

## **"*YOUNG AMERICANS*": O *BLUE-EYED SOUL* DE DAVID BOWIE E O PRIVILÉGIO BRANCO**

*Victor Henrique de Moraes Schons<sup>1</sup>*

David Bowie, nome artístico de David Robert Jones, foi um cantor e compositor nascido em Londres, na Inglaterra, em 1947. Bowie veio a falecer em 2016 e deixou um legado musical de quase cinco décadas em estilos sonoros dos mais variados<sup>2</sup>.

Bowie experienciou uma fase *soul*, marcada pelo seu nono álbum de estúdio, *Young Americans* (1975). Dedico-me, aqui, à análise histórica e à resenha deste álbum, bem como de sua compreensão e inserção no gênero concebido como “*blue-eyed soul*”, isto é, a música originalmente da comunidade negra estadunidense (*soul* ou *R&B* - “*rhythm and blues*”) na

---

<sup>1</sup> Graduando no 3º ano de História (Licenciatura e Bacharelado) pela Universidade Federal do Paraná. Atualmente, desenvolve pesquisa sob a orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Priscila Piazzentini Vieira (UFPR) voltada para os temas: fascismo, ódio, terrorismo de extrema-direita e internet na História Recente. Email para contato: v.henrique.m.s@gmail.com. Endereço para o Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1509059606293258>.

<sup>2</sup> Conforme o jornalista Peter Doggett, Bowie teria declarado ser “muito volúvel” (sem datação apud DOGGETT, 2014: 96). Ora, nota-se essa volubilidade no curso das análises de Doggett, percebendo que Bowie explorou estilos musicais dos mais variados, como o *rockabilly*; um *pop* quase infantil; o *folk rock*; o *hard rock*; e o *pop rock*; para, em 1972, assumir a sua primeira *persona*, “Ziggy Stardust”: era então um dos maiores nomes do *glam rock*. Essa evolução de Bowie viu, posteriormente, chegar influências do *soul*, do *R&B* e do *funk* afro-americanos; e depois mais mil facetas sucessivas do músico que, agora, não são relevantes para a análise.

voz ou mãos de artistas brancos. A análise das faixas será feita na ordem em que se apresentam no álbum, ignorando a cronologia de gravação. Debruçar-me-ei sobre o disco original lançado em 1975, sem remeter às faixas bônus do CD de 1991. Para fins do escrutínio, as análises aqui feitas partem do exame que o jornalista da música Peter Doggett realizou no livro *O homem que vendeu o mundo: David Bowie e os anos 70* (2014), em que versa sobre a trajetória musical do artista de 1969 até 1980.

*Young Americans* (DOGGETT, 2014: 295-298) é a primeira faixa do álbum. Possui uma letra emocionalmente inspirada, tratando da atração do mítico “jovem americano”. Este é idolatrado, fantasiado, um sonho global. Contudo, nos tempos da gravação da música (1974), a economia nacional era naufragante, e os símbolos de referência perdiam o brilho (vide Escândalo do *Watergate*<sup>3</sup>). Nessa onda, o destino de um jovem americano passa a ser incerto. O sonho acabou, como diz a letra: “Nós vivemos apenas por esses vinte anos/Nós devemos morrer pelos cinquenta restantes?”. Mas a fantasia, diz Doggett (2014: 296), era irresistível; e isso acabou reabastecendo os jovens americanos, que já esqueceram Nixon e “o ontem”. Apresenta-se, então, a imagem de um jovem americano cheio de dúvidas, sem saber qual mito seguir. Isso é acompanhado por uma cacofonia que reverbera trechos incompletos já cantados na música. Nesta canção, a voz de Bowie vai ao limite. A estrutura musical, para Doggett, é

---

<sup>3</sup> O escândalo político do *Watergate* envolveu o então presidente republicano Nixon que, em 1974, após acusações de envolvimento com uma invasão à sede do Partido Democrata, renunciou após a abertura de um processo de *impeachment*. Acredita-se que a invasão ao núcleo democrata estivesse relacionada com espionagem e sabotagem política.

agradavelmente leve e os acordes, simples. Ademais, há muito espaço deixado no arranjo; o saxofone concorre com a voz principal; e o coro evidencia-se em “torno e contraponto”.

