



Revista des discentes do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar

Músicas para ouvir no fim do mundo: andróginos, androides, autômatos, ciborgues, cowboys do espaço e robôs

Songs to listen to at the end of the world: androgynes, androids, automatons, cyborgs, space cowboys and robots

Pâmela Keiti Baena¹

Resumo: A cultura *pop* do século XX dissecou o imaginário tecnológico e da exploração espacial. Diante da incerteza da Guerra Fria, pairava o medo de que o conflito final se deflagrasse e a humanidade se extinguisse, restando a esperança de que a ciência e a tecnologia mostrassem a solução, ou contribuíssem para o fim. Com o objetivo de compreender como as produções culturais do século XX imaginavam o futuro, analisou-se canções de David Bowie, T. Rex, Dee D. Jackson, Sigue Sigue Sputnik e Zager and Evans. Os resultados mostraram o desejo de exploração do Universo enquanto a própria Terra sofre as consequências da extração desenfreada de seus recursos. As canções enfatizam que a preocupação está mais voltada ao que estamos fazendo no presente, permanecendo a questão sobre o que podemos fazer para criar novos futuros.

Palavras-chave: Ficção Científica. Música Pop. Futuros Possíveis. Fim do Mundo. Contemporaneidade.

Abstract: Twentieth-century pop culture dissected the technological imaginary and the dream of space exploration. Amid the uncertainty of the Cold War, fears loomed that an ultimate conflict might erupt, leading to the extinction of humanity, leaving only the hope that science and technology could either save us or hasten our end. This study aims to understand how twentieth-century cultural productions imagined the future by analyzing songs by David Bowie, T. Rex, Dee D. Jackson, Sigue Sigue Sputnik, and Zager and Evans. The analysis reveals a desire to explore the universe while Earth suffers the consequences of rampant resource extraction. These songs emphasize greater concern with present actions, while leaving open the pressing question of what can still be done to create new futures.

Keywords: Science Fiction. Pop Music. Possible Futures. End of the World. Contemporaneity.

¹ Doutoranda em Sociologia, mestre em Estudos da Condição Humana e graduada em Geografia pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Possui graduação em História pela Universidade de Sorocaba (Uniso). A primeira versão desse texto foi escrita no primeiro semestre de 2021 com o título “20th Century Boy x 21st Century Boy”, no âmbito da disciplina de mestrado “Estudos da Condição Humana na Contemporaneidade”, durante a pandemia de Covid-19. Financiamento: CAPES. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0457602425911721>. Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-1967-3534>. E-mail: pamelabaena@hotmail.com



Músicas para ouvir no fim do mundo: andróginos, androides, autômatos, ciborgues, cowboys do espaço e robôs

Pâmela Keiti Baena

Exordium

Motores astrais em reverso / Estou caindo outra vez pelo universo / Lá embaixo, entre visões de homens mortos / Sonhos desfeitos, fissões nucleares dispersas / Os fios do medo sustentam a raça / Marionetes tombam ao chão / E o amor que sinto / Enquanto voo sem fim pelo espaço / Perdido no tempo / Me pergunto: será que encontrarão minha nave? / Nesta nave à deriva, sigo / Mais veloz que a própria vida / Nenhuma supernova queima assim / Buracos negros giram, somem da vista / Os fios do medo se escondem na humanidade / As respostas dormem sob a terra / O amor que sinto / Enquanto voo sem fim pelo espaço / Perdido no tempo / Me pergunto: será que encontrarão minha nave? E muito em breve / A lua infinita / Nos trará sua luz / E quando cairmos / Vamos rezar, nos beijar / E dizer boa noite / Boa noite (Black Sabbath, 2013, tradução nossa).²

Imaginar futuros possíveis é uma característica da condição humana, pelo menos para a concepção de humanidade ocidental³. Com o aprimoramento das técnicas, o desenvolvimento da tecnologia e a sistematização da ciência desde o início da Idade Contemporânea, os pensadores transitaram da projeção de mundos maravilhosos das utopias e começaram a imaginar possibilidades cada vez menos otimistas. Essa transição e inversão de pensamento sobre o futuro não mudou espontaneamente; baseou-se, antes de qualquer coisa, nos acontecimentos que iam se desenrolando no presente. Para caminhar para um futuro repleto de maravilhas, para uma utopia de justiça plena, igualdade e fartura, as ações do presente precisariam indicar a direção. O século XX, entretanto, começou indicando direções mais sombrias e minando as esperanças da juventude. Os contemporâneos conheceram o lado soturno das utopias: o avanço dos totalitarismos e a letalidade de certos usos das ciências.

O contemporâneo não é aquele que está plenamente de acordo com seu tempo, aquele que está tão ajustado a tal momento histórico presente vivido pela sociedade que sequer se percebe como pertencente a ele ou se apercebe da própria época. Estes, que

² Original: "Astral engines in reverse / I'm falling through the universe again / Down among a dead mans vision / Faded dreams and nuclear fissions span / The strings of fear they are holding up the race / The puppets falling to the ground / The love I feel / As I fly endlessly through space / Lost in time / I wonder will my ship be found / On this sinking ship I travel / Faster than the speed of life / Not so super nova burns / The black holes turn and fade from sight / The strings of fear they hide within the human race / The answers burried underground / The love I feel / As I fly endlessly through space / Lost in time / I wonder will my ship be found / And very soon / The boundless moon / Will show us light / And as we crash / We'll pray and kiss / And say goodnight / Goodnight" (Black Sabbath, 2013).

³ Algumas etnias indígenas, como a Amondawa por exemplo, não reconhecem em sua cosmologia e estrutura linguística a divisão entre passado, presente e futuro como uma noção abstrata de tempo, possuindo uma relação com a temporalidade diferente da noção ocidental (Palmer, 2011).



