. À medida que o viciado acorda das intensas rotinas e se apercebe dos comportamentos desadaptados, ele parece atordoado pelas suas acções. Dr Jekyll declara, “the pleasures...were...undignified” (75). O viciado acaba por experimentar o

arrependimento, e ter pena de si próprio. Também Dr Jekyll se confronta com este comportamento e confessa:

In the hands of Edward Hyde, [the actions] soon began to turn toward the monstrous. When I would come back from these excursions, I was often plunged into a kind of wonder at my vicarious depravity...Henry Jekyll stood at times aghast before the acts of Edward Hyde. (Stevenson 76)

Neste estado sóbrio de percepção, o viciado promete severamente abster-se de futuros comportamentos compulsivos, contrariando o seu desejo pela procura do prazer ilícito. “Utterson, I swear to God,” gritou o doutor, “I swear to God I will never set eyes on him again. I bind my honour to you that I am done with him in this world. It is all at an end...mark my words, he will never more be heard of” (35).

O indivíduo viciado evoca um poder superior a si e apercebe-se do vergonhoso conhecimento das suas transgressões, implorando outra oportunidade, coberto de embaraço, “I have had a lesson--O God, Utterson, what a lesson I have had!” And he covered his face for a moment with his hands” (36). O viciado pode sentir que aprendeu a lição e tentar parar o consumo por si próprio. Esta resolução pode assemelhar-se a um melhoramento temporário, como Dr Jekyll constata:

I resolved in my future conduct to redeem the past; and I can say with honesty that my resolve was fruitful of some good. You know yourself how earnestly, in the last months of the last year, I laboured to relieve suffering; you know that much was done for others, and that the days passed quietly, almost happily for myself. (82)

No entanto, o viciado que pretende salvar-se de si próprio encontra um caminho difícil para a recuperação e, iludido, falha na tentativa de cura. Dr Jekyll caminha na

estrada do alívio temporário, sem o auxílio de terceiros e assume ter expelido Hyde de si:

Now that that evil influence had been withdrawn, a new life began for Dr. Jekyll. He came out of his seclusion, renewed relations with his friends, became once more their familiar guest and entertainer... He was busy, he was much in the open air, he did good; his face seemed to open and brighten, as if with an inward consciousness of service; and for more than two months, the doctor was at peace. (Stevenson 40)

Depois do reconhecimento do erro, por norma o viciado acaba por ter pensamentos suicidas, especialmente se é forçado a lidar com a perseguição pública, humilhação social, perda de reputação, trabalho, família ou outra qualquer consequência severa dos seus actos anteriores. No caso de Dr Jekyll, quando se torna evidente que não consegue escapar a Hyde, ele compreende não ser possível evitar as consequências que as acções do alter-ego acarretam incluindo o assassinato de Sir Canvers Carew. As suas declarações prévias de abstinência são deitadas abaixo e reconhece, por fim, a incontrolável dependência da droga de que sofre.

Jekyll descreve esta percepção de derrota, “...much the same inducements and alarms cast the die for any tempted and trembling sinner; and it fell out with me, as it falls with so vast a majority of my fellows, that I chose the better part and was found wanting in the strength to keep to it” (79) e acaba por se virar contra Hyde espontaneamente, concluindo que para o destruir deve pôr fim à sua própria existência. O médico confessa no seu depoimento, “I had gone to bed Henry Jekyll, I had awakened Edward Hyde. How was this to be explained? I asked myself; and then, with another bound of terror--how was it to be remedied?” (77). O desespero verifica-se quando este entra na fase final, ao encerrar-se num mundo silencioso e com a ideia do suicídio em mente, a única solução possível para a resolução dos seus problemas:

You must suffer me to go my own dark way. I have brought on myself a punishment and a danger that I cannot name. If I am the chief of sinners, I am the chief of sufferers also. I could not think that this earth contained a place for suffering and terrors so unmanly; and you can do but one thing, Utterson, to lighten this destiny, and that is to respect my silence.” (42)

O viciado tenta a partir deste ponto pôr fim à vida, sendo esta decisão a saída visível para acabar com o seu sofrimento. Deste modo, o viciado pode parecer mais calmo do que o costume, aliviado pelo pensamento de que o seu sofrimento pode ter um fim.

O sujeito entra, então, num período de solidão. Dr Jekyll esconde-se no seu quarto, longe da sociedade em que está inserido e amigos, “I mean from henceforth to lead a life of extreme seclusion” (42), retira-se da vida pública, e isola-se nos seus pensamentos suicidas. O médico perde todas as suas referências espirituais e ao isolar-se da sociedade, impede que existam tentativas por parte dos amigos de lhe prestar auxílio.

No episódio em que está à janela, dirige-se ao seu velho amigo Utterson “I am very low, Utterson, very low. It will not last long, thank God.” (Stevenson: 45). Mais tarde, Utterson encontra o médico moribundo no chão, um corpo contorcido e irreconhecível, retorcendo-se em dores. No instante desta piedosa cena, as consequências catastróficas de uma vida atormentada pelo vício são óbvias.

Right in the middle there lay the body of a man sorely contorted and still twitching... the cords of his face still moved with a semblance of life, but life was quite gone: and by the crushed phial in the hand and the strong smell of kernels that hung upon the air, Utterson knew that he was looking on the body of a self-destroyer. (56)

Este conceito de auto-destruição é relevante na discussão do vício. Apesar de o viciado não escolher conscientemente o suicídio, a auto-destruição toma lugar à medida que este caminha de forma contínua para o abismo da sua dependência.

Quer o viciado, directamente ou não, ponha um fim à sua vida através do suicídio, o vício é quase sempre visto como um desejo de aniquilação do indivíduo. O comportamento destrutivo provocado por este estado, conduz de forma inevitável à destruição de uma vida.

Podemos tentar procurar razões para um homem aparentemente feliz como Dr Jekyll se tornar viciado numa substância química. Este tipo de dependências afectam indivíduos caracterizados por uma perda, frustração ou por um desejo de descoberta de novas sensações. O viciado regularmente vê-se como alguém incapaz de conseguir a felicidade humana, sente uma aparente perda interior e tenta compensar-se da falta dessa peça ausente de si. Pela própria explicação de Dr Jekyll, ele viveu “nine-tenths a life of effort, virtue, and control” (73), sentiu-se esmagado e pelos seus “bonds of obligation” (73). São estes sentimentos inibidos que compelem o médico a libertar-se dos laços que o prendem à sua vida e o fazem procurar outros prazeres que tinha há muito sacrificado. Dr. Jekyll admite que havia procurado tornar-se noutra pessoa, por não querer sentir-se amaldiçoado ao ser quem era. Ele encontrou esse meio através da criação de Hyde, o símbolo do seu vício. O médico descreve a mudança psicológica provocada pela droga como algo de novo:

There was something strange in my sensations, something indescribably new and, from its very novelty, incredibly sweet. I felt younger, lighter, happier in body; within I was conscious of a heady recklessness, a current of disordered sensual images running like a millrace in my fancy...an unknown but not an innocent freedom of the soul. (Stevenson 72)

A combinação da disfunção de personalidade e o abuso da droga tornaram Dr. Jekyll um indivíduo inseguro e dependente. Mais do que literatura gótica de ficção, a obra literária de Stevenson descreve um dos maiores flagelos da actualidade, o consumo de droga, como se veio a verificar em David Bowie e, infelizmente, em muitas outras pessoas em todo o mundo.

Apesar de mais de cem anos passados desde a publicação da obra literária, podemos reconhecer nela características que marcaram a sociedade vitoriana, mas acima de tudo encontramos uma obra intemporal, que espelha alguns dos receios que ainda são sentidos no nosso tempo.

If you want to enjoy David Bowie's work to full, keep an open mind. What makes Bowie such a supremely fascinating artist is that his career presents an implicit challenge to conventional notions of creative continuity. He has repeatedly confounded attempts to pigeon-hole him as this or that kind of artist, and the result has been one of rock musician's longest and most successful careers. (Pegg 7)

## 2 – David Bowie vs Ziggy Stardust

### 2.1 - O nascer duma estrela

David Robert Jones, conhecido no mundo inteiro como David Bowie, é considerado como um dos artistas mais emblemáticos do meio musical actual. Nasceu em Brixton, Londres no dia 8 de Janeiro de 1947, e tem uma carreira que não se restringe à música. Além de vocalista, Bowie é autor das letras de muitas das suas canções, produtor, músico (toca diversos instrumentos, como a guitarra ou o saxofone), e tem também provas dadas como actor (quer no cinema, quer no teatro) e mesmo como artista plástico.

Desde cedo que David Jones demonstrou uma aptidão especial pelas formas de arte e, talvez inspirado pela música jazz do West End, começou a frequentar aulas de saxofone aos 13 anos, tendo como professor Ronnie Ross<sup>14</sup>. O jovem David pertenceu a diversas formações musicais, como os The Konrads, The King Bees, The Manish Boys ou os Lower Third e, embora nenhuma destes grupos tenha alcançado

---

<sup>14</sup> Albert Ronald Ross foi um famoso saxofonista jazz que nasceu a 2 de Outubro de 1933, em Calcutá e faleceu a 12 de Dezembro de 1991, em Londres.

sucesso, o cantor não desistiu de tentar a sua sorte no mundo da música. A cada nova formação definia um conceito musical diferente que ansiava por explorar, com incidência no campo do R&B ou do jazz, entre outros, dado ser uma pessoa com gostos musicais bastante diversos. Bowie gostava de se manter a par de tudo o que de novo era editado no meio musical. Sendo um grande apreciador de diferentes tipos de música, o cantor explorava-os, retirando para a sua música as características de cada estilo que mais apreciava e inculcava-lhes o seu toque pessoal e as suas ideias. Talvez devido a esta sua característica que sempre tem sido difícil inserir o estilo de Bowie em algum dos géneros musicais existentes. O cantor sentia uma grande vontade de vencer na indústria fonográfica, tornar-se famoso e ser rico. A propósito destes primeiros anos de carreira, Waldrep<sup>15</sup> afirma que:

When Bowie's career began, the multiple permutations that are often associated with him, from Ziggy Stardust to Halloween Jack and beyond, were already there in the numerous bands that he would form – The Lower Third, the King Bees, the Manish Boys – only to disband because of financial reasons. (Waldrep 109)

Em 1966, Bowie, de longos cabelos e com aspirações ao estrelato, contratou um *manager* e iniciou a sua carreira musical editando diversos *singles* que não obtiveram grande notoriedade. No entanto, na sua cabeça proliferavam demasiadas ideias acerca do que pretendia fazer no futuro. O cantor possuía a habilidade de se conseguir adaptar e até transformar de acordo com os seus interesses e também com o que estava em voga na época. Ao contrário dos *rockers* daquele tempo, que encontravam um estilo e se colavam a ele, Bowie conseguiu sempre ser inovador em cada disco que editou dado que “Rock as a testament of faith, was not what Bowie was about”

---

<sup>15</sup> Shelton Waldrep é professor assistente da University of Southern Maine e autor do livro *The Aesthetics of Self-Invention*.

(Waldrep 109). A particularidade do cantor reside no facto de ter conseguido, através dos anos, editar discos únicos que, embora se integrassem em géneros musicais existentes, traziam sempre um factor novidade. Foi devido a esta característica de editar discos inspirados em géneros musicais já existentes, mas incutindo nos seus trabalhos um estilo único e inconfundível, que o cantor passou a ser conhecido “as a chameleon, predicting trends and adjusting his style and persona, while holding on to his own ideas and creativity”<sup>16</sup>. Por um lado, Bowie é considerado um camaleão do rock, por ser capaz de se adaptar a diversos estilos; por outro lado, há sempre quem não lhe atribua crédito suficiente, resumindo esta particularidade de Bowie à condição de simples apropriar de ideias alheias. Deste modo, “serious glam-rockers will state a preference for Marc Bolan, advocates of synthesizer minimalism will go straight to Kraftwerk<sup>17</sup>, soul-boys grimace at *Young Americans*<sup>18</sup>, drum’n’bass aficionados have no time for *Earthling*”<sup>19</sup> (Pegg 7), como se o trabalho de Bowie se resumisse a um mero plágio de ideias alheias.

Habitado a estas acusações, o cantor tem-se defendido como pode e o melhor que sabe, como afirmou em 1980 ao *Melody Maker*<sup>20</sup>:

There’s no point in just ripping something off, but if you hear something and think, “I like what that guy is doing; I know what I can do with that”, it’s like having a new colour to paint with, and I think it depends very much on what you do with that colour once you’ve found it. (Pegg 7)

---

<sup>16</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/David\\_Bowie](http://en.wikipedia.org/wiki/David_Bowie)

<sup>17</sup> Banda alemã, pioneiros da música electrónica. É constituída por 4 elementos e todos tocam sintetizador.

<sup>18</sup> Álbum de Bowie de 1975 que mistura a *pop* inglesa com o *soul* americano.

<sup>19</sup> Álbum de Bowie de 1997, no qual o cantor explora os ritmos electrónicos do drum’n bass.

<sup>20</sup> Semanário de música britânico.

O ano de 1969 marcou definitivamente a carreira de Bowie, com o lançamento do álbum *Space Oddity*. A canção que lhe dá título foi considerada uma das mais importantes da sua carreira, tendo alcançado o 5º lugar na tabela de vendas do Reino Unido. Apesar de tudo a crítica não levou este trabalho muito a sério, e para muitos o disco não era mais do que um conjunto de canções “ranging from folk through R&B to Indian Chant” (Pegg 258).

Em 1971 foi editado *The Man Who Sold the World* que abriu as portas da glória a Bowie. Com este álbum o cantor fez furor entre os compradores e os *media*, em parte devido ao facto de na capa surgir uma foto dele deitado, com longos cabelos e envergando um vestido comprido azul e prateado. Podemos dizer que a transformação de Bowie a nível visual estava a dar os primeiros passos.



Capa do álbum *The Man Who Sold the World*

No mesmo ano surgiu *Hunky Dory*, álbum mais introspectivo, no qual surgem canções que Bowie escreveu e cantou acerca do seu passado e também sobre os seus projectos para o futuro. Esta ideia é visível na faixa de abertura desse álbum, intitulada *Changes*:

I still don't know what I was waiting for  
And my time was running wild  
A million dead-end streets  
Every time I thought I'd got it made  
It seemed the taste was not so sweet  
So I turned myself to face me  
But I've never caught a glimpse  
Of how the others must see the faker  
I'm much too fast to take that test

Através da leitura destes versos, podemos constatar o quanto Bowie desejava mudar o rumo da sua carreira. Para ele, o tempo “was running wild” e a “million dead-end streets” parecem representar os fracassos dos seus projectos musicais anteriores, que não lhe abriram as portas para o sucesso. O cantor desabafa que, cada vez que julgava ter conseguido algo importante, “the taste was not so sweet”, ou seja, experimentava uma vez mais o sabor do insucesso. Parece-nos também possível estabelecer uma relação entre o sentimento manifestado nos últimos versos, e a posterior criação de Ziggy Stardust. Neles, Bowie reflecte como tentou buscar em si mesmo a resposta, embora de forma inútil. Pensamos que a palavra “faker” aqui se pode relacionar com o artista, o fingidor, isto é, aquele que actua em palco e que tem o poder de captar a atenção do público através da música.

A necessidade de mudança, aliada à retrospectiva do passado, é visível no refrão: “Ch-Ch-Ch-Changes/ Just gonna have to be a different man/ Time may change me/ But I can't trace time”. Nestes versos podemos prever que em breve Ziggy Stardust, um “different man”, iria surgir. Neste trabalho surgem também canções que fazem referência a duas figuras do mundo artístico da época, que se revelaram muito importantes na carreira de Bowie, de uma forma geral e, em particular, na criação de Ziggy Stardust. Trata-se de *Andy Warhol*, dedicada ao artista

plástico homónimo que fazia imenso sucesso na América na década de 70 e *Queen Bitch*, inspirada na figura de Lou Reed, vocalista dos Velvet Underground, uma banda protegida e lançada por Andy Warhol.

Em 1972 é editado *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*, que para além de marcar toda uma geração, marca também a própria personalidade do cantor. Este álbum veio a revelar-se um ponto crucial na carreira de Bowie, pois foi considerado como o seu trabalho mais emblemático e um dos melhores discos da década e até do séc. XX.

### 3.1.1 - *Glam Rock*

O início da década de 70 ficou também marcado pelo surgir de um novo movimento musical, o *glam rock*, que teve como fundador Marc Bolan, vocalista dos T-Rex. Desde o seu aparecimento que Bowie se rendeu a este novo estilo.

A expressão *glam* (ou *glitter*) *rock* é usada como um termo genérico para definir a música rock que surgiu na década de 70. Esta designação resultou do facto dos artistas e grupos musicais da época recorrerem com frequência ao uso de maquilhagem, *glitter* e roupas exuberantes de cetim ou outros tecidos brilhantes, o que lhes conferia um ar andrógino e bastante demarcado do estilo sóbrio dos grupos que até aqui tinham sucesso no universo musical. A componente visual dos artistas passou a ter uma importância tão grande quanto a música que tocavam.

Os *glam rockers* tocavam um rock bem distinto daquele que se ouviu ao longo da década de 60, o som era mais pesado, as guitarras soavam electrizantes e era dada mais evidência ao baixo. Estes artistas começaram a fazer uso da sua sexualidade numa forma mais explícita do que até então se fazia, “they mixed dreamy poetic

vocals with an exciting electric sound, in celebrations of hedonism and sexuality” (Christopher 143)

O movimento surgiu como resposta à pop *clean* dos anos 60, da qual os Beatles eram um dos mais altos expoentes, mas também ao movimento *hippie* e suas canções repletas de mensagens políticas e pacíficas. Na década de 70, a juventude tinha ambições e comportamentos diferentes, as questões políticas e sociais também eram diferentes e, por uma questão de diferenciação no que respeita à geração dos irmãos mais velhos, a nova juventude ansiava enquadrar-se num movimento adequado aos seus ideais e ao ambiente em que viviam. De acordo com Barney Hoskins<sup>21</sup>:

Glam... arrived at a point when pop was screaming for a new musical wave, a teenage rampage to rival the one with which our older brothers and sisters and cousins had been blessed in that vanished swinging world. Glam was a reaction – exploding, plastic, inevitable – both to the pompous “progressive” rock to which those older siblings were now in thrall and to the banal bubblegum with which teenagers had had to make do in the era of flared denims and free festivals. (Hoskins: 5)

A propósito do *glam rock*, Bowie afirmou que, quer ele quer os outros pioneiros do movimento como os Roxy Music pretendiam “...to broaden rock’s vocabulary. We were trying to include certain visual aspects in our music, grown out of the fine arts and real theatrical and cinemactical leanings – in brief, everything which was exterior of rock.” (Pegg 273)

Como pioneiros dum estilo, os *glam rockers* tinham ideias novas que desejavam pôr em prática. Até esta década os cantores rock limitavam-se a exprimir as suas ideias através da música e alguns actos rebeldes fora de palco (como por exemplo destruírem quartos de hotel, ou fazerem-se acompanhar de grupos de raparigas, numa

---

<sup>21</sup> Barney Hoskins escreve para diversas publicações, como a Mojo ou a Rolling Stone e é autor de livros sobre música ou biografias de bandas.

afirmação de masculinidade) o que contribuía para marcar o seu estatuto de *rock stars*. Esta nova vaga de artistas *glam* pretendia demarcar-se dos anteriores e mostrar a sua rebeldia criando personagens que eram distintas deles próprios. Como Bowie afirma, o objectivo deles era trazer uma nova dimensão ao mundo da música:

...a lot of us in England did try to bring another dimension to rock. Roxy Music, T-Rex, Marc Bolan. In America there was Iggy Pop, who is radically different than the person he projects on stage ... But until that time the attitude was “what you see is what you get” ... it seemed interesting to try to devise something different, like a musical where the artist onstage plays a part.”<sup>22</sup>

Uma das canções que é considerada um “hino” do *glam rock*, *All the Young Dudes*, escrita por David Bowie para o grupo Mott the Hoople, ilustra de modo claro esta ideia “And my brother’s back at home/ With his Beatles and his Stones/ We never got it off on that revolution stuff/ What a drag, too many snags”<sup>23</sup>. B. P. Fallen, o relações públicas dos T-Rex afirmou, a respeito dos cantores dos anos 60, que os mesmos “looked pretty denim-y and uninteresting” (Hoskins 5) e, em relação ao panorama musical da época que:

There was too much grey. What was needed after that was something flash and loud and vulgar and, to some people, annoying.