*Win*, por sua vez, trata do drama emocional de um eu-lírico que tem suas investidas recusadas por uma mulher. O tema lembra a embriaguez, afirma Doggett (2014: 307), já que “os sons têm mais importância que as palavras”: nada dito tem tanto sentido e nada aparece bem focado: os instrumentos trinam e reverberam, o saxofone alça voo até tornar-se inaudível e a voz principal oscila entre murmúrio, canto ardente e desespero. O vocal de apoio, aqui, oferece tão somente apoio. Os acordes são suavizados ao longo das estrofes, criando a sensação de algo “não terminado” (DOGGETT, 2014: 307).

A terceira faixa, *Fascination*, foi baseada na composição original de um dos vocalistas de apoio, Luther Vandross (DOGGETT, 2014: 308). A canção original, *Funky Music*, com arranjo quase inalterado, tornou-se *Fascination* nas mãos de Bowie, retocada onde necessário. Tem um clima mais *funky*, com uma variação de Bowie entre personagens vocais, de murmúrio até um tom mais “manhoso”. Segundo Doggett (2014: 308), celebra a “volúpia” e a “força” masculinas. Possíveis inspirações para o título, repetido sem cessar na música, são a “arte oculta” do *hipnotismo* (do livro de Brennan, *Occult Reich*, 1974) e a fachada de um clube gay do livro *As Cidades da Noite* (de Rechy, 1964).

Já a canção *Right* tem uma estrutura mais “esquelética” (DOGGETT, 2014: 306). O movimento durante os refrões, afirma Doggett (2014: 306), é

mais leve, acompanhado de uma longa interação entre o vocal principal e os de apoio. Bowie alterna, também aqui, entre interpretações vocais: vai da súplica até os gritos. Nota-se, assim, um esquema meticulosamente planejado, comum ao *soul*, do *call and response*.

*Somebody Up There Likes Me* (DOGGETT, 2014: 303-305) é uma canção que, como afirma o próprio cantor, alerta o Ocidente da iminência de um Hitler (BOWIE, 1974 apud DOGGETT, 2014: 303). Isto é, de um líder autoritário vendido como produto e como ídolo *pop* em campanha publicitária. O título foi colhido de um filme de 1956 de Paul Newman sobre o campeão de boxe Rocky Graziano, e Doggett (2014) nota que a música explora a confusão da “publicidade, do estrelato e do poder”. Expõe-se, com isso, a exuberância de cordas de orquestra; um saxofone pungente e um vocal de Bowie notadamente *sedutor* (já que a letra da música se trata do engodo); aqui, novamente o vocal oscila entre personagens vocais.

A canção lançada em 1970 pelos *Beatles*, *Across the Universe*, recebeu um *cover* feito por Bowie (DOGGETT, 2014: 311-312). Há, aqui, uma colaboração efetiva com John Lennon, que escreveu a original após uma discussão com a esposa Cynthia, canalizando a frustração em forma de música. Bowie, no clímax deste *cover*, berra e imita a “voz rasgada” (DOGGETT, 2014: 312) do ex-Beatle, que participou da gravação tocando guitarra.

*Can You Hear Me* (DOGGETT, 2014: 284-285), em seguida, é uma balada romântica, emocional e elegante dedicada a um(a) amante. Versa

sobre o tédio dos vários parceiros sexuais disponíveis a Bowie. O título reflete um temor existencial do britânico: de fato existo? (“Can you hear me?” - “Você pode me escutar?”). Foi uma canção, conforme Doggett (2014), composta para a voz da cantora escocesa Lulu. Junta elementos do *soul*, como um piano em estilo *gospel*; guitarras com “figuras bem amarradas e concisas” (DOGGETT, 2014: 284); espaçamento no arranjo; e uma relação significativa entre voz principal e vozes de apoio.