Músicas para ouvir no fim do mundo: andróginos, androides, autômatos, ciborgues, cowboys do espaço e robôs

Pâmela Keiti Baena

estão ajustados, talvez estejam imersos em um presentismo que os impede de contemplar as contradições e estão ofuscados pela positividade que se lhes apresenta. O contemporâneo, para Giorgio Agamben, é perpassado por um consciente distanciamento do seu próprio tempo, ainda que saiba que o seu tempo não se descola dele. Ser contemporâneo, afirma Agamben dialogando com Nietzsche, não é ser atual, é ser inatual. A própria contemporaneidade envolve uma relação de distanciamento. Por outro lado, também “o contemporâneo é alguém que fixa o olhar no seu tempo, para perceber não as suas luzes, mas o seu escuro” (Agamben, 2010, p. 22). Ver o escuro não é tarefa passiva, mas ativa, que demanda desviar do ofuscamento produzido pelas luzes da época. Ser contemporâneo significa poder ver as sombras.

Mas para que seja possível pensar a contemporaneidade e ver as sombras é preciso sair do fluxo do presente contínuo. Para isso, é necessário encontrar uma descontinuidade do tempo, as vértebras quebradas, as rupturas. Contemporâneo “é também alguém que, dividindo e interpolando o tempo, está em condições de o transformar e de o pôr em relação com outros tempos” (Agamben, 2010, p. 28). Entender que o tempo não é linear nem homogêneo possibilita identificar as rupturas e “dividir” o tempo, o que se pode fazer inclusive dentro de uma unidade cronológica como o século. Frente a um cenário devastado por duas guerras mundiais e uma ansiedade constante pela ameaça da destruição mundial durante a Guerra Fria, pode-se questionar: como a cultura *pop*⁴ e os objetos de entretenimento imaginavam que seria o futuro próximo? Tendo por parâmetro o presente em que viviam, o que os artistas pensavam que seria da humanidade? Quais possibilidades de solução frente a indicativos pessimistas ou de escapismo fantasiavam? E se não houvesse solução?

⁴ As expressões “cultura *pop*” e “música *pop*” aqui utilizadas estão em concordância com o que propõem Simone Pereira de Sá, Rodrigo Carreiro e Rogério Ferraraz (2015, p. 9): “O termo “cultura *pop*” porta uma ambiguidade fundamental. Por um lado, sublinha aspectos tais como volatilidade, transitoriedade e “contaminação” dos produtos culturais pela lógica efêmera do mercado e do consumo massivo e espetacularizado; por outro, traduz a estrutura de sentimentos da modernidade, exercendo profunda influência no(s) modo(s) como as pessoas experimentam o mundo ao seu redor. Nesse sentido, pode-se afirmar que a cultura *pop* tem óbvias e múltiplas implicações estéticas, sublinhadas por questões de gosto e valor; ao mesmo tempo em que ela também afeta e é afetada por relações de trabalho, capital e poder”.



Músicas para ouvir no fim do mundo: andróginos, androides, autômatos, ciborgues, cowboys do espaço e robôs

Pâmela Keiti Baena

Com o objetivo de explorar as maneiras que as produções culturais do passado recente imaginavam o futuro, buscou-se entender como a música *pop* enxergava o século XX e o que seus artistas imaginavam para o século XXI e além. Tendo como referência estudos sobre os limites entre o humano e o não-humano, o transumano, o pós-humano, o extraterrestre e as máquinas, foram escolhidas seis canções⁵, cinco de artistas britânicos e uma de um duo estadunidense: “Zeitgeist” de Black Sabbath (2013), invocando “o espírito do tempo” para pensarmos a conjuntura histórica na qual se deram as condições de possibilidade de desenvolvimento desses artistas e respectivos movimentos culturais aos quais pertencem; “Space Oddity” de David Bowie (1969), no contexto da corrida espacial; “20th Century Boy” de T. Rex (1973), sobre humanos com habilidades maquínicas; “Automatic Lover” de Dee. D. Jackson (1977) com a impossibilidade das máquinas suprarem a necessidade de afetividade; “21st Century Boy” de Sigue Sigue Sputnik (1986) e a exaltação da tecnologização total para o século XXI; e “In the Year 2525 (Exordium & Terminus)” de Zager and Evans (1969) sobre qual futuro nos espera.

Zeitgeist

Hannah Arendt inicia o livro “A Condição Humana” (1958) retratando o momento que deu início à corrida espacial da Guerra Fria: o lançamento em 1957 do primeiro satélite artificial do projeto Sputnik a entrar em órbita. A empreitada russa fez a ala soviética dar a largada, acirrando a disputa entre capitalistas e comunistas. Consistia num experimento científico limitado a uma esfera transmissora de sinal de rádio com um único som contínuo, cujos resultados permitiram a expansão do conhecimento sobre a ação da matéria fora da Terra e suas implicações, levando a investimentos em ciência e tecnologia aperfeiçoados e em poucos anos aplicados às viagens com vida humana a bordo.

Além das implicações políticas que tão singular ato despertou e dos quais é resultado, Arendt chama a atenção para uma característica do campo das emoções. Em vez de alegria e assombro perante a grandeza do ato humano, o que sobreveio foi uma sensação generalizada de “alívio ante o primeiro ‘passo para a fuga dos homens de sua

⁵ As divisões do texto recebem títulos conforme os nomes das canções.



Músicas para ouvir no fim do mundo: andróginos, androides, autômatos, ciborgues, cowboys do espaço e robôs

Pâmela Keiti Baena

prisão da Terra” (Arendt, 2011, p. 1). A frase, além de refletir o pensamento presente no monumento em homenagem a um cientista russo⁶ erigido décadas antes, reflete também uma ideia existente há tempos no imaginário da humanidade de atingir, tocar e possuir os corpos celestes. A novidade é que o ato tornou mais palpável o até então distante sonho de explorar outros planetas e as conjecturas sobre outras formas de vida habitando o Universo deixaram de ser meros devaneios e tornaram-se áreas de estudo científico⁷.