Marc [Bolan, vocalista dos T-Rex] was very shiny. He brought that in, and it actually opened the door for Bowie. Suddenly men were checking their eye make-up. And the music was much more forthright and jumping... (Hoskins 5)

---

<sup>22</sup> <http://www.5years.com/quotes.htm>

<sup>23</sup> A letra desta canção encontra-se no Anexo 3, na página 129

O *glam rock* não tinha a sua limitação na música, apesar de operar neste domínio. Este movimento relacionava-se também de forma muito íntima com a moda e a componente visual e também com a libertação da juventude e seus novos ideais. Podemos imaginar o que sentiram estes jovens ao serem confrontados com o *glam rock*, pela primeira vez, através da experiência de Barney Hoskins, que relata que “Hearing Marc Bolan for the first time – before I ever knew what he looked like – was my password to the mystery of pop’s power and glamour. His was the tacky tune that seduced me and kept me coming back for more and more and more...” (Hoskins 4).

Apesar da cultura do *videoclip*<sup>24</sup> ser quase inexistente na década e a rádio ser o veículo de transmissão de música, o consumidor tinha acesso ao “aspecto físico” dos seus ídolos através das fotografias impressas nas capas dos discos ou nas poucas aparições televisivas destes, como, por exemplo, no *Top of the Pops*. Este programa viria a ser de importância fundamental para muitos artistas divulgarem o seu trabalho, adquirirem notoriedade e conquistarem legiões de fãs.

In 1964 the BBC launched *TOTP*... It gave special emphasis to the Top Twenty, a list of bestselling records in the UK the previous week, compiled from record sales in a number of record shops throughout the country. Tied on the show were usually those moving up the chart and it quickly became a magnet for young viewers. Groups and singers appeared in a studio... It was an immediate success and appearances rapidly became essential for any groups with a single to promote. (Christopher 116)

---

<sup>24</sup> Os anos 80, com o nascimento da MTV, seriam os responsáveis pelo crescimento da importância do vídeo de música na indústria fonográfica como componente essencial para promover e ditar o sucesso de cada *single* de música lançado, dando origem a uma indústria que se expandiu ao ponto de quase todos os vídeos terem, actualmente, um tratamento cinematográfico e sendo comum o recurso a realizadores de cinema, bem como a actores reconhecidos.

Ao ver Bolan na televisão, pela primeira vez, Hoskins confessou ter-se sentido confundido e fascinado ao mesmo tempo com o aspecto peculiar e andrógino de Bolan:

Imagine, then, how it felt to see Bolan on telly for the first time – to see him just a few months later, sibilating into the microphone as he sang the words to “Get It On” on *Top of the Pops*, his corkscrew curls bouncing around his tiny elfin countenance. As a vision of pure pop androgyny in glitter and satin pants it was never to be topped. I was transfixed, mesmerized ... Was he a boy or a girl? Would he come on to me or would he lead me to cosmic enlightenment?

Actually, all I could really think was, Please, God, don’t let my mother walk into the room right now... (Hoskins 4)

Os jovens, homens e mulheres, passaram a usar roupas estranhas e maquilhavam-se, gerando alguma confusão entre os sexos, uma situação que foi ilustrada na letra de *All the Young Dudes* “Now Jimmy looking sweet/ Though he dresses like a queen/ He can kick like a mule”. Christopher recorda como os jovens fãs deste novo estilo adoptaram a moda *glam* numa ânsia de imitar os novos ídolos do rock: “Many fans began to imitate their heroes, wearing make-up, glitter, velvet and ludicrously high platform shoes, and concerts began to look like fashion shows. The glamorous, theatrical style became known as glam rock” (146).

O visual andrógino dos cantores desta época transformou a juventude, tendo estado na origem de outros movimentos no mundo da música, entre os quais o *punk* no fim desta mesma década. Por exemplo, o cabelo vermelho de Bowie, a maquilhagem e as roupas *space age* eram mais do que o isco para a sua música, embora tenham desempenhado um pouco esse papel. A aparência de Ziggy ultrapassou a simples superficialidade, conferindo um sentimento de decadência exótica e de ritual pantomímico numa cultura popular dominada pela norma “t-shirt e

calças de ganga” do rock progressivo. Pegg<sup>25</sup> refere que o *glam rock* “was about cherishing uncertainty, anxiety and change, and it did so via a heady combination of nostalgia and futurism” (273). O objectivo principal destes artistas era trazer uma lufada de ar fresco ao panorama musical da época, que era demasiado cinzento, pretendiam reinventar o ideal da estrela rock e, uma das mudanças que trouxeram, foi o recurso a adereços (desde maquilhagem, verniz de unhas, tecidos acetinados aos sapatos com plataformas) que até aqui seriam impensáveis de usar.

Hoskins diz, a propósito, que “the genius of glam was that it was all about stardom” (Hoskins 6) e:

Glam swept the nation in ways that were at once innocent and morally subversive.

It called into question received notions of truth and authenticity, especially in the area of sexuality. It blurred the divide between straights and queers, inviting boys and girls to experiment with images and roles in a genderless utopia of eyeliner and seven-inch platform boots. (6)

É importante frisar que a década de 70, em termos sociais veio representar uma quebra em relação à década anterior, nomeadamente no que respeita à condição da mulher, e até da população homossexual que começou a ter projecção fora do círculo da intimidade. Foi nesta década que as universidades passaram a ter departamentos de estudos femininos e que se começou a dar maior projecção à escrita feminina. Em 1972, a revista americana *Cosmopolitan* começa a ser vendida em Inglaterra e, um ano antes acontecera a primeira manifestação *Gay Pride* em Londres. Nos *media*, em especial na televisão, foi também nesta altura que a figura feminina começou a ter outro tipo de projecção, sendo apresentada como um ser provocador e sensual. Estes

---

<sup>25</sup> Nicholas Pegg é licenciado em Literatura Inglesa pela Exeter University. Para além disso, é também actor, realizador e argumentista. Sendo fã assumido de David Bowie, escreveu aquele que foi o seu primeiro livro, *The Complete David Bowie*.

factores contribuíram para que a juventude começasse a estar mais atenta às questões sexuais e, acima de tudo, pudesse exteriorizar de certa forma a sua própria condição sexual. Para além disso, a música sempre desempenhou um papel importante no desenvolvimento dos jovens no que respeita à cultura e também à moda. Segundo Christopher: “For many young people in Britain, music is an important element of youth culture. It is part of a world of fashion, image and style, which together express identity and individuality (131).” Sendo o movimento *glam* bastante rico em termos visuais, destacando-se em especial pela exuberância e excentricidade do aspecto físico dos cantores, e numa época de mudança e maior abertura de ideias como os anos 70, é natural que tenha constituído uma influência nos jovens da época que “...began to imitate their heroes, wearing make up, glitter, velvet and ludicrously high platform shoes, and shows began to look like fashion shows.” (Christopher 144)

Neste clima de mudança surgiram alguns cantores e grupos musicais que viriam a influenciar de forma marcante tanto aquela década, como a História da Música, por exemplo, os britânicos T-Rex, David Bowie, Roxy Music, Suzi Quatro, Mott the Hoople, Brian Eno e os americanos Lou Reed e Iggy Pop (na altura vocalista dos Stooges). O *glam rock* fez com que as tabelas de vendas voltassem a ser povoadas por grupos musicais inovadores cujos discos eram comprados por adolescentes, pela primeira vez, na década. Esta situação provocou alterações nos artistas *mainstream*, como Rod Stewart, Elton John ou The Rolling Stones. Com o *glam*, ocorreu uma nova revolução sexual e foram lançadas as sementes do *punk* e do *new wave* e grupos musicais como os Queen ou os Kiss, trouxeram um toque de glamour ao hard rock. A sua influência foi tanta que se fez sentir nos anos 80 em cantores como Prince ou Madonna, entre outros.

Ao procedermos a uma análise do estilo de Ziggy e seus contemporâneos, não podemos deixar de notar o sentido de diversão, trivialidade e até uma certa ironia presente em todos eles. O sentido de humor podia constatar-se nas suas actuações ao

vivo, ao nível dos trajes que envergavam, e também nas poses que assumiam em palco. De forma subtil, ao nível do conteúdo das letras, denotamos uma certa dose de ironia, se atendermos ao facto de estes homens estarem vestidos como se fossem mulheres e a cantar letras escritas simultaneamente numa perspectiva feminina e masculina. Não podemos esquecer que nesta década a comunidade *gay* começou a ganhar notoriedade e era necessário que os artistas tivessem em conta este factor de modo a atingirem o sucesso não só junto dos jovens heterossexuais, como junto dos homossexuais. Além disso, o facto de muitos destes grupos se assumirem como homossexuais, ou, pelo menos, se vestirem de forma quase semelhante a *drag queens*, não passava duma estratégia para marcar a diferença que era, aliás, o objectivo do *glam rock*. Bowie terá afirmado a George Tremlett<sup>26</sup>, a este respeito, “that’s what’s missing in pop music now – entertainment. There’s not much outrageousness left any more, apart from me and Marc Bolan” (Hoskyns 32).

Vinte anos decorridos sobre o movimento *glam*, o cantor afirmou “Whatever came out of early seventies music that had any longevity to it generally had a sense of humour underlying it.”(Pegg 274). Ao criar o alter-ego Ziggy, Bowie deu (talvez) o mais importante passo da sua carreira. Através do outro, o cantor promoveu o disco de uma forma única, causando sensação entre o público, a crítica e os *media*. Na pele de Ziggy, o cantor conseguiu ser reconhecido e respeitado no mundo da música como um artista de grande qualidade. Se, para alguns, este aspecto de “vestir” a pele do outro foi um sintoma de covardia ou de incapacidade de assumir por si mesmo a responsabilidade do sucesso ou do falhanço ao invés dum processo criativo, para Bowie não foi mais do que o uso da ironia de forma a alcançar o seu objectivo, como afirmou:

---

<sup>26</sup> George Tremlett é jornalista musical freelancer, tendo colaborado, entre outros, com o *New Musical Express*. Para além disso é autor de algumas biografias de grupos musicais.

[Ziggy] ... was definitely a reaction to late '60s seriousness, and the real murky quality that rock was falling into. I think a bunch of us adopted the opposite stance. There was a real sense of irony about what we were doing ... I remember saying at the time that rock must prostitute itself, and I'll stand by that. If you're going to work in a whorehouse, you'd better be the best whore in it. (Pegg 274)

## 2.2 – Ziggy Stardust, o alter-ego

De acordo com Bowie, Ziggy Stardust surgiu como produto da sua imaginação, um alter-ego imaginado pelo cantor como meio de atingir o estrelado e ser idolatrado no universo do rock'n roll.

A criação de Ziggy assemelha-se à de Jekyll e Hyde na mente de Stevenson, que também foram produto de um sonho. Segundo o cantor “It’s one of those instantaneous vision things that you get. It all came to me in a daydream about what this [Ziggy Stardust] thing was all about...”<sup>27</sup> No entanto, apesar de ter sido um produto da imaginação, o próprio Bowie admite ter recebido algumas influências do mundo artístico que o inspiraram para a composição do seu alter-ego. Uma das mais importantes foi Vince Taylor, uma estrela do rock da década de 60, que estava a passos da loucura total e que se julgava um alien e um deus. Taylor marcou o cantor de uma forma tão profunda que este admitiu “He [Vince Taylor] was the inspiration for Ziggy... He told the audience [num concerto] that he was Jesus.”<sup>28</sup> Bowie pretendia que o seu alter-ego fosse um deus, uma estrela rock que vinha trazer a salvação à juventude da terra, e por isso é natural que o cantor se tenha inspirado neste episódio da carreira de Taylor. Bowie também afirmou:

---

<sup>27</sup> <http://www.5years.com/quotes.htm>

<sup>28</sup> <http://www.5years.com/faq.htm>

So Vince Taylor became one of the building blocks of the Ziggy character. I just thought he was just too good to be true. He was of another world – he was somewhere else. He definitely was part of the blueprint of this strange character that came from somewhere else.<sup>29</sup>

Outra figura importante na qual o cantor buscou inspiração para compor a sua personagem foi um guitarrista chamado The Legendary Stardust Cowboy que, segundo Bowie “...he’s the guy I got the name Stardust from...”<sup>30</sup>

Ao fazer uso das características que mais lhe agradavam nestes dois músicos, e adicionando algumas ideias próprias e imaginação, David Bowie deu vida a Ziggy Stardust, o primeiro alter-ego adotado por si ao longo da sua carreira<sup>31</sup>. Este passo revelou-se de grande importância, e se Ziggy começou por ser apenas a personagem principal da narrativa latente no álbum, não tardou a alcançar uma posição privilegiada no mundo artístico.

Em 1972, é lançado o aclamado disco *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*<sup>32</sup> e Bowie começa a surgir como Ziggy, primeiro nos concertos ao vivo e depois também nas entrevistas que o cantor concedia aos *media*. Acerca da criação do alter-ego, o cantor referiu que:

Ziggy , particularly was created out of a certain arrogance. But, remember, at that time I was young and I was full of life, and that seemed like a very positive artistic

---

<sup>29</sup> <http://www.5years.com/quotes2.htm>

<sup>30</sup> <http://www.5years.com/faq.htm>

<sup>31</sup> Falamos em primeiro visto mais tarde o cantor ter voltado a usar alter-egos nas suas composições artísticas, como Alladin Sane ou Thin White Duke. No entanto, Ziggy foi o único com uma durabilidade mais prolongada.

<sup>32</sup> A partir daqui, sempre que nos referirmos ao título do disco, passamos a usar a abreviatura RFZS

statement. I thought that was a very beautiful piece of art, I really did. I thought that was a grand kitsch painting – the whole guy.<sup>33</sup>

O percurso de Bowie neste momento específico da sua carreira pode ser comparado com o de Henry Jekyll e Edward Hyde. Da mesma forma que o assistente do médico possuía o seu próprio património, isto é, uma casa independente da do médico, guarda-roupa distinto e uma conta bancária própria, também Ziggy tinha um guarda-roupa particular (específico para as suas performances em palco e desenhado pelo estilista Kansai Yamamoto<sup>34</sup>, na altura um jovem designer, que dava os primeiros passos e hoje é um nome aclamado no universo do estilismo), maquilhagem, penteados e uma certa pose (tendo em conta que era uma estrela rock) que o distinguiam de Bowie “The clothes were simply outrageous, and nobody had seen anything like them before. The clothes were the brainchild of a well-known designer,..., Kansai Yamamoto. He did all Ziggy clothes.”, “I’ll develop him, and his environment and his society”.<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> <http://www.5years.com/faq.htm>

<sup>34</sup> Nascido em Yokohama em 1944, tinha apenas 27 anos quando organizou o seu primeiro show de moda em 1971. Bowie deixou-se seduzir imediatamente pelo seu estilo irreverente e roupas inspiradas nos trajes tradicionais nipónicos. A respeito de Bowie, Kansai disse "He has an unusual face, don't you think? He's neither man nor woman. If you see what I mean; which suited me as a designer because most of my clothes are for either sex. I love his music and obviously that has influenced my designs but most of all there's this aura of fantasy that surrounds him. He has flair." (Yamamoto <http://www.5years.com/costume2.htm>)

<sup>35</sup> <http://www.5years.com/quotes.htm>



Algumas das roupas desenhadas por Yamamoto para Ziggy

A primeira fase em que David Bowie surge como Ziggy foi bastante importante para o cantor, pois permitiu-lhe experimentar, pela primeira vez, o que era ser uma verdadeira *rock star*. Através Ziggy, Bowie tornou-se um ídolo da juventude da época, porque o facto de surgir em público como o outro ajudou-o a combater a timidez e permitia-lhe ser ousado nos seus gestos e postura, mostrando não só a sua capacidade como cantor e compositor, mas também de *front man* de uma banda irreverente e provocador. A este respeito, Angie Bowie (esposa de David na época), afirmou: “By creating Ziggy to go out and front for him, David never had to act like himself in public if he didn’t want to.” (Hoskyns 32)

Da mesma forma o foi para Jekyll, que conseguiu transpor para a realidade os seus sonhos obscuros através de Hyde. A ambição do cantor e o seu desejo profundo de se tornar um artista aclamado faziam com que tirasse imenso prazer do modo como Ziggy agia, conquistando o público de uma forma única, que Bowie acreditava não ser capaz de fazer sem ter de recorrer ao outro. Fora também a ambição o factor responsável pelas experiências de Jekyll que ansiava poder libertar os seus desejos obscuros e vivê-los de forma intensa na pele de outro. As convenções morais e sociais da época não permitiam determinados comportamentos a um cavalheiro

respeitável como ele e só através da existência do alter-ego o médico podia agir em liberdade.

Bowie relatou como, aos poucos, foi cedendo espaço ao alter-ego, uma vez que ao apresentar-se em concertos e entrevistas como Ziggy não se sentia tímido e introvertido, como sucedia habitualmente e, da mesma forma que o médico de Stevenson se olhava ao espelho para observar as alterações físicas que se operavam na transformação em Hyde, também Bowie afirmou que, na época, dispndia muito do seu tempo vendo-se ao espelho, em busca dos traços de Ziggy na sua própria imagem: “I didn’t love myself, not at all. Ziggy was a very flamboyant and theatrical and elaborate character. I wanted him to look right and I spent a lot of time looking in the mirror, but it wasn’t me I was looking at. I saw Ziggy”.<sup>36</sup>

Enquanto artista, Bowie era ambicioso, desejava vir a ser mais do que um simples cantor entre tantos e Ziggy fora criado para alcançar esse propósito. Segundo o cantor, Ziggy “...was definitely a reaction to the late ‘60s seriousness, and the real murky quality that rock was falling to.”<sup>37</sup>

A originalidade com que compôs o alter-ego foi a chave para o sucesso que ambos obteriam no mundo da música, com um público sempre sedento de novos artistas que trouxessem inovação face ao já conhecido.