Por fim, *Fame* (DOGGETT, 2014: 312-316), um enorme sucesso como *single*, atingiu o primeiro lugar na *Billboard*. A música, conta Doggett (2014), surgiu durante uma sessão improvisada com Lennon, à qual o ex-Beatle fez uma breve contribuição na letra; Carlos Alomar viu aqui retomado o seu arranjo de guitarra originalmente encontrado na música não lançada *Footstompin*. É, quiçá, um híbrido entre *rock* e *funk*. Explora relações complexas entre o piano elétrico, a guitarra e a bateria. A letra, por sua vez, trata-se do estrelato do próprio Bowie e também comenta sobre o empresário Tony Defries<sup>4</sup>. A canção apresenta-se com elementos muitos divergentes entre si, inclusive com a voz esporádica de Lennon e uma série de sons vocais, todos diferentes, gravados por Bowie e manipulados eletronicamente.

Antes de *Young Americans*, o rockstar britânico já havia flertado com elementos musicais afro-americanos. Segundo Doggett, por influência do seu meio-irmão, Bowie escutava artistas negros desde a adolescência, como

---

<sup>4</sup> Tony Defries foi contratado por Bowie como seu empresário musical desde cerca de 1969 até o início de 1975, quando foi demitido pelo astro pela relação pessoal entre ambos estar comprometida.

John Coltrane, Eric Dolphy e Little Richard (2014: 34-41). Baseado em Doggett (2014), posso mapear uma considerável quantidade de aproximações que o cantor fez com os gêneros *soul*, *R&B* ou *gospel* nas suas composições antes do álbum *Young Americans*. No total, Doggett elenca 11 músicas nesse sentido na carreira de Bowie<sup>5</sup>, e eu aumento o número para 17<sup>6</sup>. Dessas, algumas canções, como *I Am a Laser* (c. 1973), são pura e simplesmente obras do gênero *soul*; enquanto que outras, como é o caso de todo o álbum *Diamond Dogs* (1974), são uma mescla do *rock* clássico com alguns elementos de origem musical negavelmente negra. É

---

<sup>5</sup> Aqui listo músicas que Doggett descreveu como tendo inspiração no *soul*, *R&B*, *doo-wop* ou *gospel*, ou contendo elementos musicais destes. Em ordem cronológica: *It Ain't Easy* (um cover da música de Ron Davies feito em 1972); *Five Years* (1972); *Soul Love* (1972); *Here Comes The Night* (cover de Bert Berns feito em 1973); *Everything's Alright* (cover de *The Mojos* feito em 1973); *I Am Divine* (dado para os *Astronettes* circa 1973); *I Am a Laser* (idem); *People from Bad Homes* (idem); *1984* (1974); *Dodo* (1974); e *Rock 'n' Roll With Me* (1974).

<sup>6</sup> Embora Doggett não mencione na análise das seguintes músicas que elas têm inspiração ou elementos dos gêneros pré-mencionados, uma audição atenta delas percebe uma aproximação, e às vezes uma alusão, a outras composições nesses estilos. Em ordem cronológica: *Lady Grinning Soul* (1973), pelo vocal apaixonado e de alto alcance das notas, além do piano jazzístico; *Candidate* (versão alternativa), pela predominância sonora do piano jazzístico e pelo ritmo “pegajoso” e *funky*; *Sweet Thing* (1974), pelo grande comprometimento emocional do cantor na expressão intérprete da canção, que é lenta, cativante e com uma enorme variante de alcances vocais (da voz principal auxiliada por um coro), acompanhados por um piano e um saxofone tão apaixonados quanto a voz; *Candidate* (1974), idem, tratando-se de uma continuação à música anterior; *Sweet Thing* (reprise, de 1974), idem, pelo mesmo motivo; *Big Brother* (1974), pelo uso de um vocal ascendente que alcança baixas e altas notas, tendo por companhia trompetes e saxofones em ritmo similar ao do *blues*; e *Diamond Dogs* (1974), pelo claro uso do coro como *call and response*, o que é comum no estilo *soul*.

por volta do ano de 1974 que o londrino viria a se tornar um expoente *blue-eyed soulster* (BUCKLEY, 2012: 72).