A ficção científica, “à qual, infelizmente, ninguém deu até agora a atenção que merece como veículo dos sentimentos e desejos das massas” (Arendt, 2011, p. 2), segundo a sagaz observação de Arendt, costumava ser desconsiderada como um gênero literário menor, tomado como de baixa qualidade pelos olhos dos mais altos círculos eruditos, e que supostamente demandaria dos leitores pouco esforço intelectual, tendo sido difundida como uma literatura de massas. Com o desenvolvimento de efeitos visuais e mecânicos pela indústria cinematográfica, tornou-se um dos gêneros prediletos para adaptações ao cinema de grande impacto no público e na cultura *pop* como um todo.

Independentemente da qualidade da obra literária, é preciso considerar o quanto a relação entre tecnologia e humanidade permeia a maioria dos enredos e traz discussões éticas sobre os limites para a ciência e a expansão dos modos de vida humanos. A obra ficcional muito conhecida de George Orwell, “1984”, escrita em 1948 e baseada nos regimes totalitários da primeira metade do século XX, é um exemplo de distopia em que o autor acentua os problemas presentes na sociedade, como o mascaramento da realidade, controle absoluto da população e governos autoritários, bem como os instrumentos usados pelo Estado para isso e o papel ambíguo da guerra, demonstrando como a

⁶ Trata-se do cientista Konstantin Tsiolkovsky (1857-1935), considerado precursor de teorias sobre a criação de foguetes e viagens espaciais cujas contribuições auxiliaram o desenvolvimento espacial soviético.

⁷ Apesar de serem muito conhecidas as controvérsias envolvendo a ufologia que já se mostrou uma pseudociênciia, há ainda muita resistência entre os campos científicos em desenvolver estudos baseados na procura de formas de vida extraterrenas – sejam elas de qualquer tipo –, a começar pela inexistência de objeto de estudo até então e por não haver parâmetros sobre o que deveria ser procurado. Para suprir essa necessidade de pesquisa – apesar do desserviço à comunidade científica e à produção de conhecimento que as pseudociências seguem alimentando – começa a emergir a Astrobiologia que coloca em questão a universalidade do darwinismo, perguntando-se sobre a existência ou não de condições favoráveis para o surgimento da vida e quais seriam, bem como onde mais ela poderia acontecer. Tal ciência possui hipóteses, algumas delas formuladas há centenas de anos, mas carece de confirmações, as quais o avanço científico vem buscando. Para uma introdução ao assunto, ver: Galante, D. *et al.*, 2016.



Músicas para ouvir no fim do mundo: andróginos, androides, autômatos, ciborgues, cowboys do espaço e robôs

Pâmela Keiti Baena

literatura de ficção captura e traduz uma época – ou o “espírito de uma época”, o *Zeitgeist* – além de produzir críticas.

Mas a arte não se limita a reproduzir os acontecimentos, sentimentos ou imaginário de uma sociedade. A arte atreve-se a ir além e romper com as margens da realidade, imaginando outras possibilidades, especulando sobre o futuro, criando realidades alternativas. Os escritos literários “Eu, Robô” (Isaac Asimov, 1950), “Admirável Mundo Novo” (Aldous Huxley, 1932), “Nós” (Yevgeny Zamyatin, 1924), “A Guerra dos Mundos” (Herbert George Wells, 1898), “O Médico e o Monstro” (Robert Louis Stevenson, 1886), “Frankenstein ou o Prometeu Moderno” (Mary Shelley, 1818) são apenas alguns exemplos de mais de dois séculos de representações do imaginário popular e fabulações sobre as tensões entre poder, política, ciência, natureza e humanidade. São histórias que ousam falar sobre testar os limites para escapar à mortalidade, a criação da vida por meios profanos, o medo frente às descobertas e o desejo de exploração do universo, a mecanização extrema do trabalho, as fronteiras cinzentas entre o bem e o mal, a desumanização e até o fim da espécie humana.

O prólogo de “A Condição Humana” de Arendt, escrito diante dos acontecimentos pós-Segunda Guerra Mundial ainda frescos, dá o tom distópico do presente. Dignos das obras de ficção científica, esses acontecimentos demonstram que não é a humanidade que está se acostumando com a tecnologia, mas a tecnologia é produto da imaginação e anseios humanos que fantasiaram suas finalidades antes de produzi-las como meios para atingir objetivos que ultrapassam suas capacidades do corpo biológico. A Terra, sendo o único ambiente conhecido capaz de conter a vida humana – ela mesma produto de um processo adaptativo – sem necessidade de apoios postiços às funções vitais, não havia antes sido encarada como uma prisão aos corpos físicos. “O artifício humano do mundo separa a existência humana de todo ambiente meramente animal, mas a vida mesma permanece fora desse mundo artificial, e por meio da vida o homem permanece ligado a todos os outros organismos vivos” (Arendt, 2011, p. 2). O que surge diante da ciência é a indagação sobre libertar-se da Terra e de todos aqueles vínculos que mantém os humanos presos às condições da natureza, levando a tentativa de rompimento à manipulação artificial da própria vida.



Músicas para ouvir no fim do mundo: andróginos, androides, autômatos, ciborgues, cowboys do espaço e robôs

Pâmela Keiti Baena

Arendt não tem dúvidas de que a separação humana das condições dadas pela natureza seja possível, por mais longínqua que esteja no futuro. Tendo presenciado duas guerras mundiais e vivendo em plena sustentação de uma guerra não-declarada, mas fortemente ativa com potencialidade bélica de destruição global, ela reconhece, inclusive, a capacidade de uma extermínio da vida à espreita. O que coloca em questão é: a quem cabe decidir sobre esses assuntos? Com qual propósito? “A questão é apenas se desejamos usar nessa direção nosso novo conhecimento científico e técnico, e essa questão não pode ser decidida por meios científicos; é uma questão política de primeira grandeza, cuja decisão, portanto, não pode ser deixada a cientistas profissionais ou a políticos profissionais” (Arendt, 2011, p. 3).

Por mais que nenhuma dessas especulações se concretize, já são visíveis as incertezas geradas pela indiferenciação nebulosa da aplicação científica. Isso se apresenta na chamada crise nas ciências naturais, em que símbolos que compõem a linguagem matemática e seus discursos se distanciam e quase não mantêm relações. As “verdades” demonstráveis via fórmulas matemáticas são relativizadas e transpostas ao discurso racional de acordo com graus de confiabilidade. E os discursos adquirem força política – sendo o discurso o que faz de nós animais políticos – notando-se que não é possível a neutralidade no uso da ciência.