A curiosidade e desejo que levaram Bowie para além das fronteiras do comum através do alter-ego, assemelham-se ao desejo de descobrir para além das fronteiras do conhecido de Jekyll. A expansão do conhecimento de Jekyll em relação à personalidade permitiu o surgimento de Hyde, e a vontade de ser original e marcar o mundo artístico permitiram o surgir de Ziggy Stardust. Em termos comparativos, quer a personagem de Stevenson, quer o cantor foram movidos pela insatisfação de serem

---

<sup>36</sup> <http://www.5years.com/quotes.htm>

<sup>37</sup> <http://www.5years.com/quotes.htm>

simples indivíduos e pela ambição de alcançar algo supostamente inacessível que os tornasse distintos dos restantes indivíduos do seu tempo.

Ziggy era a personagem ideal para Bowie usar em palco e podia, com facilidade, enfrentar as audiências dos concertos e levá-los ao rubro devido às suas roupas fantásticas, à sua maquilhagem extravagante e aos seus gestos sensuais. A loucura gerada à sua volta era de tal forma que, a Ziggy, não apenas se rendiam as jovens da época, mas também os rapazes fascinados por aquele indivíduo estranho, meio homem, meio mulher.

Ziggy era um ser andrógino e permitia a Bowie libertar os seus impulsos, actuar sem limites e não sentir vergonha das suas acções perante os outros membros da sociedade após os espectáculos fora do comum que protagonizava. Bowie admitiu que se sentia melhor a actuar na pele de Ziggy do que na sua própria pele, devido à timidez do seu carácter “Because I felt awkward and nervous and inadequate with myself, it felt easier to be somebody else.”<sup>38</sup> O cantor, para além de tirar proveito da existência do alter-ego, nos espectáculos que protagonizava (nos quais dava asas à sua criatividade sem se deixar vencer pela timidez) e no sucesso que fazia entre os fãs como Ziggy, sentia-se bem na pele do outro e admitia gostar dele, o que era natural, afinal foi através de Ziggy que Bowie conseguiu atingir o estatuto que ambicionava no mundo da música, embora o tentasse há vários anos, sem sucesso:

I fell for Ziggy too. It was quite easy to become obsessed night and day with the character. I became Ziggy stardust. David Bowie went totally out of the window. Everybody was convincing me that I was a messiah ... I got hopelessly lost in the fantasy.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> <http://www.5years.com/quotes.htm>

<sup>39</sup> <http://www.5years.com/faq.htm>

Neste aspecto, torna-se óbvia a comparação com a personagem de Stevenson, visto ambos terem necessidade de um escudo protector, algo que salvaguardasse a sua personalidade, ao longo do dia, dos comentários e/ ou da desaprovação da sociedade inglesa e que, ao mesmo tempo, lhes permitisse satisfazer os seus desejos mais loucos durante a noite. A este respeito diz Bowie que:

Here was a theory that one creates a doppelganger and then imbues that with all your faults and guilt and fears and then eventually you destroy him, hopefully destroying all your guilt, fear and paranoia. And I often feel that I was doing that unwittingly, creating an alternative ego that would take on everything that I was insecure about.<sup>40</sup>

No entanto, o alter-ego, que ao início desempenhava como que uma função de máscara usada por Bowie de modo a esconder o seu carácter tímido, começou a ocupar o espaço da personalidade do próprio Bowie. Com o passar do tempo, o cantor sente-se de tal forma à vontade nas suas aparições como Ziggy que prefere adoptar esta nova personagem, não apenas nos concertos, mas também em entrevistas e um pouco por toda a parte. De forma semelhante, Hyde apodera-se da personalidade de Jekyll. O cantor e o médico começam, aos poucos, a sentir os efeitos secundários duma situação que aparentava ser benéfica para ambos:

Ziggy served my purpose because I found it easier to function through him, although I probably put myself on a path of pure psychological damage by doing what I did. But it felt like it was going to be easier living through an alternative self.

Of course the major problem was that I was blurring the lines between sanity and an insane figure, and finally did break the line down in the mid-seventies where I really couldn't perceive the difference between the stage persona and myself.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> <http://www.5years.com/quotes.htm>

<sup>41</sup> <http://www.5years.com/quotes.htm>

Do mesmo modo que Jekyll se congratulava com a possibilidade de dar vida ao seu lado maligno, também Bowie julgava ser muito positivo o facto de ter alguém disponível, de quem podia dispor para actuar nos concertos. De modo gradual, o cantor começou a usá-lo nas entrevistas que dava à comunicação social para, em seguida, começar a viver o seu dia-a-dia como Ziggy. O deslumbramento que sentia por Ziggy era tanto que o cantor afirmou: “I thought I might as well take Ziggy out to interviews as well. Why leave him on stage?”<sup>42</sup> Bowie sentia-se seduzido por este outro “eu”, tão livre e aberto de espírito, sem respeito pelas convenções morais e que tanto sucesso fazia entre os seus fãs e o público em geral (embora os pais dos adolescentes da época não apreciassem toda a sexualidade e libertação que Ziggy transmitia nos espectáculos e nos discos aos seus filhos). Esta situação era semelhante à de Jekyll, que também confessou sentir prazer nas suas primeiras transformações em Hyde.

Ninguém ficava indiferente a Ziggy, à semelhança do que acontecia com Hyde. Neste campo, os duplos provocaram reacções antagónicas naqueles com quem se relacionavam, por um lado, o duplo do cantor era idolatrado como um deus, uma espécie de salvador para os fãs, por outro lado, o duplo do médico era visto como um “Child of Hell” (Stevenson 84) e despertava apenas repugnância naqueles que consigo se cruzavam.

Bowie admitia sentir imenso prazer na sua fase inicial como Ziggy chegando ao ponto de pedir “Call me Ziggy, call me Ziggy Stardust!”<sup>43</sup>. Como sabemos, o médico também gostava da sensação que tinha na pele de Hyde, que lhe permitia ser suficientemente livre para dar asas a qualquer dos seus desejos, por mais obscuros que fossem, embora nunca tenha sido capaz de admitir perante os outros que ambos

---

<sup>42</sup> <http://www.5years.com/quotes.htm>

<sup>43</sup> <http://www.5years.com/faq.htm>

eram a mesma pessoa, à exceção da sua declaração final, na qual o médico admite que Hyde era uma parte de si, mas sem nunca atribuir as acções do alter-ego à sua própria pessoa.

Uma vez mais nos deparamos com um ponto comum no percurso do cantor e do médico. Com o decorrer do tempo o primeiro admitiu que Ziggy ocupava a pouco e pouco o seu espaço, embora, enquanto artista, tenha considerado esta situação proveitosa. Em 1976, Bowie confessou:

The confusion set in, about who was Ziggy and who was David Bowie and even I didn't quite understand how all that happened.

...I liked the ambiguity of not being quite able to separate the personas, ...it's the ominous sort of enigma of split- personality and which side is which?...<sup>44</sup>

Ziggy really set the pattern for my future work. Ziggy was my Martian messiah who twanged a guitar. He was a simplistic character. I saw him as very simple ... someone who was dropped down here, got brought down to our way of thinking and ended up destroying himself.<sup>45</sup>

Em ambas as épocas, o consumo de substâncias ilícitas teve um papel importante quer no percurso da personagem de Stevenson, quer no de Bowie. Os anos 70 foram uma década frutuosa na proliferação de substâncias alucinogéneas como o LSD. Foi nesta época que a heroína e a cocaína começaram a tornar-se populares entre a juventude rebelde, em oposição às drogas psicadélicas da geração *hippie* dos seus irmãos mais velhos.

---

<sup>44</sup> <http://www.5years.com/quotes.htm>

<sup>45</sup> <http://www.5years.com/quotes.htm>

Bowie admitiu que o consumo de substâncias químicas foi decisivo no seu desvio de personalidade e neste ponto torna-se possível estabelecer outro paralelo entre o alter-ego do cantor e o do médico:

Now we start hitting real problems because I enjoyed the character so much and it was so much easier for me to live within that character that, along with the help of some chemical substances at the time, it became easier and easier for me to blur the lines between reality and the blessed creature that I created – my doppelganger.<sup>46</sup>

A partir duma certa fase, o cantor começa a sentir-se sufocado e, à semelhança de Jekyll, Bowie torna-se consciente que o seu verdadeiro “eu” está a sucumbir perante a vontade do “outro” por si criado. O cantor dá-se conta do perigo que o uso de Ziggy começa a representar para a sua sanidade e dos danos que esta situação pode vir a provocar na sua própria personalidade.

I wasn't getting rid of him at all – in fact I was joining forces with him. The doppelganger and myself were starting to become one and the same person. Then you start on the trail of chaotic psychological destruction. You become what is called a drug casualty at the end of it all.<sup>47</sup>

Esta afirmação de Bowie deve ser entendida à luz dos acontecimentos da época. O cantor esteve mais de um ano em digressão, por vários continentes, percorrendo a Europa, a América e o Japão, seguido por milhares de fãs, admiradores e pessoas que com ele trabalhavam. Isto significa que Ziggy estava em cena de forma permanente, rodeado de pessoas que esperavam dele determinados comportamentos e atitudes. Pensamos que o cantor, a pouco e pouco, foi dominado pelo cansaço, não só físico

---

<sup>46</sup> <http://www.5years.com/quotes.htm>

<sup>47</sup> <http://www.5years.com/quotes.htm>

devido à digressão, mas também psicológico, provocado por todo o rebuliço existente à sua volta. Se aliarmos estes factos ao consumo de drogas, e especialmente aos momentos sãoos que, nas situações de dependência, tendem a tornar-se depressivos, compreendemos o sentimento que levou o cantor à tomada de consciência, como o próprio admitiu, em 1972: “Nowadays there is really no difference between my personal life and anything I do on stage. I’m very rarely David Jones anymore. I think I’ve forgotten who David Jones is.”<sup>48</sup>. Esta afirmação prova a sua consciência em relação ao domínio que Ziggy exercia sobre a sua própria personalidade, o que nos permite estabelecer um novo paralelo com a personagem de Stevenson, que confessa “I was slowly losing hold of my original and better self, and becoming slowly incorporated with my second and worse.” (Stevenson 79).

Ziggy estava de tal forma enraizado em Bowie, que as pessoas que com ele se relacionavam o tratavam por Ziggy, como se a personalidade original do cantor não existisse ou nunca tivesse existido, o que não nos surpreende, se pensarmos que com ele se relacionavam as pessoas do meio artístico que o conheciam pelo seu trabalho como Ziggy Stardust, o que levou o cantor a desabafar: “In Los Angeles I was surrounded with people who indulged my ego, who treated me as Ziggy Stardust... never realising that David Jones might be behind it”<sup>49</sup>

É neste ponto que os destinos do médico e do cantor tomam rumos diferentes. Ambos estavam conscientes do domínio que o alter-ego exercia sobre si, e que era necessário pôr fim à situação. Parece-nos que o caso de Jekyll se torna mais grave, uma vez que o alter-ego cresceu ao ponto de conseguir sobrepor a sua vontade à do médico, sem qualquer tipo de aviso. Jekyll, na sua confissão final, lamenta:

...if I slept, or even dozed for a moment in my chair, it was always as Hyde that I awakened. Under the strain of this continually impending doom and by the

---

<sup>48</sup> <http://www.5years.com/quotes.htm>

<sup>49</sup> <http://www.5years.com/quotes.htm>

sleeplessness to which I now condemned myself, ay, even beyond what I had thought possible to man, I became, in my own person, a creature eaten up and emptied by fever, languidly weak both in body and mind, and solely occupied by one thought: the horror of my other self. (Stevenson 86)

Neste clima de terror e insegurança em que vive, Jekyll decide que a única solução a dar ao caso será atentar contra a sua própria vida, impedindo deste modo que o alter-ego continue a dominá-lo dando continuidade ao horror dos seus actos e usando o seu corpo como veículo.

Bowie confessa ter sentido desejos de suicídio, especialmente quando se apercebeu da situação em que vivia. Nas palavras do guitarrista Mick Ronson, em 1986, a situação “was beginning to really snowball”<sup>50</sup>. Esta situação deveu-se, em grande parte, ao nível de sucesso que atingiu em termos de carreira. Bowie, como Ziggy, tornou-se idolatrado e ascendeu, em termos reais, ao estatuto que ele imaginara para Ziggy quando o descreveu nas letras das canções. Ziggy era um deus, o salvador da humanidade e Bowie, através do alter-ego e dos seus concertos, atingira este estatuto perante os seus fãs. É provável que o cantor não soubesse como lidar com a situação, tendo ponderado a ideia do suicídio. Como Bowie reconheceu e confessou:

I had a sort of a strange psychosomatic death wish thing because I was so lost in Ziggy and schizophrenia. It was his own personality being unable to cope with the circumstances he found himself in which is being an almighty prophet-like rocker superstar rocker. He found he didn't know what to do once he got it.<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> <http://www.5years.com/quotes.htm>

<sup>51</sup> <http://www.5years.com/quotes.htm>

A fronteira entre a sanidade e a loucura esbatia-se na mente de Bowie, com a segunda a ganhar mais terreno embora, de modo semelhante a Jekyll, o cantor conseguisse ter alguns momentos de sanidade que lhe permitiam reflectir acerca da situação que vivia. De acordo com as suas próprias palavras:

It became very dangerous. I really did have doubts about my sanity. I can't deny that experience affected me in a very exaggerated and marked manner. I think I put myself very dangerously near the line. Not in a physical sense, but definitely in a mental sense. Firstly, I find very exciting. Then I find it sad, because I know the reason why I became Ziggy and what went into Ziggy.<sup>52</sup>

Bowie conclui que a única forma de recuperar a sua personalidade e poder ao mesmo tempo dar continuidade ao seu trabalho no mundo artístico passa por libertar-se do alter-ego.

No entanto, o cantor não pretende com isto pôr fim à sua vida, optando, ao contrário de Jekyll, por liquidar a personagem Ziggy. Deste modo, durante o último concerto da digressão do álbum *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*, encena a morte em palco perante uma multidão de fãs incrédulos, vestidos e pintados como Ziggy.

No mesmo concerto Bowie cantou uma versão traduzida da canção de Jacques Brell, *La Mort*, com uma sugestiva tradução do título para *My Death*. Perto do final do espectáculo, o cantor anunciou aos presentes:

Everybody... this has been one of the greatest tours of our lives. I would like to thank the band... I would like to thank to our road crew... I would like to thank our lightning people... of all of the shows on this tour, this particular show will remain with us the

---

<sup>52</sup> <http://www.5years.com/faq.htm>

longest because not only is it... not only is it the last show of the tour, but it's the last show we'll ever do. Thank you.<sup>53</sup>

O fim a que Bowie se referiu não se prendia com o seu afastamento definitivo do mundo artístico, mas sim com o fim da personagem Ziggy Stardust (e da banda de apoio, as Spiders from Mars). O cantor conseguiu libertar-se da influência negativa do alter-ego, deixando-o livre para continuar a compor e prosseguir a sua carreira musical.

Anos mais tarde, Bowie ainda se referia a Ziggy nas entrevistas, mas apenas como se se tratasse de alguém que tinha cruzado o seu caminho e com quem tinha trabalhado. Da mesma forma que Jekyll afirmava sentir compaixão e até amor por Hyde, Bowie afirmou numa entrevista, em 1976, que “[Ziggy]’s a monster and I’m Dr Frankenstein. He’s my brother, and God, I love him.”<sup>54</sup>. O facto do cantor se comparar a si próprio às personagens de Mary Shelley denota como o cantor se conseguiu distanciar, posteriormente, da imagem de Ziggy, atribuindo ao alter-ego o estatuto de uma criação aparte do seu próprio corpo.

Em 1997, também numa entrevista, Bowie concluiu “I think that [Ziggy] would probably be fairly shocked that, one, I was still alive and that, two, I seem to have regained some sense of rationality about life and existence.”<sup>55</sup>

É neste ponto que reside a principal diferença entre Bowie e a personagem de Stevenson. Enquanto o primeiro conseguiu compreender o perigo a que a sua sanidade mental estava sujeita e unir forças para o combater e recuperar, desta forma, a sua consciência, o segundo permitiu que a loucura se aliasse à sua fraqueza de carácter, optando pela morte juntamente com o alter-ego, ao invés de tentar liquidar

---

<sup>53</sup> <http://www.5years.com/quotes.htm>

<sup>54</sup> <http://www.5years.com/quotes.htm>

<sup>55</sup> <http://www.5years.com/quotes.htm>

apenas o outro. Bowie simulou uma morte para Ziggy, dando continuidade à sua carreira e Jekyll suicidou-se, anulando não apenas Hyde, como a si próprio.

### 2.3 – *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*<sup>56</sup>

O álbum que Bowie editou em 1972 foi o veículo que deu vida ao alter-ego Ziggy Stardust. RFZS é um disco conceptual, no qual o conjunto das canções que dele fazem parte forma uma narrativa, a ascensão e queda de Ziggy.

Ao escrever as letras das canções deste disco, Bowie pretendeu narrar a história de uma estrela rock, uma espécie de alienígena andrógino (Ziggy) que alcança a fama na terra no momento em que esta entra em contagem decrescente para o seu fim. Ziggy acaba vítima da sua própria fama, tornando-se um “rock’n roll suicide”, como é ilustrado na canção com o mesmo nome.

Apesar de ter trabalhos editados anteriormente, Bowie, de certa forma, soube prever que este seria um trabalho marcante. Quando o apresentou ao produtor Ken Scott, o cantor estava consciente da mudança de estilo que se operara em si desde o seu último disco e, talvez receoso da opinião de Scott apresentou o novo trabalho desta forma:

I don't think you are going to like this new album... Well, it's very different to anything I've done before. It's going to be much, much heavier, and much stranger. It's much more like Iggy Pop...it's much more rock n' roll. It's called THE RISE AND FALL OF ZIGGY STARDUST AND THE SPIDERS FROM MARS<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> Daqui em diante passaremos a utilizar a abreviatura RFZS sempre que nos referirmos a *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*

<sup>57</sup> <http://www.5years.com/quotes.htm>

Mais tarde, ao recordar a década de 70, afirmaria que “Ziggy Stardust was the only LP I’ve gone into the studio armed with proper songs”<sup>58</sup>. O álbum foi gravado em Londres no Trident Studios, tendo como produtores Ken Scott e o próprio David Bowie, que foi também responsável pelos arranjos, em parceria com Mick Ronson. Bowie, para além de cantar, também tocou guitarra e saxofone. Da banda de apoio, os *Spiders from Mars*, faziam parte Mick Ronson (guitarra, piano e coros), Trevor Bolder (baixo) e Mick Woodmansey (bateria).

### 2.3.1 – Influências na composição do álbum

Para a composição das letras (todas da autoria de Bowie, à excepção de *It Ain’t Easy*) e nas apresentações ao vivo, Bowie recorreu a inúmeras fontes de inspiração, dos mais diversos domínios como o cinema, a literatura, a arte e também a poesia.

O cantor desde cedo manteve e continua a manter a sua atenção voltada para as artes em geral, tendo feito incursões no cinema, teatro e até na pintura ao longo da sua longa carreira.