O *blue-eyed soul*, contudo, é um gênero musical que reside na controvérsia. Sobre o estilo, que possuía Elvis Presley como vanguarda, a musicóloga Joanna Demers (2006: 31, tradução minha) assim escreveu, assumindo o poeta negro Scott-Heron por referência:

Elvis não era “coisa nova” porque ele pertencia a uma longa tradição de cooptação branca da identidade cultural negra. Para Scott-Heron, Presley e seus sucessores no *blue-eyed soul* e *funk* branco provaram que os negros ainda estavam sendo vitimados pela apropriação cultural.

Além da questão de apropriação, a polêmica do *blue-eyed soul* se estende no passo em que os brancos, ao assumirem os estilos negros, descaracterizavam a essência dessas músicas, que muito tratavam de temas que envolvessem a experiência de vida negra; e ofuscavam artistas afrodescendentes a partir do seu sucesso, já que esse se dava em virtude da sua raça privilegiada. Como membros da raça branca, estavam mais propensos a alcançar o sucesso numa sociedade estruturalmente racista, e assim iam tomando espaços tradicionais negros.

O tema do racismo na indústria musical seria abordado pelo próprio Bowie em uma entrevista ao canal MTV, dedicado à promoção audiovisual de músicos na plataforma televisiva, quase um decênio depois da publicação de *Young Americans*. O britânico criticou a MTV por ter “tão poucos artistas negros apresentados” (2017: não p., tradução minha).

“Parece ter um monte de artistas negros fazendo vídeos muito bons que eu estou surpreso que não são usados na MTV” (BOWIE, 2017: não p., tradução minha). Nisso, Bowie endereçava o racismo estrutural observado no mercado: por que não são dadas as mesmas oportunidades aos negros? Por que são ignorados os conteúdos que eles produzem?

Enfim, lembro que a existência do *blue-eyed soul* não significa que, quando artistas brancos compõem e interpretam estilos musicais negros, estão a fazer algo de racista propositada e pessoalmente. Na verdade, o que há mesmo de racista é o sistema excludente do mercado, e também da sociedade ocidental como um todo, que privilegia o branco. A música pode ser bem feita pelos brancos; mas o sistema torna os afrodescendentes injustamente preteridos e marginalizados no mundo musical. Nisso, vale ressaltar que o Ocidente sofre com um racismo onipresente, sobrevivente de séculos, que lança raízes nas suas instituições.

É digno de nota que Bowie não era racista, mas o era o sistema que preferiu ele e outros artistas brancos. Bowie incentivava músicos negros e tinha amizade com a comunidade afrodescendente americana (DANIEL, 2016 apud SIMON, 2016: não paginado), tendo sido convidado por ela para ter presença em programas como o *Soul Train* (em 1975) e *Video Soul* (c. 1981-1996). O DJ Donnie Simpson (2016 apud SIMON, 2016), em entrevista à *NBC News*, destacou a admiração e o respeito que o britânico tinha pela música e cultura negras.

Bowie, também, contratou negros para participar do processo criativo das suas músicas, para gravá-las em estúdio e, depois, para



apresentá-las na turnê dos tempos de *Young Americans*. A participação das vozes negras não era abafada; de contrário, em *Young Americans* se ouve muito das vozes de apoio. Na banda da época do álbum, listam-se Diane Sumler, Robin Clark, Luther Vandross<sup>7</sup>, Ava Cherry<sup>8</sup>, Anthony Hinton, Carlos Alomar<sup>9</sup>, Willie Weeks, Dennis Davis, Emir Ksasan, Ralph MacDonald e Larry Washington como músicos negros. Estes são 57,8% do grupo, isto é, 11 de 19<sup>10</sup> (GRIFFIN, 2021: não p.).