Os símbolos, antes subordinados ao discurso para fins de abreviação, são dele agora independentes e não traduzíveis, resultando em uma inversão da função original. A dissociação entre a produção técnica e a capacidade de discursar evidencia uma atmosfera onde “o discurso perdeu seu poder” (Arendt, 2011, p. 5), fato que se acentuou e tornou-se mais do que um problema geracional composto por ausência de argumentos e dificuldade de diálogo. “E tudo o que os homens fazem, sabem ou experimentam só tem sentido na medida em que se possa falar sobre” (Arendt, 2011, p. 5), problemática que se coloca à questão da decisão do que fazer e quem a tomará perante tudo aquilo que não é dito. Nesse contexto, Arendt nos alerta para o risco de que a ação humana se dissocie de sua dimensão política, tornando-se puramente instrumental.

Ainda não sabemos se essa situação é definitiva; mas pode suceder que nós, que somos criaturas ligadas à Terra e nos pusemos a agir como se fôssemos habitantes do universo, jamais sejamos capazes de compreender, isto é, de pensar



Músicas para ouvir no fim do mundo: andróginos, androides, autômatos, ciborgues, cowboys do espaço e robôs

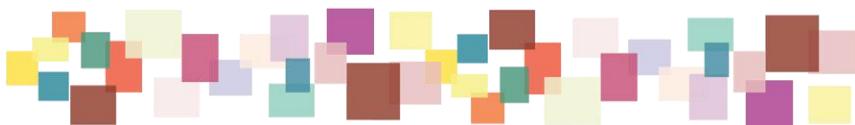
Pâmela Keiti Baena

e de falar sobre as coisas que, no entanto, somos capazes de fazer. Nesse caso, seria como se nosso cérebro, que constitui a condição material, física, de nossos pensamentos, não fosse capaz de acompanhar o que fazemos, de modo que, de agora em diante, necessitássemos realmente de máquinas artificiais que pensassem e falassem por nós. Se for comprovado o divórcio entre o conhecimento (no sentido moderno de conhecimento técnico [*know-how*]) e o pensamento, então passaríamos a ser, sem dúvida, escravos indefesos, não tanto de nossas máquinas quanto de nosso conhecimento técnico, criaturas desprovidas de pensamento à mercê de qualquer engenhoca tecnicamente possível, por mais mortífera que seja (Arendt, 2011, p. 4).

Além de essas preocupações estarem presentes no pensamento de filósofos como Arendt, de teóricos das mais distintas ciências, de escritores de literatura e roteiristas de ficção científica, a chamada pela teoria crítica de “cultura de massas” também trouxe esses temas para suas produções. A música *pop*, entendida não como um gênero, mas como uma música comercial e de abrangência a um amplo público pelos meios de comunicação massificados da indústria cultural, agregou às formas de expressão que lhes são próprias os temas mais marcantes do século XX: pode-se encontrar referências em letras de canções, capas de discos, videoclipes e shows. Por exemplo, a música “*Zeitgeist*”, de Black Sabbath (2013), parece ser uma versão menos otimista da canção “*Planet Caravan*” gravada pela banda em 1970. Enquanto esta é um passeio onírico pelo sistema solar, aquela fala da fuga de uma Terra de morte e destruição. Ao revisitar os acontecimentos, podemos questionar: o que, afinal, se deu nesse percurso? Talvez sejam apenas os dois lados de uma mesma moeda.

Space Oddity

David Bowie foi, certamente, um dos artistas que mais e melhor aproveitou a temática da exploração espacial e da inquietude sobre a possibilidade de vida extraterrestre. Em 1969, encarnou o astronauta Major Tom no disco “*David Bowie*”. Na canção “*Space Oddity*” (algo como “*Estranheza Espacial*”), um trocadilho com título do filme “*2001: A Space Odyssey*” lançado no ano anterior, Major Tom está saindo em missão fora da órbita terrestre. É possível acompanhar a contagem regressiva e a preparação para o lançamento de seu foguete, tomando sua “pílula de proteína” e colocando seu

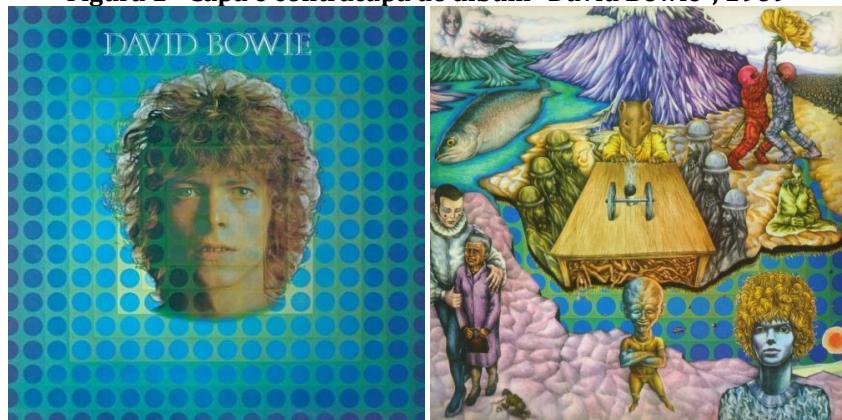


Músicas para ouvir no fim do mundo: andróginos, androides, autômatos, ciborgues, cowboys do espaço e robôs

Pâmela Keiti Baena

“capacete”. No videoclipe, Bowie, que interpreta tanto o papel de Major Tom quanto da estação de controle em solo, vai encenando a letra da canção, com trajes prateados e dentro do que seria o interior de uma nave.

Figura 1 - Capa e contracapa do álbum “David Bowie”, 1969



Fonte: DISCOGS. David Bowie - David Bowie. Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/David-Bowie-David-Bowie/release/1724331. Acesso em: 02 jul. 2021.