No que respeita à sétima arte, os filmes *War of the Worlds*, de George Pal (baseado na obra de H. G. Wells) e *Day of The Triffids*, de Steve Sekely (baseado na obra de John Wyndham) serviram de inspiração directa para *Five Years*. Mas foi o clássico de 1971, *A Clockwork Orange*, de Stanley Kubrick, que exerceu maior influência tanto na composição do álbum, como na apresentação deste ao vivo. O filme retrata uma sociedade em declínio, na qual grupos de jovens agressivos e dependentes de drogas roubam e violam. Bowie costumava dizer que os seus concertos se assemelhavam a este filme, chegando a usar parte da banda sonora do mesmo nos concertos (nomeadamente a 9ª sinfonia de Beethoven). Mais tarde, o

---

<sup>58</sup> <http://www.5years.com/quotes.htm>

cantor tentou que a esposa de Orwell lhe cedesse os direitos para poder escrever um álbum inspirado nas obras *1984* e *A Clockwork Orange*, mas viu o seu pedido negado<sup>59</sup>. O cantor chegou a aparecer nos concertos vestido de forma semelhante à da personagem principal do filme, Alex.

I was determined that the music we were doing was the music for the Clockwork Orange generation, and I wanted to take the hardness and violence out of those clockwork orange outfits – the trousers tucked into big boots and the codpiece things – and soften them up by using the most ridiculous fabrics.<sup>60</sup>

No domínio da poesia, os poemas *At Lunchtime – A Story of Love*, de Roger McGough e *London* de William Blake foram uma clara influência para Bowie, como por exemplo, na letra *Five Years*, que, de uma forma semelhante à do poema de McGough, relata o inevitável fim do mundo em que vivemos<sup>61</sup>.

Contudo, as artes de palco constituíram uma das maiores influências para a composição de Ziggy. Bowie, desde cedo, apreciara o teatro numa forma geral e o teatro japonês em particular. Na sua juventude, o cantor teve aulas de mímica com Lindsay Kemp<sup>62</sup>, pintor, produtor e mimo. Com ele, Bowie desenvolveu diversas técnicas nesta área, chegando a afirmar: “I owe it all to Lindsay”<sup>63</sup>. Bowie aprendeu coreografias e gestos teatrais que viria a usar em palco, nas performances de Ziggy, e o gosto pela arte dos mimos tem-se revelado de forma quase permanente ao longo da sua carreira, com especial destaque para as aparições em palco (embora também em videoclips), onde Bowie já surgiu por diversas vezes vestido de Pierrot ou Arlequim.

---

<sup>59</sup> No entanto a recusa por parte da Sra. Orwell não o impediu de escrever músicas como *1984* e *Big Brother*, claramente inspiradas na obra do esposo.

<sup>60</sup> <http://www.5years.com/quotes.htm>

<sup>61</sup> Os dois poemas encontram-se no Anexo 2, nas páginas 132 e 134.

<sup>62</sup> Lindsay Kemp nasceu em Liverpool em 1938. É dançarino, coreógrafo, mimo, pintor e produtor. Conheceu Bowie no Verão de 1967, com quem trabalhou no espectáculo “Flowers”.

<sup>63</sup> [http://www.barringtonferrier.com/Lindsay\\_Kemp/LINDSAY\\_KEMP.htm](http://www.barringtonferrier.com/Lindsay_Kemp/LINDSAY_KEMP.htm)

O alter-ego foi, deste modo, um produto de diversas influências, todas elas de diferentes formas de arte, quase como uma colagem de partes dos domínios que despertavam interesse em Bowie, como o cinema, o teatro ou a literatura, o que talvez tenha sido o factor determinante para o sucesso conquistado junto do público. Bowie nunca escondeu este facto, afirmando:

There's no point in just ripping something off, but if you hear something and think "I like what that guy is doing; I know what I can do with that", it's like having a new colour to paint with, and I think it depends very much on what you do with that colour once you've found it. (Pegg: 7)

A chave do sucesso de Bowie terá sido o saber sempre evitar um comportamento padronizado e linear, comum à maior parte dos cantores. Bowie tem sabido fazer uso de variados tipos de informação e das influências que compunham a sua própria personalidade de um modo inteligente. Assim, cada pessoa que o ouvia formava a sua própria opinião e com facilidade encontrava pontos em comum entre o alter-ego e os seus próprios gostos pessoais. A cada actuação, Bowie fazia uso de gestos, poses ou coreografias que não só centravam o olhar do público na sua imagem (ou na de Ziggy), como também chamavam a atenção para as letras das canções.

Em 1995, Bowie, ao fazer uma análise à época de Ziggy e aos diversos domínios da arte que constituíam os seus focos de interesse, confessou:

I love theatre – I thought it was great and I thought there was a way of doing something exciting on stage and rock. The idea of a prefabricated rock star – one that did not exist – a sampled rock star – I thought was kind of cool. The time I really guess put all together and really tried to make it work was on the first tour of this character called Ziggy Stardust. The theatre elements were somewhere between Clockwork Orange and

Kubuki Theatre<sup>64</sup> - just grab this and grab that – a real ragbag of information that didn't actually make any real literal sense.

In interviews and stuff I would just quote James Dean or Nietchze ha ha. It didn't matter because all the ingredients that went into it – people would interpret their own way and I would agree with them. I thought golly what power. Ha ha ha. Gogh! I let the whole thing trickle over into my life to such a degree that it affected me dramatically and traumatically for quite a few years in the seventies.<sup>65</sup>

Duas pessoas cujo trabalho foi também decisivo e muito influente em Bowie, foram Iggy Pop e Marc Bolan. O primeiro, vocalista da banda Stooges, originário do Michigan, deixava a audiência perplexa devido às suas performances loucas e furiosas. Fora apresentado a Bowie em Setembro de 1971, durante uma ida deste a Nova Iorque, mas em entrevistas anteriores a este encontro, Bowie já tinha afirmado que Pop era o seu cantor favorito. De regresso a Inglaterra, após uma viagem à América do Norte, o cantor disse ao seu produtor que queria que o seu disco soasse a Iggy Pop: “Iggy's inhibited and often violent stage act – “unleashing the animalistic parts of rock”, as Bowie put it – was a crucial ingredient in the alter-ego David was now crafting for himself.” (Pegg 274)

O fascínio exercido por Iggy em Bowie relacionou-se com o facto do primeiro se entregar de um modo muito peculiar às suas actuações, causando espanto entre o público. Bowie pretendia também causar impacto, inovar através da sua actuação e transmitir algo ao público. Daí que a sua preocupação com o espectáculo não se resumisse à escolha do alinhamento, mas também ao guarda-roupa e aos seus movimentos e poses.

---

<sup>64</sup> Forma de teatro típica do Japão, que consiste no recurso a gestos e maquilhagem facial exagerados, e usando figurinos muito coloridos. Originalmente a palavra kabuki designava “out of the ordinary”. Nos dias que correm o kabuki continua a brindar as audiências com um espectáculo extraordinário. (<http://www.csuchico.edu/~cheinz/syllabi/asst001/fall98/vanoni/Webpage4.html>)

<sup>65</sup> <http://www.5years.com/quotes.htm>

Ainda segundo Pegg:

Iggy represented what David later called “the wild side of existentialist America, and of course, being a real nutcase about America and American Music, that was everything that I thought we should have in England” the same was equally true to Lou Reed, already a major influence on Bowie’s song writing: “He gave us the environment in which to put our more theatrical vision”. – explained Bowie. “He supplied us with the street and the landscape, and we peopled it”. (274)

Marc Bolan, vocalista dos T-Rex, é considerado por muitos o fundador do *glam rock*, e o grande rival artístico de Bowie na época, como refere Pegg:

By the time of the Ziggy Stardust sessions, Bowie’s old friend had achieved his breakthrough, reinventing his song writing with a new vocabulary of trashy urban sci-fi which usurped the tolkienesque folk – fantasies of old. At the same time he had revamped his band as an electric outfit and despite the outrage of some of his former fans, the commercial effect was immediate and decisive. (274)

### 2.3.2 – Análise das faixas do álbum

Os títulos que compõem o álbum *RFZS* são:

*Five years*

*Soul Love*

*Moonage Daydream*

*It Ain’t easy*

*Lady Stardust*

*Star*

*Hang Onto Yourself*

*Ziggy Stardust*

*Suffragette City*

*Rock'n Roll Suicide*

O álbum conta a história de uma espécie de *alien* (Ziggy) que chega à Terra no momento em que esta está em contagem decrescente para atingir o fim e se transforma numa estrela rock. Na figura deste alienígena andrógino reside a salvação possível, as canções que canta são a sua mensagem para a Humanidade perdida e, ao mesmo tempo, a história da sua ascensão e queda no mundo artístico.

*Five years*, canção de abertura do álbum, é talvez uma das mais importantes de todo o disco (e sem dúvida, das mais belas). De acordo com Pegg, esta canção “has earned a place in rock history as one of the all-time classic album openings; Five years gradually builds from wistful inevitability to apocalyptic terror as the news breaks that the end of the world is five years hence”. (77)

Nesta canção, e muito na forma como Bowie a interpreta, é visível a influência de “half-sung, half spoken vocal style in indebted to Lou Reed” (77) mas também “the violent images of societal breakdown are straight from the War of The Worlds and Day of The Triffids” (7) e Ziggy, o alien que tem como missão salvar a humanidade, canta “as Frankenstein-like, he breathes life into his own creation: Your face, your race, the way that you talk/ I kiss you, you’re beautiful, I want you to walk” (77) Ao escutarmos esta canção sabemos que Ziggy chegou.<sup>66</sup> Nela é-nos transmitida informação acerca do fim do planeta “news had just come over, we had five years left to cry in/ news guy wept and told us, earth was really dying” o autor faz também uma descrição do cenário que vê e o rodeia, descrevendo com

---

<sup>66</sup> É de notar que, apesar do vocabulário nela usado ser conciso, é cheio de calão americano, o que pensamos ser uma clara influência do rock americano, e mais especificamente de Iggy Pop.

simplicidade as pessoas, numa forma saudosa, como se os cinco anos que restam até ao fim do mundo passassem num momento. É também na letra desta canção que notamos a inspiração retirada do poema de Roger McGough, que nos relata uma história de abandono sexual num autocarro, no momento em que chega a notícia de que o mundo vai terminar à hora do almoço. Verificamos que muitas das imagens deste poema foram adaptadas para a letra de *Five Years*, como por exemplo: o autocarro pára de repente “to avoid/ damaging a mother and a child in the road” enquanto o condutor “struck up/ some sort of relationship with the driver”, enquanto na canção “A girl my age went off her head, hit some tiny children/ If the black hadn't pulled her off,/ I think she would have killed them/ A soldier with a broken arm, fixed his stare to the wheels of a Cadillac.”

Bowie afirmou que, para além dos poemas e dos filmes que serviram de base à letra da canção, também uma notícia que ouvira na época se revelou de extrema importância para o seu processo de escrita:

It has been announced that the world will end because of lack of natural resources. Ziggy is in a position where all the kids have access to things that they thought they wanted. The older people have lost all touch with reality and the kids are left on their own to plunder anything. Ziggy was in a rock' n roll band and the kids no longer want rock'n roll. There's no electricity to play it. Ziggy's adviser tells him to collect news and sing it. (Pegg: 78)

*Soul Love* é uma homenagem ao amor, na canção são cantados diversos tipos de amor, incluindo o facto de se poder amar o amor em si.

Bowie dividiu este sentimento em três grupos: o amor por aqueles que já não estão entre nós, “Soul Love – She kneels before the grave”, o amor romântico que os jovens namorados sentem, “New love – a boy and girl are talking/ New words – a love so strong it theirs their hearts” e o amor de carácter religioso, “Soul Love – the

priest that tastes the Word and / Told of Love – And how my god on high is/ All love.” No final Ziggy canta que “inspiration have I none – just to touch the flaming dove/ all I have is my love of love – and love is not loving”.

Se a primeira e a última canção deste álbum são a sua moldura, *Moonage Daydream* é, sem dúvida, a palavra-chave. Bowie atribuía o crédito desta letra a Ziggy<sup>67</sup>, na qual canta a salvação que oferece a quem escutar as suas palavras através do rock’n roll.

Nesta canção a identidade alienígena do alter-ego era revelada “I’m an alligator... / I’m the Space Invader, I’ll be a rock’n roll bitch for you”. Ziggy, ao pedir “Don’t fake it baby, lay the real thing on me”, oferece a salvação da humanidade através da sua música.

É também visível ao longo de *Moonage Daydream*, como o é, aliás, em quase todas as canções deste álbum, o uso das expressões de calão americano. A canção “continues the album’s systematic plundering of the American rock idiom, replete with abbreviations (“commin”, “lectric”, “rock’n’rollin”) and phrases like “busting up my brains”, “freak out”, “far out” and “lay the real thing on me”. (Pegg 144)

*Starman* narra a história dum extra-terrestre que contacta os jovens do planeta terra através da rádio “I leaned back on my rádio”. Ziggy é de novo comparado a um ser do espaço que tem uma missão na Terra “There’s a starman/ waiting in the sky/ He’d like to come and meet us”. Este *alien* promete a salvação, embora também esteja ciente do impacto que a sua aparição no nosso planeta pode causar. Bowie afirmaria mais tarde, em 1974, que “Starman was the song that Ziggy wrote which inspired people to follow him and it was all a pack of lies but he continued and then he was crushed by his own ego.”<sup>68</sup> Acerca da letra de *Starman*, Pegg afirma que:

---

<sup>67</sup> Uma das ocasiões foi durante o concerto em Santa Mónica, em 1972, de acordo com Pegg (144).

<sup>68</sup>

*Starman* boasts one of Bowie's most infectious melodies", "Bowie exploits *Starman* not just as a comeback hit, but as the vessel by which he reveals himself as a reconstructed icon. The chorus is at once messianic and arrogant: Let all the children boogie. (203).

Esta canção foi editada como *single*, o primeiro do álbum, e constituiu o cartão de visita quer para o disco, quer para o novo estilo de Bowie. Foi através desta que os fãs puderam ver Ziggy pela primeira vez, já que o cantor participou nalguns programas de televisão onde a apresentou ao vivo. Ainda a propósito dela, Bowie afirma que a mesma poderia ser interpretada "at the immediate level of "there's a Starman in the sky saying boogie children", but the theme is that the idea of things in the sky is really quite human and real, and we should be a bit happier about the prospect of meeting people." (Pegg 203)

*It Ain't Easy*, a única canção do álbum que não foi escrita por Bowie, é uma *cover* do original de Ron Davies. Muitas pessoas questionaram-se sobre a inclusão da mesma no disco, porque o cantor escreveu todas as outras letras das faixas que compõem o disco, tendo deixado algumas de fora de modo a poder incluir esta no mesmo.

Em relação a *Lady Stardust*, consta-se que terá sido escrita em homenagem a Marc Bolan. A letra desta música fala de androginia, podendo ser também relacionada com o próprio Ziggy devido às referências à maquilhagem e ao aspecto quer masculino quer feminino do próprio "People stared at the make-up on his face/ Laughed at his long black hair.../ The boy in the bright blue jeans/ Lady stardust sang songs/ Of darkness and disgrace". O posicionamento distante entre Bowie e Ziggy é visível no verso "Oh how I sighed when they asked me if I knew his name".

Bowie hints at a wildean fall from grace via a paraphrase of Lord Alfred Douglas' most famous utterance ("I smiled sadly for a love I could not obey"), but the key inspiration

is thought to be Bowie's friend and rival Marc Bolan who, with "long black hair" and "make-up on his face", had already pointed the way for David's reincarnation as Ziggy. (Pegg 117)

Esta canção foi, por diversas vezes, o número de abertura de alguns concertos, nos quais eram projectadas algumas imagens. Uma fotografia de Marc Bolan surgia no grande ecrã levando a crer que a letra era acerca dele.

Em *Star*, Bowie canta o prazer que sente na sua mutação em Ziggy Stardust "I could make a transformation as a rock 'n roll star/ So inviting – so enticing to play the part/ I could fall asleep at high as a rock'n roll star/ I could fall in love all right as a rock'n roll star".

*Ziggy Stardust* é a faixa que dá título ao álbum e o tema central da narrativa. Descrita por Pegg como "one of his finest guitar rock melodies as he charts the rise and fall of the sci-fi superstar himself". (248)

De acordo com algumas fontes consultadas, Marc Bolan constituiu uma clara influência na composição de Ziggy Stardust. No entanto, ao longo da letra desta faixa, somos confrontados com versos que nos remetem para outras figuras do rock importantes na época. É o caso de Jimmy Hendrix, o famoso guitarrista falecido em 1970, vítima do uso continuado de drogas ilícitas. Jimmy era, na realidade, o "guitar hero who "Played it left hand" while "jiving us that we were voodoo" and was "killed" by the "kids"" (248). Por outro lado, o verso "he was the nazz" sugere a possibilidade de se referir a Alice Cooper<sup>69</sup>; a "Nazarene" (ou Cristo) e mesmo a Nazi, tendo Bowie, na época, afirmado que Hitler fora "one the first rock stars". (249). A expressão "well- hung and snow-white tan" pode estar relacionada com Iggy Pop e com a sua forma de estar em palco; e por fim, "making love with his ego", referindo-se a Jim Morrison ou Mick Jagger. Pensamos que Bowie se baseou em

---

<sup>69</sup> Trata-se de um *rocker* dos anos 70 cuja primeira banda se chamava The Nazz e mais tarde The Spiders, e que teve bastante notoriedade nas décadas de 70 e 80.

vários dos grandes líderes rock que de alguma forma adquiriram notoriedade na década de 70, uns já falecidos como Jim Morrison, Brian Jones ou Janis Joplin, outros seus contemporâneos como Iggy Pop, Lou Reed ou Marc Bolan. Ziggy teria, assim, um carácter nebuloso, “not who he is, but the fact that he is a construct of rock’s archetypes” (Pegg 249). Curioso é também o facto de alguns versos desta letra servirem como um prenúncio da fase pós-Ziggy do cantor: “snow-white tan” referindo-se à maquilhagem de palco que este viria a usar como Alladin Sane e “cat from Japan” em relação às roupas inspiradas no teatro kabuki que Bowie continuou a usar.

Outro dos pontos de interesse da letra desta canção prende-se com o facto do alter-ego surgir descrito pela boca dos elementos da banda, os Spiders from Mars, visível nos versos “Ziggy played guitar”, “Became the special man”, em especial no uso da primeira pessoa do plural no verso “then we were Ziggy’s band”. São também eles que relatam a subida vertiginosa de Ziggy em direcção ao estrelato, patente no verso “Making love with his ego, Ziggy sucked up into his mind”.

Como conclusão da ascensão e queda de Ziggy, *Rock’n Roll Suicide*, a última faixa do disco, dá conta do fim inevitável da *rock star*:

The final track on Ziggy Stardust ... lowering the curtain on a classic album with majestic arrangement and a closing chord that has become one of the rock’s magic moments.

Like so many great album-closers, it’s a theatrical number.

Lyricaly, it spells the dissolution of Ziggy himself, now a hollow figure caught in the headlights of braking cars as he stumbles across the road.