Embora se possa afirmar que Bowie definitivamente apropriou-se de elementos culturais negros - e que isso é polêmico -, vale dizer que o londrino muito valorizava os artistas afroamericanos. Ainda que, pelo mercado tipicamente racista, o holofote talvez pairasse sobre a alva cabeça alaranjada de Bowie, este apontava incessantemente para o talento da comunidade negra, apresentando ao público e apoiando fortemente nomes como Cherry, Vandross e Alomar. Embora se saiba que o resultado do chamado *blue-eyed soul* foi ofuscar talentos afrodescendentes e que por isso deve ser problematizado, *Young Americans* deve ser tida como uma peça que dignifica o trabalho negro, se se olha pelo escopo da intenção.

---

<sup>7</sup> Bowie tinha uma “relação especial” (SIMON, 2016: não p.) com Vandross, sobre quem tinha total crença de que “se tornaria uma estrela” num futuro próximo (SEYMOUR, 2004: 80, tradução minha).

<sup>8</sup> Bowie compôs quatro canções em 1973 e as entregou para Cherry, então sua namorada e *backing vocal* (CHERRY, 2016, não p.), e seu grupo, os *Astronettes* (DOGETT, 2014: 257-259).

<sup>9</sup> Bowie teve uma longa parceria com Alomar, que durou de 1974 até 2003 (não consecutivamente).

<sup>10</sup> Aqui, não incluí no grupo dos 19 o próprio Bowie ou os produtores do álbum; mas incluí Lennon.

Com isso tudo em mente é que busco afirmar que todo membro privilegiado da sociedade, seja por vias de gênero ou de raça, deve reconhecer a sua posição enquanto tal. Bowie soube observar a sociedade ao seu redor e enxergar a desvantagem sistêmica vivida pelos talentos negros na música, do que é evidência a crítica supracitada que fez à MTV; além de ter ele mesmo proposto incentivo a músicos afrodescendentes, notável por seus gestos. Contudo, deve-se entender que sua incursão pelos gêneros negros foi, de fato, problemática.

## Referências

BOWIE, David. *MTV News Interview*. [Entrevista cedida a Mark Goodman]. MTV News, 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=L3i53rjh-PA>>. Acesso em: 03 fev. 2021.

BOWIE, David; MASLIN, Harry; VISCONTI, Tony. *Young Americans*. Filadélfia; Nova Iorque: Sigma Sound; Record Plant, 1975. Disponível em: [https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy\\_ntERq\\_t9Vo4qFWsDmrN\\_HbV5wP09AiFQo](https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_ntERq_t9Vo4qFWsDmrN_HbV5wP09AiFQo). Acesso em: 03 fev. 2021.

BOWIE GOLDEN YEARS. *Young Americans*. 2021. Disponível em: <<https://www.bowiegoldenyears.com/youngamericans.html>>. Acesso em: 04 fev. 2021.

CHERRY, Ava. Ava Cherry, Former David Bowie Back-Up Singer & Girlfriend, Reflects on Her ‘First Love’: Exclusive. *Billboard*, Nova Iorque, jan. 2016. Disponível em: <<https://www.billboard.com/articles/news/6842967/ava-cherry-david-bowie-reflection>>. Acesso em: 24 fev. 2021.

BUCKLEY, David. *Strange Fascination* - David Bowie: The Definitive Story. Londres: Virgin Books, 2012.

DEMERS, Joanna. Teresa. *Steal This Music*: How intellectual property law affects musical creativity. Athens: University of Georgia Press, 2006.

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

SEYMOUR, Craig. *Luther*: the life and longing of Luther Vandross. Nova Iorque: *HarperEntertainment*, 2004.

SIMON, Mashaun. D. 'Plastic Soul': David Bowie's Legacy and Impact on Black Artists. *NBC News*, Nova Iorque, jan. 2016. Disponível em: <<https://www.nbcnews.com/news/nbcblk/plastic-soul-david-bowie-s-legacy-impact-black-artists-n494241>>. Acesso em: 04 fev. 2021.

Recebido em: 05/02/2021

Aceito em: 24/02/2021

O conteúdo dos artigos e resenhas publicados nesta edição é de inteira responsabilidade de seus/suas autores/autoras, não representando a posição oficial dos/as editores/as e nem do conselho editorial da revista.