Controle da Terra para Major Tom / Controle da Terra para Major Tom / Tome suas pílulas de proteína e coloque seu capacete / Controle da Terra para Major Tom (10, 9, 8, 7,6) / Iniciando contagem regressiva, motores ligados (5, 4, 3) / Verifique a ignição e que o amor de Deus esteja com você (dois, um, decolagem) / Aqui é o Controle da Terra chamando Major Tom / Você realmente chegou lá / E os jornais querem saber de que marca são suas camisas / Agora é hora de sair da cápsula, se tiver coragem / “Aqui é o Major Tom para o Controle da Terra / Estou passando pela porta / E estou flutuando de um jeito bem peculiar / E as estrelas parecem muito diferentes hoje / Pois aqui / Estou eu, sentado numa lata de metal / Bem acima do mundo / O planeta Terra é azul / E não há nada que eu possa fazer” / Embora eu esteja a mais de cem mil milhas / Me sinto muito tranquilo / E acho que minha nave sabe para onde ir / Diga à minha esposa que a amo muito. Ela sabe / Controle da Terra para Major Tom / Seu circuito está morto, há algo errado / Você me ouve, Major Tom? / Você me ouve, Major Tom? / Você me ouve, Major Tom? / Você... / “Aqui estou, flutuando em minha lata de metal / Bem acima da lua / O planeta Terra é azul / E não há nada que eu possa fazer” (David Bowie, 1969, tradução nossa)⁸

⁸ “Ground Control to Major Tom / Ground Control to Major Tom / Take your protein pills and put your helmet on / Ground Control to Major Tom (ten, nine, eight, seven, six) / Commencing countdown, engines on (five, four, three) / Check ignition and may God's love be with you (two, one, liftoff) / This is Ground Control to Major Tom / You've really made the grade / and the papers want to know whose shirts you wear / Now it's time to leave the capsule if you dare / "This is Major Tom to Ground Control / I'm stepping through the door / And I'm floating in a most peculiar way / and the stars look very different today / For here / am I sitting in a tin can / Far above the world / Planet Earth is blue / and there's nothing I can do / Though I'm past one hundred thousand miles / I'm feeling very still / and I think my spaceship knows which way to go / Tell my wife I love her very much she knows / Ground Control to Major Tom / Your circuit's



Músicas para ouvir no fim do mundo: andróginos, androides, autômatos, ciborgues, cowboys do espaço e robôs

Pâmela Keiti Baena

Prestes ao lançamento, a estação deseja a Major Tom “que Deus esteja com você”, protegendo-o. Ainda que seja o lançamento uma produção da ciência, o resultado dele depende de uma certa “sorte” ou da permissão de sucesso de acordo com os desejos de um suposto ser superior, Deus. A missão foi a princípio bem-sucedida e a mídia procura saber todos os detalhes, inclusive qual camiseta estaria o astronauta usando no momento, como uma influência para o público sobre quais produtos o astronauta usa, quais visões defende, demarcando a função da propaganda nos interesses de incentivo ao consumo no capitalismo. Mas o astronauta está deslumbrado com a visão que tem acima do mundo, como as estrelas parecem diferentes – que, no videoclipe, são representadas por duas mulheres de grandes perucas loiras e vestidos amarelos, dançando em torno do astronauta – e encantado com a visão de que o Planeta Terra é azul e não há nada que ele possa fazer sobre isso.

A situação não permanece favorável por muito tempo. Logo Major Tom tem um imprevisto. O deslumbramento dá lugar ao sentimento de impotência do ser humano frente ao Universo: apesar de ter ultrapassado cem mil milhas, sente-se de mãos atadas sobre seu próprio destino. Já não é mais ele quem controla para onde ir, mas a nave que o guia, quase consciente. E é assim que a estação de solo perde contato com Major Tom, que se perde no infinito do espaço, em mais uma analogia ao misterioso final do filme “2001”.

As referências da música, no entanto, não são apenas ficcionais. Em 1968, os EUA haviam lançado a missão Apollo 8 com o propósito de orbitar a Lua e observar sua face oculta. Era um trabalho de campo para coletar informações para um pouso lunar no futuro. Três astronautas giravam ao redor da Lua e perdião o contato via rádio com a Terra nos momentos em que passavam por trás do satélite natural. Antes de arrancar de volta para a Terra, a tripulação fez uma transmissão ao vivo: cada astronauta leu alguns versículos da Bíblia que contam o mito da criação da Terra por Deus (Puchner, 2019).

dead, there's something wrong / Can you hear me, Major Tom? / Can you hear me, Major Tom? / Can you hear me, Major Tom? / Can you 'Here am I floating 'round my tin can far above the moon / Planet Earth is blue / and there's nothing I can do" (David Bowie, 1969).



Músicas para ouvir no fim do mundo: andróginos, androides, autômatos, ciborgues, cowboys do espaço e robôs

Pâmela Keiti Baena

Tal discurso religioso, mais precisamente cristão, não foi proferido de maneira gratuita pelos astronautas participantes de um dos empreendimentos científicos mais caros até então. O discurso foi a resposta da equipe financiada pelo sistema capitalista às famosas declarações do astronauta soviético que foi o primeiro ser humano a sair da Terra. O cosmonauta da URSS Iuri Alexeievitch Gagarin, ao estar em solo novamente após a missão na nave Vostok 1, deu declarações à comitiva de imprensa que estava ansiosa por mais. Supostamente, o mesmo Gagarin que disse a icônica frase “A terra é azul!” também declarou: “Olhei e olhei, mas não vi Deus”. Exatamente o que foi dito e de que forma ficou ofuscado por uma série de mitos. Entretanto, é provável que a declaração da tripulação da Apollo 8 estivesse respondendo a Gagarin (Puchner, 2019). Uma resposta espacial do capitalismo para o socialismo. Mais do que explorações científicas e desenvolvimento tecnológico, as missões travavam uma guerra ideológica e poderosamente discursiva.