The intimation of mortality which opens the song is a deliberate paraphrase of a poem – something to the effect of life is a cigarette, smoke it in a hurry or savour it”, bowie explained. He claimed the source was Baudelaire, but in fact it comes from the Spanish

poet Manuel Machado's *Chants Andalous*<sup>70</sup>. In Bowie's own lyrical landscape the image reiterates the dread inhabiting many of the pivotal songs of the Ziggy period, notably *Five Years, My Death and Time*. (Pegg 174)

Um aspecto a ter em conta na análise desta letra é o facto da mesma nos levar a pensar que se trata de um diálogo entre o próprio Bowie e Ziggy, no qual o cantor se dirige ao alter-ego "You're a rock'n roll suicide", "... day breaks so you hurry home/ Don't let the sun blast your shadow", "... you're not alone/ you're watching yourself but you're too unfair/ you got your head all tangled up but if I could make you care" e "I've had my share so I'll help you with the pain".

A questão do suicídio está presente, não só no título, mas ao longo de toda a letra, tornando claro o facto desta canção ser a última do álbum. *Rock'n Roll Suicide* é, portanto, o símbolo da queda de Ziggy, o fim do sonho da estrela rock. A propósito desta, o cantor afirmou:

At this point I had a passion for the idea of a rock star as meteor and the whole idea of The Who's line "Hope I die before I get old". At that youthful age you cannot believe that you'll lose the ability to be this enthusiastic and all-knowing about the world, life and experience. You think you've probably discovered all the secrets of life. Rock n 'Roll Suicide was a declaration of the end of the effect of being young."<sup>71</sup>

Como referimos, o verso inicial, "Time takes a cigarette" foi inspirado no poema do espanhol Manuel Machado, *Chants Andalous*, no qual se lê "La vida es un cigarillo/ Hierno, ceniza e candela/ Unos la furnan de prisa/ Y algunos la saborean". Porém,

---

<sup>70</sup> "Life is a cigarette,  
Cinder, ash, and fire  
Some smoke it in a hurry,  
Others savour it"

<sup>71</sup> <http://www.5years.rrs.htm>

não podemos deixar de notar que existiram outras fontes de enorme importância que a inspiraram, embora este facto nunca tenha sido admitido em público pelo cantor. *Jeff*, de Jacques Brell<sup>72</sup>, tem no refrão o verso “Non, Jeff, t’es pas tout seul”. Mort Shuman<sup>73</sup> traduziu o mesmo por “No, love, you’re not alone”, que é, como sabemos, parte do refrão da canção de Bowie. Outras canções de Brell traduzidas por Shuman foram também musicadas por Bowie na época, como é o caso de *Amsterdam* e *My Death*<sup>74</sup>.

#### 2.4 – Ziggy Stardust *live*

Alguns anos antes dos concertos de RFZS, Bowie, no início da década de 70 actuara na Companhia de Lindsay Kemp, desempenhando o papel de mimo, no qual o cantor se sentia muito à vontade, “more comfortable performing live when he could hide behind a character.” (Waldrep 109).

O uso da máscara, para além de ter constituído uma experiência da máxima importância na sua transformação em Ziggy, permitia-lhe, nesta época, enfrentar a sua insegurança e apresentar-se perante uma audiência protegido. Bowie era tímido e a ideia de se dirigir ao público apavorava-o. Segundo Waldrep: “For Ziggy Stardust, Bowie displayed bits of characteristics he garnered from Kemp’s own theatricality as well as the London gay world in general, crossed with the working-class grit of glam rock pioneer Marc Bolan” (111).

---

<sup>72</sup> Esta canção surgiu numa colectânea de Brell em 1966, *Jacques Brell is Alive and Well and Living in Paris*

<sup>73</sup> Mort Shuman foi um compositor nas décadas de 60 e 70, responsável por inúmeros sucessos de Elvis Presley ou Janis Joplin, entre outros. Apaixonou-se pela obra de Brell e mudou-se para França. Traduziu a obra do belga e dirigiu um musical em homenagem a este.

<sup>74</sup> Esta canção foi cantada por Bowie na digressão *Ziggy Stardust*.

Com base nesta sua experiência como mimo, o cantor ao preparar a digressão do álbum em análise, decide criar uma *stage persona*, fazendo uso da técnica que aprendera com Kemp. Waldrep afirma, a propósito, que: “the singer could hide behind a character in the same way that a mime would hide behind his mask.” ( 110)

A técnica faria sucesso ao ponto do cantor, ao longo da sua carreira (e mais do que uma vez na década de 70) ter vindo a adoptá-la mais do que uma vez. Bowie tem feito uso de personagens diversas ao longo da sua carreira, embora nenhuma tenha tido uma importância semelhante a Ziggy, “The seventies were for Bowie a time in which he always wore a mask and seemed afraid to take it off lest his fame fade.” (Waldrep 110)

A ideia do uso de outro “eu” constituiu uma inovação. O cantor conseguiu, através desta técnica, transpor as convenções duma forma de arte antiga, como a mímica, para uma recente, como a música rock. Não tendo sido o primeiro artista a “to do a character or to make an audience self conscious about the artificiality of the médium”, conseguiu fazer “his absorption into a character much more theatrical than perhaps any rock performer up until that time.” (Waldrep 110)

Antes de iniciar a digressão referente ao álbum, Bowie apresentou-se em alguns programas de televisão, nos quais cantou pela primeira vez as canções do álbum que aqui analisamos. A primeira vez que o cantor actuou no programa *Top of the Pops*, em 1972, gerou, como não podia deixar de ser, polémica, alguma confusão, mas também o nascer da legião de fãs que mais tarde seguiria Ziggy com histeria. Neste programa o cantor apresentou *Starman*, que apesar de ser em playback, não deixou de causar furor. Mais do que a música, foi o seu visual e a forma de interpretar que ficou marcado na memória de inúmeros jovens que seguiam o programa.

David Buckley<sup>75</sup>, no *booklet* que acompanha a edição comemorativa do 30º aniversário do disco (2002), recorda que ver Bowie na televisão pela primeira vez foi “a defining moment in pop culture... a life changing moment... a pivotal moment in British musical history”. Afirmar também que, após este momento crucial do mundo musical da época, “the streets of England were populated by men in make-up, there was still no mistaken in Bowie’s influence”.

Bowie envergava um fato-de-macaco multi-colorido, tocava uma guitarra azul e usava o cabelo pintado de vermelho. O sucesso foi tanto que duas semanas depois a canção atingia o *Top Ten*. Os músicos que o acompanhavam, the Spiders from Mars, também tinham aderido ao visual *glam*, usavam os cabelos pintados e as roupas acetinadas que envergavam conferiam um ar ainda mais estranho à actuação.



Bowie ao vivo no Top of the Pops

Alguns músicos actuais, que assistiram à *performance* recordam ainda o quão marcante e determinante foi esta actuação no *Top of the Pops*. Ian McCulloch, vocalista dos Echo & the Bunnyman afirma:

As soon as I heard "Starman" and saw him on Top Of The Pops I was hooked. I seem to remember me being the first to say it, and then there was a host of other people

---

<sup>75</sup> David Buckley nasceu em Liverpool em 1965. É doutorado pelo Institute of Popular Music da Universidade de Liverpool com uma tese acerca de Bowie e é autor de livros sobre músicos ou bandas.

saying how the Top Of The Pops performance changed their lives. In 1972, I'd get girls on the bus saying to me, "eh la, have you got lippy on?", or "are you a boy or a girl?" Until he turned up it was a nightmare. All my other mates at school would say, 'Did you see that bloke on Top Of The Pops?' He's a right faggot, him!' And I remember thinking, 'You pillocks', as they'd all be buying their Elton John albums, and Yessongs and all that crap. It made me feel cooler.<sup>76</sup>

Gary Kemp, da banda Spandau Ballet, recorda que até aí a sua realidade “was so far removed from this guy’s place, that my journey from that moment on was to get there, and I think the same applies to most of my generation.”<sup>77</sup> O escândalo que a actuação provocou, especialmente entre os adultos, é também recordado por Mick Wall, editor da revista *Classic Rock*:

I remember the first time Bowie appeared on TV in Ziggy Stardust guise and it was greeted mainly with contempt. Suddenly, here comes a guy dressed as a gay alien from outer space, singing gay alien songs from outer space. I was 14 and I genuinely didn't understand the concept of 'gay' or 'straight'. I remember TOTP was family viewing, and I remember watching it with my Mum and Dad. "Oh, shouldn't be allowed". And there was one bit in the chorus when Bowie puts his arm round Ronson's neck and they sing together? My Dad was like "Poofter" I remember feeling it was very strange and very different from everything else that had gone on TOTP that week. My mother's intense disapproval made me think 'Well, there must be something GREAT going on here', and I mean, at that moment I was totally hooked. First album I ever bought as a kid..."<sup>78</sup>

---

<sup>76</sup> <http://www.5years.com/top.htm>

<sup>77</sup> <http://www.5years.com/top.htm>

<sup>78</sup> <http://www.5years.com/top.htm>

O uso da sexualidade, implícita ou não, esteve presente ao longo das actuações de Bowie desde o primeiro momento. A androginia das suas roupas, poses e penteados e os movimentos sedutores que fazia em palco tornaram Bowie um dos primeiros *rockers* a ser conotado com o movimento *gay*, que nesta época começava a criar raízes na sociedade em geral, e na música em particular, “Around 1972 Bowie’s performances began to make visible the erotic energy that was contained in rock music that was not until then directly represented as gay or lesbian.” (Waldrep 108).

Bowie definiu o seu alter-ego como um “kind of alien hermaphrodite”, segundo as palavras de Hoskyns (32). O cantor admitiu que “The whole idea of the Ziggy character was that it was not of this world – neither male or female, but rather a messenger, however, I don’t think I should have taken the whole thing quite so seriously”<sup>79</sup>. Pensamos que o cantor pretendia, com isto, por um lado, agradar a ambos os sexos e, por outro, relacionar Bowie com o próprio movimento *gay* e seus seguidores, que aos poucos se assumiam sem medo. Não podemos esquecer que nesta época, de certa forma, era moda assumir-se ou relacionar-se com o movimento homossexual. Outro factor digno a ter em conta foi o facto de Bowie ser um admirador do teatro kabuki. Esta influência era visível ao nível das roupas de inspiração nipónica que envergava, ou da maquilhagem que lembrava um pouco as máscaras usadas neste tipo de arte. Nas palavras de Pegg:

As 1972 progressed, Bowie began using Japanese culture as another signifier for what was “alien” in his species of rock music. Kabuki literally means “song, dance, art”, and its exotic make-up and physical expressionism, not to mention the fact that both male and female roles are played by men, gave it an obvious resonance for Bowie. (432)

---

<sup>79</sup> <http://www.5years.com/quotes.htm>

Deste modo, torna-se compreensível que o cantor fizesse uso de poses ou gestos simultaneamente femininos e masculinos, visto ver-se a ele próprio mais como um actor que ali desempenhava um papel, do que como um simples cantor. Nas suas palavras, Bowie definiu que “the essence of Ziggy, like the essence of kabuki, was not the scenery but the actor himself... Ziggy was the stage show – his costumes, his mime, his illusions, his dramatics” (Pegg: 432), ou seja, tudo não passava de um papel que ele desempenhava em palco. Talvez para dar mais credibilidade ao seu papel, o cantor, numa entrevista a Michael Watts, para o jornal *Melody Maker*, decidiu afirmar-se *gay*, embora fosse casado com Angie Bowie. Na realidade, esta afirmação não era de todo verdadeira, pois embora Bowie pudesse ter algumas tendências homossexuais, ele era, em primeiro lugar, heterossexual. Nesta década era permitido fazer este tipo de afirmações sem que as mesmas tivessem as consequências que teriam hoje em dia., e o cantor sabia que “in these times it’s permissible to act like a male tart, and that to shock and outrage, which pop has always striven to do throughout its history, is a balls-breaking process.” (Hoskyns 33). O facto é que, seis anos mais tarde, Bowie admitiu ao mesmo jornalista que a confissão não era verdadeira: “it certainly wasn’t a premeditated thing. I was starting to build Ziggy, he was starting to come together and I was naturally falling into that role. It was” (33).

Embora a afirmação nos pareça incoerente, à luz da época fazia algum sentido, Ziggy ganhava cada vez mais popularidade e seria pois natural que o cantor fizesse de tudo para manter o público interessado no alter-ego. Mick Ronson, guitarrista da banda afirmou a este propósito que:

Bowie may not have been gay, but Ziggy was ... David had to become what Ziggy was, he had to believe in him . Yes, Ziggy affected his personality. But he affected Ziggy’s personality. They lived off each other. Above all, Ziggy enabled Bowie to turn himself

into an icon of deviance fit to stand alongside the Lou Reed and Iggy Pops. (Hoskyns 33)

No ano 2000, de novo o cantor viria a confessar “I lied actually – I said I was gay – when I was actually bisexual – I had thought of saying that I was existentialist but I realised that I was being used”<sup>80</sup>. Homossexual ou não, o certo é que David Bowie atingira o estatuto que sonhara. O disco recebia excelentes críticas, as aparições na televisão provocavam furor entre os fãs e era necessário organizar uma digressão que apresentasse em palco a ascensão e queda do alter-ego, Ziggy Stardust.

#### 2.4.1 – *The Ziggy Stardust Tour*

Bowie estava consciente da necessidade de apresentar ao vivo o conjunto de canções que compunham o seu último trabalho e, uma vez o sucesso alcançado nas actuações televisivas, era necessário que estes concertos adicionassem algo de novo às canções que seriam cantadas nos concertos. Por esta altura, outros grupos e cantores faziam sucesso entre os fãs incrédulos com as suas *performances* bizarras. Alice Cooper, por exemplo, tinha por hábito levar para o palco uma jibóia viva ou uma cadeira eléctrica, o que tornava os concertos num misto de música com filme de terror. Marc Bolan também espantava o público com o seu aspecto extravagante, roupas de *spandex* e poses irreverentes.

Bowie planeava o seu espectáculo de forma a inculcar no mesmo uma forte carga teatral e dramática, tendo afirmado que inventara “a new category of artist, with my schiffon and taff. They call it pantomime rock in the states.” (Pegg 428) O cantor envergava diferentes trajés ao longo de cada concerto e, para cada canção tinha um

---

<sup>80</sup> <http://www.5years.com/quotes.htm>

conjunto de gestos e poses ensaiadas. Para além disso, o alinhamento das canções, em conjunto com o guarda-roupa e os gestos, formavam um todo, como se de uma peça de teatro se tratasse. Deste modo, a ascensão e queda de Ziggy era levada a cena noite após noite. A respeito da carga teatral dos concertos de Bowie, Pegg afirma:

What was new about Bowie's offering was that he proposed not just to exhibit, but to inhabit the fantasy, to become Ziggy Stardust and play out his own rise and fall through the performance of the music itself. (428)

Para dar início aos concertos, Bowie escolheu um arranjo da 9ª Sinfonia de Beethoven, que fazia parte da banda sonora do filme de Stanley Kubrick, *A Clockwork Orange*. Já referimos como este filme constituiu uma influência para a composição de Ziggy, logo, a escolha de parte da banda sonora para o início do concerto não nos surpreende.

O primeiro espectáculo desta digressão ocorreu a 29 de Janeiro de 1972 e, dada a imensa publicidade feita em seu redor, a lotação esteve esgotada. A este compareceram alguns músicos importantes da actualidade, como Roger Taylor e Freddie Mercury dos Queen. Taylor viria a recordar que “We were blown away. It was so fantastic, and like nothing else that was happening, and so far ahead of its time.” (Pegg 428/29). Neil Tennant<sup>81</sup>, que viria a tornar-se numa importante figura da música electrónica dos anos 80, também esteve presente, descrevendo o concerto como “the best gig of his life” (Pegg 428), Tennant recordou a actuação de Bowie: “He was electrifying. He dedicated a song to me and my friends, saying “This song is for the strange people in the audience.” (Pegg 428)

Bowie planeava meticulosamente a sua actuação. Para cada sequência de canções envergava um traje diferente e encenava uma coreografia específica, na qual

---

<sup>81</sup> Membro dos Pet Shop Boys, banda de música electrónica que teve muito sucesso nos anos 80.

fazia uso de movimentos e poses com uma grande carga sexual. Num destes concertos, o fotógrafo Mick Rock immortalizou aquela que seria uma das imagens mais icónicas da carreira de Bowie. Durante os acordes de *Suffragette City*, o cantor ajoelhou-se perante Mick Ronson (durante um solo de guitarra tocado por este) e simulava um *fellatio* à guitarra, levando a audiência ao rubro com a sua atitude irreverente. De acordo com Pegg, o impacto causado por esta imagem foi tanto que “the consummation of Bowie’s provocative stage relationship with Ronson became one of the abiding images of Rock, an outrage to rival Hendrix burning his guitar or Iggy Pop diving headlong into the crowd.” (430)

Como já referimos, o *glam rock*, de um modo geral, e Bowie, em particular, contribuíram em muito para quebrar com o ideal vigente na época do cantor rock de jeans e t-shirt como sinónimo de masculinidade, transportando para o domínio da música rock o *glamour* e o brilho que lhe faltavam. Através das suas actuações ao vivo, e em especial devido às manifestações de carácter sexual como a que referimos, o cantor, de certa forma, cortou com a “assumed masculinity of rock performance, this time by subverting the implicit heterosexual connotations of the guitar solo.” (Pegg 430). Pensamos que esta afirmação se deve ao facto de, na música rock, a imagem do *guitar hero* funcionar como uma grande, senão a maior, demonstração de virilidade ou masculinidade. O guitarrista representa a ideia do herói heterossexual, irreverente e adorado, de um modo sexual, por legiões de fãs do sexo feminino e, em termos daquilo que gostariam de ser/ ter, por fãs do sexo masculino. Com esta pose, Bowie não só chocou, como marcou uma posição, sendo um dos primeiros *rockers* a exprimir, de forma explícita em palco, uma atitude relacionada com a homossexualidade.



Fotografia de Mick Rock, uma das imagens mais icônicas da carreira de Bowie

Dado o sucesso do disco, e dos primeiros espectáculos da digressão, esta acabou por se prolongar por quase dois anos. Teve início no Reino Unido, entre 29 de Janeiro e 7 de Setembro de 1972 e, em seguida, partiu para solo americano, de 22 de Setembro a 2 de Dezembro do mesmo ano. De regresso ao Reino Unido foram dados alguns concertos que ficaram conhecidos como *The Ziggy Stardust Christmas Tour*, entre 23 de Dezembro e 9 de Janeiro de 1973. Por fim, os espectáculos continuaram com mais umas datas na América, com passagem pelo Japão (onde teve imenso sucesso) e, de novo, no Reino Unido, entre 14 de Fevereiro e 3 de Julho de 1973. Não fossem os acontecimentos de 3 de Julho, e Ziggy teria continuado a digressão com novas datas em países como o Canadá, Rússia e China.

Aquele que ficou conhecido como o “Retirement Gig”, no Hammersmith Odeon Theatre em Londres, foi o 60º concerto de 40 datas (visto que, algumas vezes,

devido à procura de bilhetes, era necessário fazer matinés, o que representava dois concertos diários) e o último da 3ª *The Ziggy Stardust Tour*.



Hammersmith Odeon, Londres

Bowie encontrava-se em digressão há 18 meses, sem interrupção para férias, alternando os espectáculos com aparições na televisão para promoção ou para actuar nalguns programas. Por esta altura, dedicava-se também à preparação do seu novo disco e a produzir aquele que seria um dos mais importantes discos da carreira de Lou Reed, o álbum *Transformer*. É, por isso, de prever que o cantor se encontrava esgotado, quer em termos físicos, quer em termos psicológicos, e se juntarmos a isto o facto de usar drogas (cocaína, em especial, desde que viera da América), compreendemos que, aos poucos, atingia um ponto de saturação.

O cantor sentia necessidade de se libertar de Ziggy e da loucura constante que o cercava dia após dia. Anos mais tarde, viria a afirmar:

It was circusy. I was never much of an entourage person. I hated all of that. It's a relief for all these years ... not have a constant stream of people following me around to the point where, when I sat down, fifteen other people sat down. It was unbearable.<sup>82</sup>



Bowie a chegar ao Hammersmith Odeon, no dia do último concerto

Na noite de 3 de Julho, o cantor decidiu dar um fim a Ziggy, em pleno concerto. No entanto, apenas Mick Ronson e DeFries estavam a par desta decisão. Os outros membros dos *Spiders from Mars* só vieram a saber no momento em que, em pleno palco, Bowie faz o discurso de despedida.

O alinhamento deste concerto foi semelhante aos últimos que tinham dado, sendo de destacar a canção de Jacques Brel, *My Death*, que Bowie tinha decidido

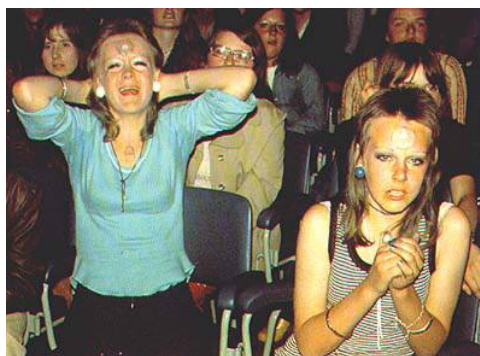
---

<sup>82</sup> <http://www.5years.com/Retire.htm>

incluir nos últimos espetáculos que dera, canção esta, de certa forma, relacionada com os sentimentos do cantor:

Clockwork Orange Theme  
Introduction  
Hang Onto Yourself  
Ziggy Stardust  
Watch That Man  
Wild Eyed Boy from Freecloud  
All the Young Dudes  
Oh You Pretty Things  
Moonage Daydream  
Changes  
Space Oddity  
My Death  
Cracked Actor  
Time  
The Width of a Circle  
Band introduction  
Let's Spend the Night Together  
Suffragette City  
White Light-White Heat  
Jean Genie-Love Me Do  
Round and Round  
Farewell Speech  
Rock 'n' Roll Suicide

Neste espectáculo, como era, aliás, habitual, os fãs estavam histéricos e vestidos como Ziggy. Bowie conseguira atingir o estatuto com que sempre sonhara, era uma verdadeira estrela, adorado e seguido por multidões, e tudo isto graças a Ziggy Stardust. Perto do fim do espectáculo, quando o cantor fez o discurso de despedida, afirmando que essa era a última noite que tocariam juntos, todos ficaram incrédulos. Os fãs gritaram em desespero, os próprios músicos foram apanhados de surpresa e os jornalistas presentes escreveram títulos bombásticos para as suas reportagens, como por exemplo, “Tears as Bowie bows out”, no *Evening Standard*, ou “Bowie quits”, no *New Musical Express*, entre outros. O que não ficou claro naquela noite foi o facto do discurso não se prender com o fim da carreira de Bowie, mas tão somente com o fim da carreira de Ziggy Stardust e a sua banda. Mais tarde, o cantor afirmaria que “That’s the most misquoted line that I’ve ever said. It was never “Me”, it was “We”<sup>60</sup>.



Fãs em histeria num concerto

---

<sup>60</sup> <http://www.5years.com/Retirement.htm>

A decisão de dar a Ziggy um final em palco, frente a frente com os fãs, não foi mais que a conclusão da própria existência do alter-ego. Se no disco a sua história se resumia a uma ascensão e queda, ao vivo, após ter experimentado o estrelato, era previsível que se lhe desse um fim, para que a *rise and fall of Ziggy* completasse o seu ciclo. A este respeito, Pegg afirma:

Bowie had successfully fulfilled the self-immolation of Ziggy Stardust's apocalyptic narrative. That the Hammersmith speech remains probably the most discussed and dissected moment in Bowie's career is proof enough that it was a brilliant stroke of theatre. He is practically unique among rock performers in being able to point to one particular concert that still exerts this much mystique: that night in July 1973 has become one of Bowie's abiding works of art. (440)

Através desta afirmação, compreendemos como o final escolhido para Ziggy, embora não previsto desde o início, acabou por ajudar à mitificação do alter-ego, que dura até ao presente. Se, por um lado, Bowie atingiu o ponto em que se encontrava mentalmente cercado pelo “monstro” que ele próprio criou, o que o levou à destruição deste em palco, antes que fosse consumido pela máscara que envergava, ou seja, Ziggy, por outro lado, este processo da eliminação do alter-ego fez com que o cantor ascendesse a um nível de aceitação, enquanto *performer*, sem precedentes. No entanto, não podemos também esquecer que, sendo Bowie um artista de vanguarda, em constante busca por tudo o que é inovador e diferente, mais cedo ou mais tarde considerasse que tinha esgotado as possibilidades que o alter-ego lhe oferecia. Nas suas próprias palavras, “I had an awful lot of fun doing [Ziggy] ... but my performance on stage reached a peak. I felt I couldn't go on stage in the same context again ... if I'm tired with what I'm doing it wouldn't be long before the audience realized.” (Pegg 441).

Parecem não haver grandes dúvidas quanto ao facto de Bowie, através de Ziggy, ter marcado uma geração de jovens adolescentes na década de 70, e ter sido, de certa maneira, uma influência para muitos dos que fizeram parte das audiências dos seus concertos, e que aspiravam a ter, um dia, sucesso no mundo da música. A prova disto é que, entre tantos outros, estiveram presentes nos concertos de Ziggy Stardust, futuros músicos como Ian McCulloch (fundador dos *Echo & The Bunnyman*), Pete Burns (dos *Kiss*), George O'Dowd (conhecido nos anos 80 como Boy George, fundador dos *Culture Club*), Holly Johnson (fundador dos *Frankie Goes to Hollywood*), Marc Almond (dos *Soft Cell*), Pete Shelley (dos *Buzzcocks*), Neil Tennant (dos *Pet Shop Boys*) e Ian Curtis (membro duma das maiores bandas de culto dos anos 80, os *Joy Division*).

David Bowie consagrou-se há muito como uma das figuras mais importantes da actualidade no mundo da música, nunca tendo perdido o seu estatuto de artista que inova e que, ao invés de seguir uma tendência, dita-a. Senhor duma carreira invejável, não se limitou a cultivar os frutos do sucesso que atingiu enquanto Ziggy, mas primou pela inovação a cada disco que editou após o período que aqui analisamos. Para além da carreira musical, tem participado em alguns filmes que lhe valeram louvores, ao contrário da maioria dos cantores que tenta uma carreira cinematográfica. Os seus concertos, passados mais de trinta anos sobre o fenómeno Ziggy, continuam a esgotar, e a legião de fãs que o acompanha é constituída não apenas por adultos que foram influenciados por Ziggy na sua juventude, mas também por inúmeros jovens, para quem o cantor continua a ser um forte ponto de referência. No entanto, é impossível pensar em Bowie sem lembrar Ziggy e o fenómeno que ambos constituíram nos anos 70, no universo musical. Bowie jamais se conseguirá demarcar da imagem do alter-ego, e o cantor sabe-o bem. Nos concertos da sua última digressão, a *Reality Tour* (2004), na qual alternou canções antigas com as

recentes, o *encore*<sup>61</sup> foi totalmente dedicado a Ziggy Stardust, para gáudio dos fãs. Assim, após ter saído do palco, dando a impressão de ter terminado o concerto, regressa para presentear a audiência com os clássicos *Five Years*, *Hang on to Yourself* e uma apoteótica versão de *Ziggy Stardust* que, apesar dos anos que passaram desde o seu lançamento, continua a maravilhar os fãs.



Actuação de *Five Years* na Reality Tour, em 2004

Um dia, numa reportagem acerca da digressão de Ziggy, o *Record Mirror* publicou que “David Bowie will soon become the greatest entertainer that Britain has ever know... his talent seems unlimited and he looks certain to become the most important person in pop music on both sides of the Atlantic.” (Pegg 428). Consideramos que, de facto, esta afirmação não esteve longe da verdade.

---

<sup>61</sup> Nome dado às últimas canções num concerto, quando o artista após se ter ausentado do palco, regressa para um último número.

## Conclusão

A obra literária de Stevenson combina o terror do conto gótico com uma interessante abordagem psicológica à personalidade. O autor conseguiu incutir traços da sua própria personalidade à personagem principal, o que confere ao texto literário um carácter único. No entanto, Stevenson tem sido pouco valorizado em termos de cânone literário, embora para o leitor o seu nome seja sinónimo de popularidade e reconhecimento. A personagem Dr. Jekyll marcou a cultura popular da época e, ainda hoje, permanece como um mito, sinónimo do sujeito com uma mente perturbada que se dedica à pesquisa científica sem medir as consequências que daí poderão advir.

No entanto, e apesar de frutuosa, uma vez que o médico conseguiu realizar aquilo a que se propunha, a experiência de Dr. Jekyll resulta num fracasso, visto este ter-se deixado levar pela ganância de querer alcançar um estatuto superior em relação aos seus semelhantes, o que o levou a perder a noção do que é a unidade essencial do Homem. O médico, na ânsia de alcançar os seus propósitos, baralhou os conceitos de espiritual e físico, bem e mal, consciente e inconsciente. Ao tentar isolar uns dos outros não compreendeu que, em muitos casos, estes conceitos não podem ser separados, pois o equilíbrio da personalidade faz-se do balanço que deve existir entre eles. O orgulho e a auto-confiança iniciais com que o médico pautou as suas buscas científicas levaram-no mais longe que outros indivíduos do seu tempo, mas, o preço que pagou pelo conhecimento que adquiriu foi caro demais. Jekyll incapaz de separar o bem do mal, como era sua intenção, conseguiu isolar a natureza espiritual da animalesca que existe, no fundo, em cada ser humano.

A disfunção ao nível da personalidade do médico resulta no facto de, em Jekyll, se operar uma batalha interior, com o consciente e o inconsciente em luta pelo domínio absoluto da razão.

Enquanto a sua natureza animal almejava a liberdade e a auto-satisfação, o seu lado espiritual procurava o reconhecimento, respeitabilidade e até aprovação por parte dos seus colegas da comunidade científica.

Não nos surpreende que a personagem tenha entrado em colapso, o que a conduziu a uma morte auto-infligida “The abortive attempt to re-create himself leads Jekyll inevitably into subjection to his own creature – which, in a climax (...) clearly cathartic (...) kills itself and its creator at exactly the same time.” (Baldick 145)

A obra de Stevenson, constituindo-se como uma referência basilar em diversas áreas de interesse humano, desde a ciência à psicologia, não esquecendo a teologia, antecipou algumas das tendências da psicologia moderna no que se refere às teorias da personalidade, com especial incidência sobre a múltipla personalidade. “Stevenson suggests (...) that human identity is merely an assemblage of ill-fitting fragments, that we please to call the individual is in fact endlessly divisible.” (Baldick 146)

A excelência desta obra literária reside precisamente no facto do autor ter sabido desenvolver uma diversidade de temas na mesma, da crítica à sociedade e a manifestação das inseguranças vividas numa época onde ocorreram grandes transformações a vários níveis, como a época vitoriana.

A pertinência da situação mental vivida por Jekyll é de tal modo representativa duma realidade que, quase cem anos mais tarde, vamos encontrar uma semelhante em David Bowie. O emblemático cantor, ao criar um alter-ego que lhe permita vencer o seu carácter tímido e apresentar ao vivo os seus espectáculos extasiantes, vê-se envolvido numa teia mental de ilusão que quase o conduz à loucura. A par de Jekyll, o cantor vai cedendo espaço do seu consciente ao alter-ego, atingindo o ponto em que as identidades de ambos quase não se distinguem uma da outra.

A vivência de Bowie nos anos 70 do século passado fica também marcada pelo consumo de drogas, o que contribuiu para um aprofundar da crise de personalidade que sofria, à semelhança do médico. No entanto, os seus percursos tomam um rumo

diferente quando ambos se encontram à beira do colapso total. Ao passo que o médico verga perante a força do alter-ego e, na ânsia de lhe dar um fim, comete suicídio, o cantor torna-se consciente da necessidade de dar um fim a Ziggy, pois esta é a única forma de recuperar a sua sanidade sem abdicar da carreira musical em ascensão.

Nas palavras do cantor, numa entrevista concedida a João Lisboa:

Quando comecei, como não tinha coragem para subir ao palco com as minhas canções e não havia quem o fizesse por mim, tive de conceber essas personagens para não passar pela humilhação de ser eu próprio. Mas creio que posso dizer que a minha criação dessas personalidades terminou por volta de 76. Foi nessa altura que, pela última vez, uma delas subiu ao palco. Depois disso tem sido apenas uma questão de escolha de fatos diferentes. Só isso... (Lisboa 77)

Em suma podemos concluir que, embora a criação dos alter-egos de ambos tenham tido origem num conjunto semelhante de factores e os percursos por eles traçados tivessem sido paralelos, Edward Hyde revelou-se como um elemento negativo para a personalidade do médico. No caso do cantor, a criação de Ziggy Stardust revelou-se positiva porque Bowie conseguiu, a tempo, distanciar-se do seu outro “eu” e ainda colher os frutos do sucesso que alcançou através do alter-ego. De acordo com Waldrep:

In a career rare in popular culture, Bowie became commercially successful precisely by allowing himself to become artistically vanguard, even alienating, to the very middle-class fans who formed the basis of his fame. His recordings showed a remarkable range of experimentation as he reformed his aesthetic with each album, not always remaining particularly consistent even within one subject. (106)

Não sabemos se o cantor ultrapassou a timidez que sentia na década aqui retratada, mas o certo é que tem sabido gerir a sua carreira de uma forma inteligente, mantendo-se na vanguarda da indústria musical desde os anos setenta até aos nossos dias.

# ANEXOS

## ANEXO 1

Letras das canções que fizeram parte do álbum RFZS na versão original (1972), em vinil:

### Five Years

Pushing through the market square, so many mothers sighing  
News had just come over, we had five years left to cry in  
News guy wept and told us, earth was really dying  
Cried so much his face was wet, then I knew he was not lying

I heard telephones, opera house, favorite melodies  
I saw boys, toys, electric irons and TV's  
My brain hurt like a warehouse, it had no room to spare  
I had to cram so many things to store everything in there  
And all the fat-skinny people, and all the tall-short people  
And all the nobody people, and all the somebody people  
I never thought I'd need so many people.

A girl my age went off her head, hit some tiny children  
If the black hadn't pulled her off, I think she would have killed them  
A soldier with a broken arm, fixed his stare to the wheels of a Cadillac  
A cop knelt and kissed the feet of a priest, and a queer threw up at the sight of that.

I think I saw you in an ice-cream parlour, drinking milk shakes cold and long  
Smiling and waving and looking so fine, don't think you knew you were in this song.

And it was cold and it rained so I felt like an actor  
And I thought of Ma and I wanted to get back there  
Your face, your race, the way that you talk  
I kiss you, you're beautiful, I want you to walk.

We got five years, stuck on my eyes  
Five years, what a surprise  
We got five years, my brain hurts a lot  
Five years, that's all we got

We've got five years, what a surprise  
Five years, stuck on my eyes  
We've got five years, my brain hurts a lot  
Five years, that's all we got

We got five years, stuck on my eyes  
Five years, what a surprise  
We've got five years, my brain hurts a lot  
Five years, that's all we got

We've got five years, what a surprise  
We've got five years, stuck on my eyes  
We've got five years, my brain hurts a lot  
Five years, that's all we've got

Five years, five years, five years, five years...

## Soul Love

Stone love - she kneels before the grave  
Her brave son - who gave his life to save the slogan  
That hovers between the headstone and her eyes  
For they penetrate her grieving

New love - a boy and girl are talking  
New words - that only they can share in  
New words - a love so strong it tears their hearts  
To sleep - through the fleeting hours of morning

Love is careless in its choosing - sweeping over cross a baby  
Love descends on those defenceless  
Idiot love will spark the fusion  
Inspirations have I none - just to touch the flaming dove  
All I have is my love of love - and love is not loving

Soul love - the priest that tastes the word and  
Told of love - and how my God on high is  
All love - though reaching up my loneliness evolves  
By the blindness that surrounds him

Love is careless in its choosing - sweeping over cross a baby  
Love descends on those defenceless  
Idiot love will spark the fusion  
Inspirations have I none - just to touch the flaming dove  
All I have is my love of love - and love is not loving

## Moonage Daydream

I'm an alligator, I'm a mama-papa coming for you  
I'm the space invader, I'll be a rock 'n' rolling bitch for you  
Keep your mouth shut, you're squawking like a pink monkey bird  
And I'm busting up my brains for the words

Keep your 'lectric eye on me babe  
Put your ray gun to my head  
Press your space face close to mine, love  
Freak out in a moonage daydream oh yeah!

Don't fake it baby, lay the real thing on me  
The church of man, love, is such a holy place to be  
Make me baby, make me know you really care  
Make me jump into the air

Keep your 'lectric eye on me babe  
Put your ray gun to my head  
Press your space face close to mine, love  
Freak out in a moonage daydream oh yeah!  
Yeah!

Keep your 'lectric eye on me babe  
Put your ray gun to my head  
Press your space face close to mine, love  
Freak out in a moonage daydream ooooooh!

Keep your 'lectric eye on me babe  
Put your ray gun to my head  
Press your space face close to mine, love  
Freak out in a moonage daydream oh yeah!

Freak out, far out, in out....