No ano de 1969, os Estados Unidos se consideraram vencedores da corrida espacial com a missão Apollo 11, cuja tripulação finalmente pousou sobre a Lua. As imagens da missão foram amplamente reproduzidas pelos canais de televisão ao som de “Space Oddity” (Chilton, 2020). No entanto, os embates continuaram nas guerras terrestres. Quanto a David Bowie, na Inglaterra, explodiu pouco depois como verdadeiro fenômeno musical com seu quinto álbum, o “The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars” (1972) no qual, além de explorar a sonoridade do *glam rock*, adotou em suas performances o personagem Ziggy Stardust, um alienígena androgino.

Algum tempo depois, Bowie chegou a interpretar um alienígena também no cinema no filme “The Man Who Fell to Earth” (1976), baseado no livro homônimo de Walter Tevis publicado em 1963. A premissa do livro se passa no que seria um futuro próximo, entre os anos de 1985 a 1990, e trata do alienígena humanoide Thomas Jerome Newton que sai de seu planeta natal e vem à Terra na tentativa de evitar que os seres humanos destruam o planeta, tal como ocorreu com o seu próprio, o planeta Anthea. Após alguns anos desenvolvendo a tecnologia terrestre com os conhecimentos antheanos para construir a nave que traria o que restou de seu povo a nosso planeta, Newton desiste da missão. Sua estadia na Terra o fez entrar em conflito ético sobre seu real poder de



Músicas para ouvir no fim do mundo: andróginos, androides, autômatos, ciborgues, cowboys do espaço e robôs

Pâmela Keiti Baena

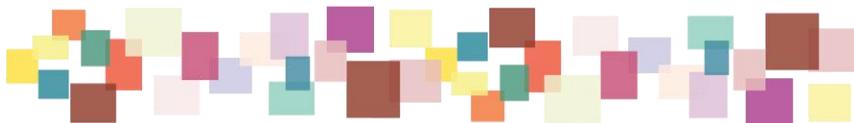
interferir no iminente fim (Tevis, 2016). Deveria o fim, de fato, ser impedido? O alienígena, invadido por tormentos físicos, psíquicos e emocionais que até então desconhecia, encontra para si um fim demasiadamente humano.

20th Century Boy

Comumente reduzido à antítese do movimento *hippie* e do gênero musical rock progressivo, por ser visual e musicalmente oposto, o *glam rock*, do qual Bowie fez parte, era mais complexo do que essa dicotomia poderia expressar. O movimento possuía, ao mesmo tempo, aspectos radicais e contestatórios por um lado e, por outro, preocupações com a moda. Enquanto o movimento *hippie* pregava o desapego e certo desleixo com a aparência, o *glam* preocupava-se com a imagem, ostentava a exuberância, o exagero e o culto à personalidade dos *rock stars*. Musicalmente, muitas canções eram mais curtas em comparação com o rock progressivo e com refrões chiclete, influência do *rock bubblegum* e uma certa nostalgia pelas bandas dos anos 1950 e 1960. Entretanto, vários grupos pertencentes a este amplo movimento musical *pop* tiveram início na cena *hippie* e descolaram-se dela aos poucos⁹ (Reynolds, 2016).

O movimento do *glam rock* elevava a androginia a novos níveis, extrapolando quaisquer barreiras de definição de gênero por meio do uso de cosméticos e acessórios os mais variados. Em seus aspectos contestatórios, o *glam* não só zombava dos limites de definição de gêneros masculino e feminino, como também flirtava com a fluidez da sexualidade. Ainda que alguns músicos participantes do *glam* tenham sido homens heterossexuais, muitos representantes que tiveram destaque exploravam variadas formas de sexualidades. Nem sempre os fãs tinham acesso a informações fidedignas sobre suas vidas pessoais para confirmar as hipóteses – já que os próprios artistas faziam declarações fantasiosas para alimentar a *persona* que haviam criado –, mas os trejeitos, as

⁹ Dentre esses artistas que surgiram primeiramente como participantes do movimento da contracultura *hippie*, Simon Reynolds (2016) cita os seguintes: o próprio David Bowie, cujo primeiro disco foi lançado ainda em 1969; T. Rex, que em formação anterior chamava-se Tyrannosaurus Rex e lançou quatro discos entre 1968 e 1970 como um duo de *folk rock*; Alice Cooper, que possuía uma sonoridade psicodélica; e Roxy Music, com marcada presença do rock progressivo.



Músicas para ouvir no fim do mundo: andróginos, androides, autômatos, ciborgues, cowboys do espaço e robôs

Pâmela Keiti Baena

performances, o figurino, as vozes e as letras das canções colocavam o público conservador em alerta. E era justamente isso que os artistas queriam.

A forma de afrontamento escolhida pelo *glam* foi a estética. Seus figurinos incluíam roupas que até então eram consideradas parte do guarda-roupa feminino e peças masculinas reinventadas. Marc Bolan, por exemplo, *frontman* da banda T. Rex, usava echarpes, plumas, jaquetas metalizadas, casacos de pele, cores vibrantes e acessórios. O longo cabelo cacheado emoldurava seu rosto maquiado. Além de tudo, nos palcos estava acompanhado de um violão ou uma guitarra, como se estes fossem uma extensão de seu corpo. Valia-se de apetrechos que compunham a *persona* que criou para si: “Aquele cabelo crespo eletrizado, as bochechas salpicadas de glitter, um casaco que parecia feito de metal — Marc parecia um senhor da guerra vindo do espaço sideral” (Reynolds, 2016, p. 1, tradução nossa)¹⁰. Na interpretação de Simon Reynolds, “(...) Rejeitando o natural, o orgânico e o saudável em favor do não natural, do plástico e do artificial, o glam ensaiava, essencialmente, a sensibilidade do que mais tarde conheceríamos como pós-modernismo” (2016, p. 9, tradução nossa)¹¹.