## **Starman**

Didn't know what time it was, the lights were low  
I leaned back on my radio  
Some cat was laying down some rock 'n' roll 'lotta soul, he said  
Then the loud sound did seem to fade  
Came back like a slow voice on a wave of phase  
That weren't no DJ that was hazy cosmic jive

There's a Starman waiting in the sky  
He'd like to come and meet us  
But he thinks he'd blow our minds  
There's a Starman waiting in the sky  
He's told us not to blow it  
Cause he knows it's all worthwhile  
He told me:  
Let the children lose it  
Let the children use it  
Let all the children boogie

I had to phone someone so I picked on you  
Hey, that's far out so you heard him too  
Switch on the TV we may pick him up on channel two  
Look out your window, I can see his light  
If we can sparkle he may land tonight  
Don't tell your poppa or he'll get us locked up in fright

There's a Starman waiting in the sky  
He'd like to come and meet us  
But he thinks he'd blow our minds  
There's a Starman waiting in the sky  
He's told us not to blow it  
Cause he knows it's all worthwhile  
He told me:  
Let the children lose it  
Let the children use it  
Let all the children boogie

Starman waiting in the sky  
He'd like to come and meet us  
But he thinks he'd blow our minds  
There's a Starman waiting in the sky  
He's told us not to blow it  
Cause he knows it's all worthwhile  
He told me:  
Let the children lose it  
Let the children use it  
Let all the children boogie



Satisfaction, satisfaction  
Keep me satisfied  
I've got the love of a Hoochie Koochie woman  
She calling from inside  
She's a-calling from inside  
Trying to get to you  
All the woman really wants you can give her something too

It ain't easy, it ain't easy  
It ain't easy to get to heaven when you're going down

It ain't easy, it ain't easy  
It ain't easy to get to heaven when you're going down

## **Lady Stardust**

People stared at the makeup on his face  
Laughed at his long black hair, his animal grace  
The boy in the bright blue jeans  
Jumped up on the stage  
Lady Stardust sang his songs  
Of darkness and disgrace

And he was alright, the band was altogether  
Yes he was alright, the song went on forever  
Yes he was awful nice  
Really quite out of sight

And he sang all night long

Femme fatales emerged from shadows  
To watch this creature fair  
Boys stood upon their chairs  
To make their point of view  
I smiled sadly for a love I could not obey  
Lady Stardust sang his songs  
Of darkness and dismay

And he was alright, the band was altogether  
Yes he was alright, his song went on forever  
And he was awful nice  
Really quite paradise  
And he sang all night, all night long

Oh how I sighed when they asked if I knew his name

For he was alright, the band was altogether  
Yes he was alright, and his song went on forever  
He was awful nice  
Really quite paradise  
He sang all night long

## Star

Tony went to fight in Belfast  
Rudi stayed at home to starve  
I could make it all worthwhile as a rock n roll star  
Bevan tried to change the nation  
Sonny wants to turn the world, well he can tell you that he tried  
I could make a transformation as a rock n roll star

So inviting - so enticing to play the part  
I could play the wild mutation as a rock n roll star  
Get it all yeah! Oooh yeah!  
I could do with the money  
I'm so wiped out with things as they are  
I'd send my photograph to my honey - and I'd come on like a regular superstar

I could make a transformation as a rock n roll star  
So inviting - so enticing to play the part  
I could play the wild mutation as a rock n roll star  
Get it all yeah!  
I could do with the money  
I'm so wiped out with things as they are  
I'd send my photograph to my honey - and I'd come on like a regular superstar

I could fall asleep at night as a rock n roll star  
I could fall in love all right as a rock n roll star

Rock n roll star  
Rock n roll star - just watch me now...

## Hang On To Yourself

Well she's a tongue twisting storm, she will come to the show tonight  
Praying to the light machine  
She wants my honey not my money, she's a funky-thigh collector  
Laying on electric dreams

Well come on, come on, we've really got a good thing going  
Well come on, well come on, if you think we're gonna make it  
You better hang on to yourself

We can't dance, we don't talk much, we just ball and play  
But then we move like tigers on vaseline  
Well the bitter comes out better on a stolen guitar  
You're the blessed, we're The Spiders From Mars

Well come on, come on, we've really got a good thing going  
Well come on, well come on, if you think we're gonna make it  
You better hang on to yourself

Come on,  
oh,  
lay it on

Come on, come on, we've really got a good thing going  
Well come on, well come on, if you think we're gonna make it  
You better hang on to yourself

Well come on, come on, we've really got a good thing going  
Well come on, well come on, if you think we're gonna make it  
You better hang on to yourself

Come on, ah, come on, ah, come on, ah, come on, ah  
Come on, ah, come on, ah, come on, ah, come on, ah  
Come on, ah, come on, ah, come on, ah, come on, ah  
Come on, ah, come on, ah, come on, ah, come on, ah....

## **Ziggy Stardust**

Ziggy played guitar, jamming good with Weird and Gilly  
And The Spiders From Mars  
He played it left hand  
But made it too far  
Became the special man, then we were Ziggy's band

Ziggy really sang, screwed up eyes and screwed down hairdo  
Like some cat from Japan, he could lick 'em by smiling  
He could leave 'em to hang  
He came on so loaded man, well hung and snow white tan.

So where were The Spiders, while the fly tried to break our balls?

Just the beer light to guide us,  
So we bitched about his fans and should we crush his sweet hands?

Ziggy played for time, jiving us that we were voodoo  
The kids were just crass, he was the nazz  
With God-given ass  
He took it all too far, but boy could he play guitar

Making love with his ego, Ziggy sucked up into his mind  
Like a leper messiah  
When the kids had killed the man, I had to break up the band

Oh yeah  
Oooooooo  
Ziggy played guitar

### **Suffragette City**

Hey man, oh leave me alone, you know  
Hey man, oh Henry, get off the phone, I gotta  
Hey man, I gotta straighten my face  
This mellow-thighed chick just put my spine out of place

Hey man, my schooldays insane  
Hey man, my work's down the drain  
Hey man, well she's a total blam-blam  
She said she had to squeeze it, but she, and then she...

Oh don't lean on me man, cause you can't afford the ticket  
Back from Suffragette City  
Oh don't lean on me man  
Cause you ain't got time to check it  
You know my Suffragette City  
Is outta sight...she's all right

Hey man, oh Henry, don't be unkind, go away  
Hey man, I can't take you this time, no way  
Hey man, droogie don't crash here  
There's only room for one and here she comes, here she comes

Oh don't lean on me man, cause you can't afford the ticket  
Back from Suffragette City  
Oh don't lean on me man  
Cause you ain't got time to check it  
You know my Suffragette City  
Is outta sight...she's all right

Oh hit me!

Oh don't lean on me man, cause you can't afford the ticket  
Back from Suffragette City  
Oh don't lean on me man  
Cause you ain't got time to check it  
No my Suffragette City  
Don't lean on me man, cause you can't afford the ticket  
Back from Suffragette City

Oh don't lean on me man  
Cause you ain't got time to check it

You know my Suffragette City  
Is outta sight...she's all right

My Suffragette City, my Suffragette City  
I'm back on Suffragette City, I'm back on Suffragette City  
Oooh, my Suffragette city, oooh my Suffragette City  
Oooh-how, my Suffragette City, oooh-how, my Suffragette  
Ohhh, wham bam thank you ma'am!

My Suffragette City, my Suffragette City  
Quite all right  
Suffragette City  
Too fine  
Suffragette City, oooh my Suffragette City  
Oh, my Suffragette City, oh my Suffragette City  
Oh, Suffragette..  
Suffragette!

## **Rock n' Roll Suicide**

Time takes a cigarette, puts it in your mouth  
You pull on your finger, then another finger, then your cigarette  
The wall-to-wall is calling, it lingers, then you forget  
Oh, you're a rock 'n' roll suicide

You're too old to lose it, too young to choose it  
And the clocks waits so patiently on your song  
You walk past a cafe but you don't eat when you've lived too long  
Oh, no, no, no, you're a rock 'n' roll suicide

Chev brakes are snarling as you stumble across the road  
But the day breaks instead so you hurry home  
Don't let the sun blast your shadow  
Don't let the milk-float ride your mind  
They're so natural - religiously unkind

Oh no love! you're not alone  
You're watching yourself but you're too unfair  
You got your head all tangled up but if I could only make you care  
Oh no love! you're not alone  
No matter what or who you've been  
No matter when or where you've seen  
All the knives seem to lacerate your brain  
I've had my share, I'll help you with the pain  
You're not alone

Just turn on with me and you're not alone  
Let's turn on and be not alone  
Gimme your hands cause you're wonderful  
Gimme your hands cause you're wonderful  
Oh gimme your hands

Outras letras de canções:

## **All The Young Dudes**

(David Bowie)

Billy rapped all night 'bout his suicide  
How he'd kick it in the head when he was 25  
Don't wanna stay alive when you're 25

Wendy's stealing clothes from unlocked cars  
Freddy's got spots from ripping off stars from his face

Funky little boat race  
The television man is crazy  
Saying we're juvenile delinquent wrecks  
Man I need a TV when I've got T. Rex  
Hey brother you guessed

I'm a dude

All the young dudes

Carry the news

Boogaloo dudes

Carry the news

Now Jimmy looking sweet though he dresses like a queen

He can kick like a mule

It's a real mean team

We can love

Oh we can love  
And my brother's back at home  
With his Beatles and his Stones  
We never got if off on that revolution stuff  
What a drag  
Too many snags  
Well I drunk a lot of wine  
And I'm feeling fine  
Gonna race some cat to bed  
Is this concrete all around  
Or is it in my head  
Oh brother you guessed  
I'm a dude

### **My Death**

(tradução da canção de Jacques Brel, cantada no último concerto da digressão)

My death waits like an old roue'  
so confident, I'll go his way  
whistle to him  
and the passing time...  
my death waits like a bible truth  
at the funeral of my youth  
we drank for that -  
the passing time..  
my death waits like  
a witch at night

as surely as our love is right  
let's not think of that or the passing time

But whatever lies behind the door  
there is nothing much to do...  
angel or devil, I don't care  
for in front of that door...  
there is you.

My death waits like a beggar blind  
who sees the world through an unlit mind  
throw him a dime  
for the passing time...  
my death waits to allow my friends  
a few good times  
before it ends  
let's not think about  
the passing time..  
my death waits there, between your thighs,  
your cool fingers will close my eyes,  
let's not think about the passing time.

For whatever lies behind the door  
there is nothing much to do...  
angel or devil, I don't care  
for in front of that door...  
there is you.

My death waits there among the leaves  
in magician's mysterious sleeves,

rabbits and dogs, and the passing time...  
my death waits there, among the flowers  
where the blackest shadows cowers  
so let's pick lilacs for  
the passing time..  
my death waits there, in a double bed  
sails of oblivion and my head  
so pull up your sheets against  
the passing time.

But whatever lies behind the door  
there is nothing much to do...  
angel or devil, I don't care  
for, in front of that door...  
there is you.

Poemas que serviram de inspiração ao álbum:

### **At Lunchtime by Roger McGough**

When the bus stopped suddenly  
to avoid damaging  
a mother and child in the road,  
the young lady in the green hat sitting opposite,  
was thrown across me,  
and not being one to miss an opportunity  
I started to make love.

At first, she resisted,  
saying that it was too early in the morning,  
and too soon after breakfast,  
and anyway, she found me repulsive.  
But when I explained  
that this being a nuclear age  
the world was going to end at lunchtime,  
she took off her green hat,  
put her bus ticket into her pocket  
and joined in the exercise.

The bus people,  
and there were many of them,  
were shocked and surprised,  
and amused and annoyed.  
But when the word got around  
that the world was going to end at lunchtime,  
they put their pride in their pockets  
with their bus tickets  
and made love one with the other.  
And even the bus conductor,  
feeling left out,  
climbed into the cab,  
and struck up some sort of relationship with the driver.

That night,  
on the bus coming home,  
we were all a little embarrassed.  
Especially me and the young lady in the green hat.  
And we all started to say  
in different ways

how hasty and foolish we had been.  
But then, always having been a bit of a lad,  
I stood up and said it was a pity  
that the world didn't nearly end every lunchtime,  
and that we could always pretend.  
And then it happened...

Quick as a crash  
we all changed partners,  
and soon the bus was aquiver  
with white, mothball bodies doing naughty things.

And the next day  
and everyday  
In every bus  
In every street  
In every town  
In every country

People pretended  
that the world was coming to an end at lunchtime.  
It still hasn't.  
Although in a way it has.

## **London**

(William Blake)

I wander thro' each charter'd street,  
Near where the charter'd Thames does flow,  
And mark in every face I meet

Marks of weakness, marks of woe.

In every cry of every Man,  
In every Infant's cry of fear,  
In every voice, in every ban,  
The mind-forg'd manacles I hear.

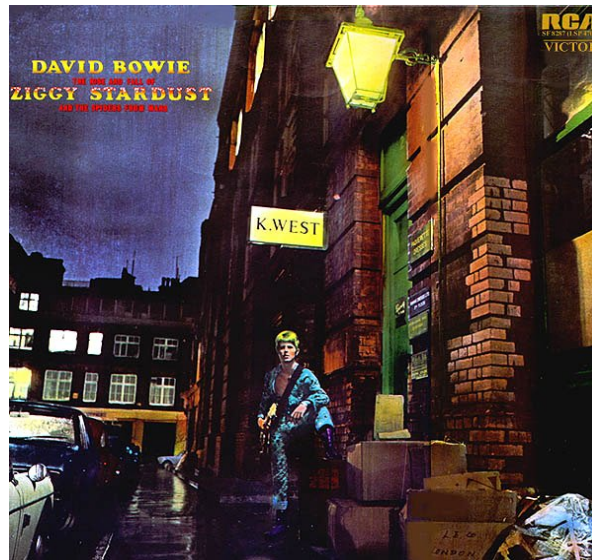
How the Chimney-sweeper's cry  
Every black'ning Church appalls;  
And the hapless Soldier's sigh  
Runs in blood down Palace walls.

But most thro' midnight streets I hear  
How the youthful Harlot's curse  
Blasts the new born Infant's tear,  
And blights with plagues the Marriage hearse.

## ANEXO 2

### Galeria de Imagens

Capa do álbum, conforme a edição em vinil:



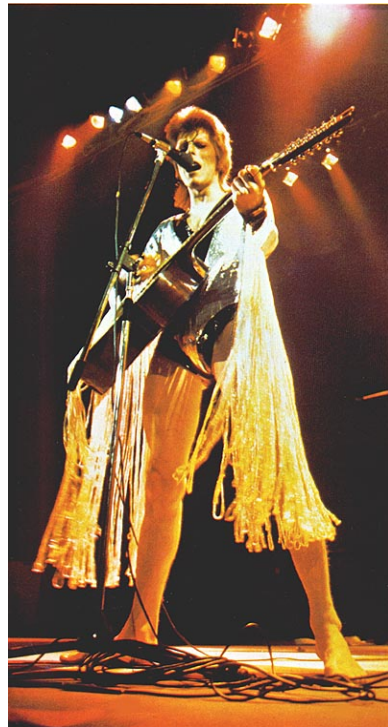
frente

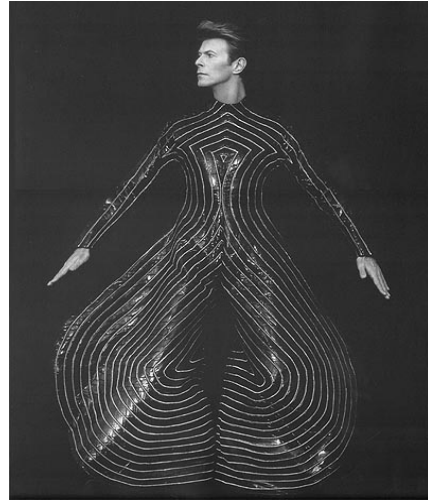


verso

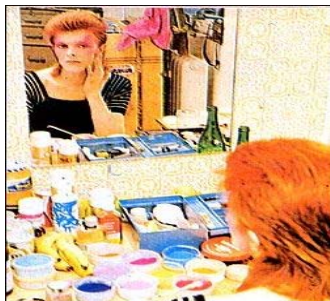
Algumas peças do guarda-roupa de Ziggy Stardust da autoria do estilista Kansai Yamamoto







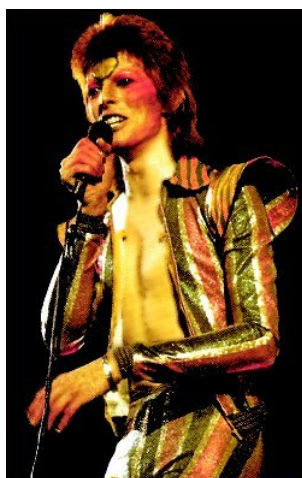
## Bowie a maquilhar-se antes de um concerto



## O penteado de Ziggy



## Ziggy Stardust ao vivo











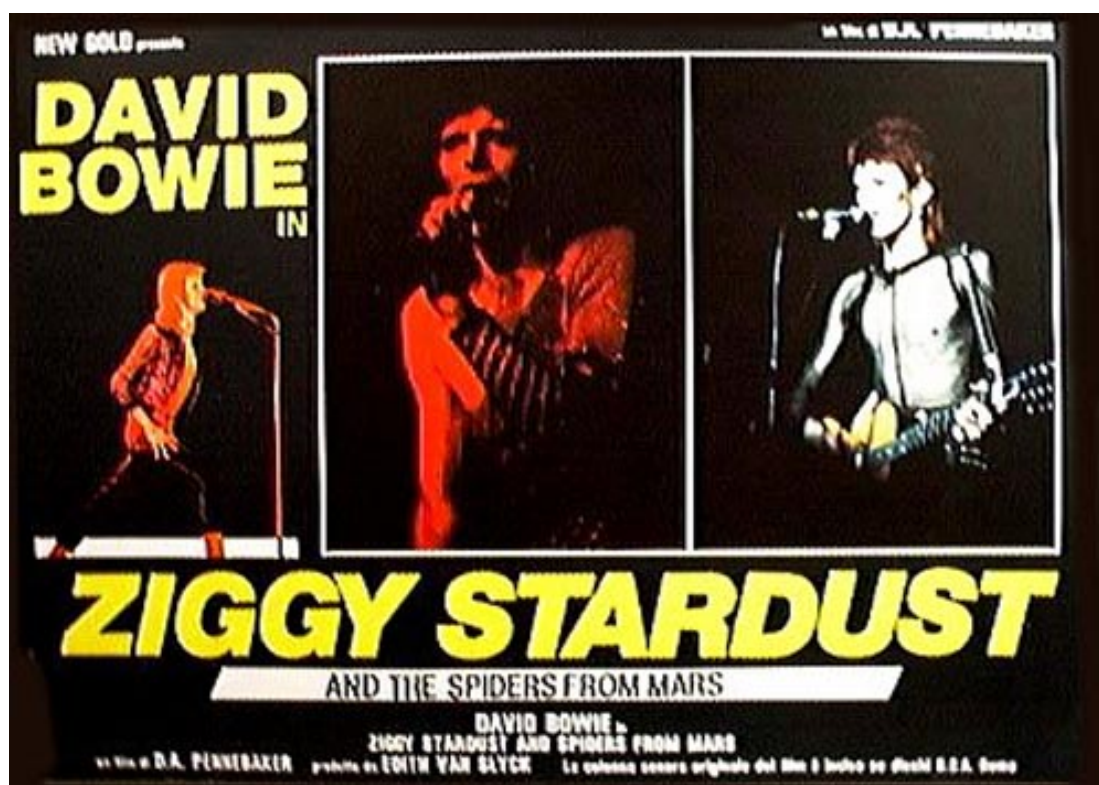
Ao vivo no Top of the Pops



Algumas imagens raras, filmadas com uma câmara de 8mm a partir do *press pit* nos concertos de Oxford New Theatre (25 e 26 de Junho) e no Hammersmith Odeon (2 e 3 de Julho)