Nem todas as perspectivas sobre os caminhos que a humanidade estava tomando eram pessimistas. Algumas formas de encarar o então presente século ressaltavam com entusiasmo a juventude¹² e o hedonismo. Uma das canções de T. Rex que se destaca e expressa o que foi essa efervescência *glam* é “20th Century Boy” que exalta os jovens do século XX. Com uma letra que parece aludir à imaginação e às brincadeiras de uma criança que imita os animais e objetos que a cercam — “movo como um gato / ataco como um carneiro / ferroo como uma abelha” e ainda “voo como um avião / dirijo como um carro” — seguidas de insinuações de intenções sexuais — “eu quero ser seu homem” — a canção joga com uma inocência lúdica e a exibição de super-habilidades, servindo como declarações para uma conquista.

¹⁰ Original: “That electric frizz of hair, the glitter-speckled cheeks, a coat that appeared to be made of metal — Marc seemed like a warlord from outer space” (Reynolds, 2016, p. 1).

¹¹ Original: “(...) Shunning the natural, organic and wholesome in favour of the unnatural, plastic and artificial, glam essentially rehearsed the sensibility of what we would later know as postmodernism” (Reynolds, 2016, p. 9).

¹² A música “Children of Revolution”, de T. Rex, é um exemplo dessa exaltação e esperança na juventude.



Músicas para ouvir no fim do mundo: andróginos, androides, autômatos, ciborgues, cowboys do espaço e robôs

Pâmela Keiti Baena

Amigos dizem que está tudo bem / Amigos dizem que é legal / Todo mundo diz que é / como o Robin Hood / Me movo como um gato / Ataco como um carneiro / Ferro como uma abelha / Amor, eu quero ser seu homem / É fácil de ver / Você foi feita pra mim / E eu sou seu garoto / Seu brinquedo do século XX / Amigos dizem que está tudo bem / Amigos dizem que é legal / Todo mundo diz que é como o Robin Hood / Voo como um avião / Dirijo como um carro / Seguro como uma mão / Amor, eu quero ser seu homem / É fácil de ver / Você foi feita pra mim / E eu sou seu brinquedo / Seu garoto do século XX / Brinquedo do século XX / Quero ser seu garoto (...) (T. REX, 1973, tradução nossa¹³).

Figura 2 - Capa e contracapa do vinil 7" de T. Rex com os singles "20th Century Boy" e "Free Angel", com foto-propaganda do álbum Tanx no verso, 1973



Fonte: DISCOGS. T. Rex – 20th Century Boy / Free Angel. Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/T-Rex-20th-Century-Boy-Free-Angel/release/9929096. Acesso em: 27 jun. 2021.¹⁴

A música "20th Century Boy" saiu como *single*, cujo lado B foi "Free Angel", não tendo aparecido nos álbuns de estúdio oficiais apesar de seu enorme sucesso. Posteriormente, foi acrescentada como bônus do álbum "TANX" (originalmente de 1973), porém em seu relançamento e em todas as edições após 1985. A letra da canção apresenta discrepâncias e algumas fontes sugerem frases um pouco diferentes. Isso se dá por dois motivos. Em primeiro lugar, pela peculiaridade da voz e da forma de cantar de Marc Bolan que Simon Reynolds descreve como um "lamento trêmulo com um vibrato exagerado"

¹³ Original: "Friends say it's fine / Friends say it's good / Everybody says it's just like Robin Hood / I move like a cat / Charge like a ram / Sting like a bee / Babe, I wanna be your man / Well it's plain to see / You were meant for me / and I'm your boy / Your 20th century toy / Friends say it's fine / Friends say it's good / Everybody says it's just like Robin Hood / Fly like a plane / Drive like a car / Hold like a hand / Babe, I wanna be your man / Well it's plain to see / You were meant for me / and I'm your toy / Your 20th century boy / 20th century toy / I want to be your boy / (...)" (T. Rex, 1973)

¹⁴ Transcrição da letra retirada do encarte da coletânea da T. Rex. Bump 'n' Grind (Media notes). Japan: Thunderwing Productions, 2000.



Músicas para ouvir no fim do mundo: andróginos, androides, autômatos, ciborgues, cowboys do espaço e robôs

Pâmela Keiti Baena

(2016, p. 29, tradução nossa)¹⁵. Em segundo lugar, porque provavelmente a canção não foi transcrita em nenhum encarte da época. Inserir as letras das músicas era uma prática que muitas bandas adotavam, mas isso se dava principalmente com álbuns. Para esta pesquisa foram consultadas versões do *single* lançadas em cinco países: Reino Unido¹⁶, Alemanha¹⁷, Dinamarca¹⁸, Suécia¹⁹ e França²⁰. Em todos estes, os componentes materiais do *single* são constituídos por capa, contracapa e vinil 7 polegadas, também chamado de compacto simples (o da Alemanha anuncia um pôster de Bolan de brinde), cada país com uma arte diferente. As informações e capas dos compactos lançados em cada país estão disponíveis no site Discogs, que registra um total de vinte e cinco versões.

Chama a atenção a comparação que o eu lírico faz das ações humanas com as coisas e objetos, podendo chegar-se a interpretações mais literais ou bastante metafóricas. Descreve habilidades específicas de animais e máquinas atribuindo-as para si. O refrão “20th century toy / I want to be your boy” coloca como sujeito o brinquedo do século XX, com Marc Bolan afirmando que quer ser o seu menino. O brinquedo pode tanto se referir a esta questão lúdica dos jogos de imitação quanto à indicação de que o eu lírico, ou Bolan, é ele mesmo este brinquedo. Da condição de sujeito, coloca-se como objeto para desfrute da pessoa de seus desejos. Indo mais além, o “ser um brinquedo”, no contexto, pode remeter ainda aos *sex toys*. Trata, assim, de uma liberdade sexual pela comparação do humano com os demais animais e com as máquinas e objetos, o que seria o tipo de relação desejável pelo jovem do século XX.

Automatic Lovers

A música “Automatic Lover”, de Dee D. Jackson, vai mais além da canção de T. Rex porque retrata não uma comparação, mas a relação direta do ser humano com uma

¹⁵ “warbly whine with an exaggerated vibrato” (Reynolds, 2016, p. 29).