Cartaz Promocional da digressão

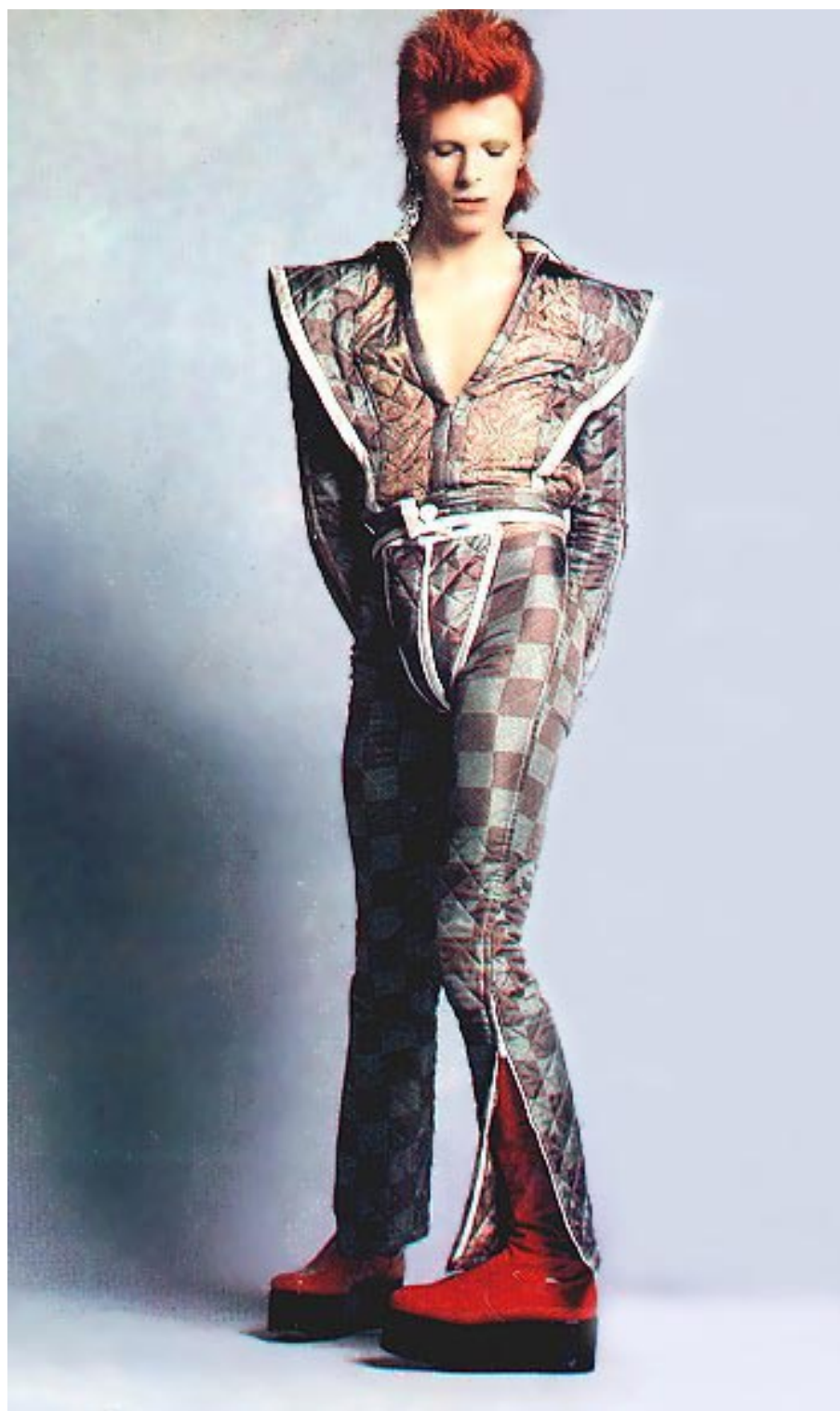


Algumas imagens de Bowie na era Ziggy









### **BIBLIOGRAFIA PRIMÁRIA**

Stevenson, Robert Louis. *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*. London: Penguin Books, 1994.

### **BIBLIOGRAFIA SECUNDÁRIA**

Abi-Ezzi, Nathalie. *An Analysis of the Treatment of The Double in the Fiction of Robert Louis. Stevenson, Wilkie Collins and Daphne du Maurier*. Switzerland: Peter Lang, 2003.

Abreu, J. L. Pio. “Como tornar-se histriónico”. *Como tornar-se doente mental*. Coimbra: Quarteto Editora, 2001.

Albert, Edward. *History of English Literature*, Great Britain: George G. Harrap, Co, Ltd, 1979.

Ashmore, Richard D. and Jussim, Lee, eds. *Self and Identity – Fundamental Issues*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1997.

Baldick, Chris. *In Frankenstein’s Shadow – Myth, Monstrosity and 19<sup>th</sup> Century Writing*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

Beer, Gillian. *Darwin’s Plots – Evolucionary narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth century Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Brennan, Matthew C.. "Robert Louis Stevenson's *Dr.Jekyll and Mr.Hyde* (1886)". *The Gothic Psyche – Desintegration and Growth in Nineteenth-Century English Literature*. London: Camden House, 1998.

Buckley, Jerome Hamilton. *The Victorian Temper – A Study in Literary Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

Calder, Jenni . *RLS – A Life Study*. London: Hamish Hamilton, 1980.

--- (ed.). *The Robert Louis Stevenson Companion*. Edinburgh: Paul Harris Publishing, 1980.

Chapman, Raymond. *The Sense of the Past in Victorian Literature*. Great Britain: Billing and Sons Limited, 1986.

Christopher, David. *British Culture – An Introduction*. London and New York: Routledge, 1999

Craft, Christopher. *Another Kind of Love – Male Homosexual Desire in English Discourse, 1850 – 1920*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press: 1994.

Davidoff, Linda. *Introdução à Psicologia*. São Paulo: MacGraw-Hill Books, 1983.

Eigner, Edwin M. *Robert Louis Stevenson and Romantic Tradition*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1966.

- , Edwin M. and Worth, George J., eds. *Victorian Criticism of the Novel*. Cambridge English Prose Texts. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- Engels, F., Geertz, C., Bauman, Z., Leontinev, A., Marcarian, E.. *O Homem e a Cultura*. Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1976.
- Faria, Luísa Leal de. *Sociedade e Cultura Inglesas*. Lisboa: Universidade Aberta, 1996.
- Florescu, Radu and McNally, Raymond. *In Search of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. London: Robson Books, 2001.
- Gibaldi, Joseph. *MLA Handbook for Writers of Research Papers*. 5th edition. New York: The Modern Language Association in America, 2000.
- Gilmour, Robin. *The Idea of the Gentleman in the Victorian Novel*. London: George Allen and Unwin Ltd, 1981.
- Hirsch, Gordon and Veeder, Williams, eds. *Dr Jekyll and mr Hyde after One Hundred Years*. Chigaco and London: The University of Chicago Press, 1988.
- Hoskyns, Barney. *Glam! Bowie, Bolan and the Glitter Revolution*. London: Faber and Faber, 1998.

Houghton, Walter E.. *The Victorian Frame of Mind, 1830-1870*. New Haven and London: Yale University Press, 1985.

Hurley, Kelly. *The Gothic Body – Sexuality, Materialism, and Regeneration at the fin de siècle*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Jung, Carl Gustav. *Aspects of the Masculine*. London and New York: Routledge Classics, 1989.

Klein, Michael, Parker, Gillian, ed.. *The English Novel and the Movies, USA*: Frederick Ungar Publishing Co., Inc., sd.

Keating, Peter. *The Haunted Study – A Social History of the English Novel 1875-1914*, London: Harpercollins Publishers Ltd, 1989.

Ledger, Sally, Luckhurst, Roger. *The Fin de Siècle - A Reader in Cultural History c. 1880-1900*, New Yourk: Oxford University Press: 2000.

Lisboa, João. *Provas de Contacto*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

Luís, Fernando, trad.. *O Palhaço de Deus*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1986.

Maixner, Paul, ed.. *Robert Louis Stevenson – The Critical Heritage*. 1971. New York: Routledge, 1998.

Mehew, Ernest, ed.. *Selected Letters of Robert Louis Stevenson*. New Haven and London: Yale University Press, 2001.

Meyer, Robert. "The Dissociative and Sleep Disorders". *Case Studies in Abnormal Behaviour*. USA: Allyn and Bacon, 2001.

Milligan, Barry. *Pleasures and Pains- Opium and the Orient in Nineteenth-Century British Culture*. Charlottesville and London: University Press of Virginia, 1995.

Myers, Frederic W. H.. *Human Personality and Its Survival of Bodily Death*. London: Longmans, Green and Co, 1920.

Nabokov, Vladimir. *Aulas de Literatura*. Lisboa: Relógio d'Água editors: 2004.

Ousby, Ian. *Blue Guide Literary Britain and Ireland*. London: A & C Black (Publishers) Limited, 1990.

Pegg, Nicholas. *The Complete David Bowie*. London: Reynolds & Hearn ltd, 2004.

Punter, David, ed.. *A Companion to the Gothic*. Oxford: Blackwell Publishers, 2000.

---. *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. Volume 1: The Gothic Tradition: London and New York: Longman, 1996.

---. *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. Volume 2: The Modern Gothic: London and New York: Longman, 1996.

Rickman, John, ed.. *A General Selection From the Works of Sigmund Freud*. New York: Doubleday, 1957.

Rogers, Pat, ed.. *An Outline of English Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1992.

Rose, Sonya O.. *Limited Livelihoods-Gender and Class in Nineteenth-Century England*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1993.

Rylance, Rick. *Victorian Psychology and British Culture 1850-1880*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2000.

Sage, Victor, ed.. *The Gothic Novel: A Casebook*. London: Macmillan Education Ltd, 1990.

Sanders, Andrew. *The Short Oxford History of English Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1994.

Sandison, Alan. *Robert Louis Stevenson and the Appearance of Modernism*. London: Macmillan Press, Ltd, 1996.

Sena, Jorge de. *A Literatura Inglesa – Ensaio de Interpretação e História*. Lisboa: Edições Cotovia, 1989.

Showalter, Elaine. *The Female Malady – Women, Madness and English Culture*. London: Virago, 1987.

Stevens, David: *The Gothic Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Storey, John. *Cultural Theory and Popular Culture – An Introduction*. Essex: Pearson Education Limited, 2001.

Swearingen, Roger G.. *The Prose Writings of Robert Louis Stevenson*. Hamden: The Shoe String Press Inc., 1980.

Theweleit, Klaus. *Male Fantasies – volume 1: Women, Floods, Bodies, History*. Cambridge: Polity Press, 1993 (1987).

Tucker, Herbert F., ed.. *A Companion to Victorian Literature and Culture*. Oxford: Blackwell Publishers Inc., 1999.

Vinson, James, ed.. *The Novel to 1900*. London and Basingstoke: The Macmillan press Limited, 1980.

Waldrep, Shelton. *The Aesthetics of Self-Invention*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

Wheeler, Michael. *English Fiction of the Victorian Period 1830-1890*. London: Longman, 1985.

### SITES DA INTERNET

<http://www.algonet.se/~bassman.html> (Fevereiro 2005)

[http://en.wikipedia.org/wiki/Ziggy\\_Stardust](http://en.wikipedia.org/wiki/Ziggy_Stardust) (Agosto 2004)

<http://home.earthlink.net/~apawlo/glam.html> (Agosto 2004)

[http://sowhat.no.sapo.pt/index\\_glam.htm](http://sowhat.no.sapo.pt/index_glam.htm) (Agosto 2004)

<http://web.ukonline.co.uk/thursday.handleigh/various/poems/roger-mcgough/at-lunchtime.htm> (Agosto 2003)

<http://www.albumvote.co.uk/b/bowie/ziggy.htm> (Agosto 2004)

[http://www.bbc.co.uk/history/society\\_culture/society/middle\\_classes\\_01.shtml](http://www.bbc.co.uk/history/society_culture/society/middle_classes_01.shtml)

[http://www.bbc.co.uk/music/classicpop/interviews/int\\_rock.shtml](http://www.bbc.co.uk/music/classicpop/interviews/int_rock.shtml) (Julho 2004)

[http://www.bbc.co.uk/music/classicpop/reviews/davidbowie\\_ziggy.shtml](http://www.bbc.co.uk/music/classicpop/reviews/davidbowie_ziggy.shtml) (Julho 2004)

<http://www.bbc.co.uk/music/profiles/bowiedavid.shtml> (Julho 2004)

[http://www.bbc.co.uk/totp2/artists/b/bowie\\_david/more\\_clips.shtml](http://www.bbc.co.uk/totp2/artists/b/bowie_david/more_clips.shtml) (Julho 2004)

[http://www.barringtonferrier.com/Lindsay\\_Kemp/LINDSAY\\_KEMP.htm](http://www.barringtonferrier.com/Lindsay_Kemp/LINDSAY_KEMP.htm) (Abril 2004)

<http://www.bighairmetal.com/> (Abril 2004)

<http://www.bowieart.com> (Setembro 2005)

<http://www.bowiewonderworld.com/bio.htm> (Setembro 2005)

<http://www.concertlivewire.com/interviews/bowie.htm> (Setembro 2005)

<http://www.cs.rice.edu/~ssiyer/minstrels/poems/1431.html> (Dezembro 2004)

<http://columbiarecords.com/davidbowie/> (Agosto 2005)

<http://www.csuchico.edu/~cheinz/syllabi/asst001/fall98/vanoni/Webpage4.html>  
(Janeiro 2005)

<http://www.davidbowie.com/> (Julho 2003)

<http://www.doremi.co.uk/glam/> (Janeiro 2005)

<http://www.drugs.uta.edu/opium5.html> (Agosto 2005)

<http://www.5years.com> (Fevereiro 2004)

<http://www.imdb.com> (Outubro 2005)

[http://www.inkblotmagazine.com/rev-achive/David Bowie Ziggy.htm](http://www.inkblotmagazine.com/rev-achive/David_Bowie_Ziggy.htm) (Setembro 2005)

[http://www.mtv.com/bands/az/bowie\\_david/artist.jhtml](http://www.mtv.com/bands/az/bowie_david/artist.jhtml) (Março 2004)

[http://www.ncbi.nlm.nih.gov/entrez/query.fcgi?cmd=Retrieve&db=PubMed&list\\_uids=2808130&dopt=Abstract](http://www.ncbi.nlm.nih.gov/entrez/query.fcgi?cmd=Retrieve&db=PubMed&list_uids=2808130&dopt=Abstract) (Agosto 2005)

<http://www.nme.com/artists/david-bowie> (Março 2004)

[http://www.rollingstone.com/artist/\\_/id/2643/davidbowie?pageid=rs.Story&pageregion=blog&rnd=1133450559765&has-player=true&version=6.0.12.1059](http://www.rollingstone.com/artist/_/id/2643/davidbowie?pageid=rs.Story&pageregion=blog&rnd=1133450559765&has-player=true&version=6.0.12.1059) (Outubro 2005)

[http://www.starpulse.com/Music/Bowie,\\_David/](http://www.starpulse.com/Music/Bowie,_David/) (Setembro 2004)

<http://www.skeptidic.com/mpd.html> (Agosto 2005)

<http://www.sidran.org.didbr.html> (Agosto 2005)

<http://www.teenagewildlife.com/> (Novembro 2003)

<http://www.virgin.net/music/features/glamrock.html> (Novembro 2003)

<http://www.superseventies.com/bowie1.html> (Novembro 2003)

<http://wikipedia.org> (Novembro 2003)

<http://www.wyanja.com/personality/jungarchf.html> (Junho 2005)

## DISCOGRAFIA

Bowie, David. *Ziggy Stardust and The Spiders from Mars (30th Anniversary 2 CD Edition)*. CD. EMI Records Ltd., 2002.

Bowie, David. *Ziggy Stardust and The Spiders from Mars*. LP. EMI Records Ltd., 1972.

## FILMOGRAFIA

*A Reality Tour*. DVD. Sony BMG Music Entertainment, 2004

*Best of Bowie*. DVD. EMI Records Ltd, 2002.

*Ziggy Stardust and The Spiders from Mars – The Motion Picture (Remixed & Remastered Special Edition)*. Dir. D. A. Pennebaker and Tony Visconti. DVD. EMI Records Ltd, 2003.

*Cracked Actor: A Film about David Bowie*. Dir. Alan Yantob. BBC Television Documentary, 1975.

O Eu e o Outro  
Dr. Jekyll vs Mr. Hyde/ David Bowie vs Ziggy Stardust

Errata

<b>Página</b>	<b>Linha</b>	<b>Onde se lê</b>	<b>Deve ler-se</b>
1	15	o direito uma permanente	o direito a uma permanente
1	16	Frankenstein permanece	Frankenstein, permanece
1	20	género literário Ao longo	género literário. Ao longo
2	1	aos medos	os medos
2	5	passos para que	passos para
2	8	que com o êxodo	quer com o êxodo
2	11	como o desejo	com o desejo
2	20	contextualização sociocultural	contextualização sócio-cultural
3	5	paralelo ao do	paralelo ao
5	7	a mudança	as mudanças
6	1	novel wais	novel ways
6	2	na ocean away	an ocean away
6	6	industria	indústria
7	2	de família	da família
7	3	valores de família e o bem-estar familiar	valores e bem-estar familiar
7	18	opposites were	opposites where
7	26	papeis	papéis
8	11	so that is	so that his
9	20	e percorrendo caminhos	e percorre caminhos
9	23	estrutura da sociedade, sendo	estrutura da sociedade, tendo
10	1	contribuíram para	contribuído para
10	2	sociocultural	sócio-cultural
11	1	É	É
11	11	devido às novas descobertas	devido às novas descobertas
11	24	movam num ambiente	movem num ambiente
12	12	blisterd	blistered
13	19	e por outro lado,	e, por outro lado,
13	26	em parte para	em parte, para
14	11	veio a faleceu	veio a falecer
15	17	baseavam-se estudos	baseavam-se em estudos
17	22	relacionasse	relaciona
18	14	perigos relacionado	perigos relacionados
19	26	não têm ideia	não tem ideia
21	11	(Brennan: 3)	(Brennan 3)
21	20	prende deixar	pretende deixar

22	12	alter-ego, Mr. Hyde é	alter-ego, Mr. Hyde, é
22	16	como amável	amável
25	13	my devil has no long been caged, e came out roaring	my devil had been long caged, he came out roaring
25	13	(Stevenson Pág. 80)	(Stevenson 80)
26	21	which i	which I
26	22	as ih ave	as I have
27	8	(ão perdoa)	(não perdoa)
27	9	e mprudente	e imprudente
27	10	a mais outros	a outros
29	6	perde aos poucos o controlo	perde aos o controlo
30	6	Stevenson, conseguiu	Stevenson conseguiu
42	20	( )	(79)
44	20	que as para satisfazer	para satisfazer
46	15	rotinas se apercebe	rotinas e se apercebe
48	8	incontrolável dependência	a incontrolável dependência
49	20	continua	contínua
53	4	diversos géneros	diversos
76	10	apercebem que da	apercebem da
93	18	nos quais apresentou	nos quais cantou
101	8	reino Unido	Reino Unido
111	14	tenhma	tenham