¹⁶ Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/TRex-20th-Century-Boy/release/477672

¹⁷ Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/T-Rex-20th-Century-Boy-Free-Angel/release/1114227

¹⁸ Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/T-Rex-20th-Century-Boy/release/7732148

¹⁹ Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/T-Rex-20th-Century-Boy/release/4122597

²⁰ Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/T-Rex-20th-Century-Boy-Free-Angel/release/1359503



Músicas para ouvir no fim do mundo: andróginos, androides, autômatos, ciborgues, cowboys do espaço e robôs

Pâmela Keiti Baena

máquina. A letra da música expressa a frustração de uma mulher que possui um amante frio, “automático”. Ela parece descrever um robô ou androide que está programado para se satisfazer, mas que não a satisfaz. Ainda que a letra possa se tratar de uma metáfora, tanto no videoclipe oficial quanto nas apresentações em shows e programas de televisão, Dee D. Jackson contracenava com um robô metálico, com quem interagia e que repetia a frase “I am your automatic lover”.

Eu sou seu amante automático / Amante automático / (...) / Amor no espaço e no tempo / Já não há mais sentimento / Amor automatizado / Frio e nada atraente / Ansiando por um toque / Desejando um beijo / Sussurre palavras de amor / Diga que sente minha falta / Veja-me, sinta-me, ouça-me / Ame-me, toque-me / (...) / ... Nada para acariciar, nenhuma mão para segurar / Não preciso de um toque / Porque o corpo dele é frio / Ele é programado para receber / Satisfação automática / Depois que o amor morre / Onde está a reação verdadeira? / Veja-me, sinta-me, ouça-me / Ame-me, toque-me / (...) / Eu só quero fazer amor / (...) / Seu corpo está frio / Não há uma mão para segurar (Dee d. Jackson, 1977, tradução nossa)²¹

Em determinados momentos da música, não fica claro se se trata de um ser humano cujas interações afetivas e sexuais são frias, “programadas” apenas para obter o próprio prazer; se se trata de um androide criado para a satisfação sexual, mas que não supre a carência afetiva; ou se se trata de um brinquedo erótico que é programado para satisfazer a necessidade de prazer sexual, enquanto a narradora anseia por um parceiro de carne e osso, por quem possa ser vista, ouvida, sentida e amada. Se o parceiro é um robô, a narradora é uma ciborgue: “um organismo cibرنético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção” (Haraway, 2019, p. 158). É ela, ou a *persona* construída pela artista, que viaja pelo espaço em busca de respostas para seus anseios, pois os ciborgues “desconfiam de qualquer holismo, mas anseiam por conexão” (Haraway, 2019, p. 160).

O álbum “Cosmic Lover” de Dee d. Jackson, lançado em 1977, é considerado pertencente ao *Space Disco*, movimento musical da *Era Disco* inspirado no contexto

²¹ Original: “I am your automatic lover / Automatic lover / (...) / Love in space and time / There's no more feeling / Automated love / Cold and unappealing / Longing to be touched / Longing for a kiss / Whisper words of love / Tell me that you miss me / See me, feel me, hear me / Love me, touch me / (...) / ... / Nothing to caress not a hand to hold / I don't need the touch / Cause his body's cold / He's programmed to receive / Automatic satisfaction / After love is dead / Where's the true reaction / See me, feel me, hear me / Love me, touch me / (...) / I can feel you / (...) / You're body's cold / There's not a hand to hold” (Jackson, 1977).



Músicas para ouvir no fim do mundo: andróginos, androides, autômatos, ciborgues, cowboys do espaço e robôs

Pâmela Keiti Baena

político da Guerra Fria, da corrida espacial, do desenvolvimento tecnológico e nas obras de ficção científica. A capa mostra Dee D. Jackson em pé, de roupa preta e capa e luvas prateadas, levemente de perfil, com ambas as mãos levantadas em frente ao tronco, uma posição que remete à de um robô. De suas mãos saltam raios em formato de cometas. Ela parece sair de uma esfera nebulosa, talvez rompendo a atmosfera da Terra, como uma gigante, uma Micrônega levantando-se para o espaço. Ao fundo, o Universo estrelado.

Figura 3 - Capa e contracapa do *long play* "Cosmic Curves", 1977



Fonte: ALL Loss Less. Disponível em: <http://allossless.net/46836-dee-d-jackson-cosmic-curves-japan-lp-1978.html>. Acesso em: 27 maio 2021.

Fato curioso é que o álbum e principalmente a canção "Automatic Lover" atingiram sucesso estrondoso, levando ao fenômeno de criação de uma "versão brasileira" de Dee D. Jackson. A gravadora, impossibilitada de trazer a cantora para a grande demanda de apresentações que os programas de auditório do Brasil e pequenas casas de apresentações gostariam, criou uma sósia brasileira que era apresentada em tais programas e eventos como Dee D. Jackson. A sósia aparecia para dublar as canções e interagir com a réplica do robô prateado do videoclipe. Houve um momento, no auge da discoteca, que a presença de Dee D. era tão requisitada que foi necessário chegar a ter três sósias atuando simultaneamente, espalhadas pelos shows no Brasil (Barcinski, 2014).

A contracapa de "Cosmic Lover" traz uma sequência de imagens de Dee D. Jackson dançando sobrepostas, para transmitir a ideia de movimento, com seu *collant*, capa e botas de salto prateados com detalhes em rosa, figurino usado no videoclipe do *hit* "Automatic Lover" e que era associado a trajes espaciais. Com fundo preto, ainda remetendo ao espaço sideral, a foto é ladeada por duas colunas: a da esquerda, com os



Músicas para ouvir no fim do mundo: andróginos, androides, autômatos, ciborgues, cowboys do espaço e robôs

Pâmela Keiti Baena

nomes das canções do disco e créditos; e a da direita que traz um texto com uma espécie de crônica espacial contextualizando a narrativa da personagem. Na tiragem brasileira, o texto foi traduzido:

Estamos no século XXI. Uma jovem desiludida por seu “AMANTE AUTOMÁTICO” (AUTOMATIC LOVER) decide deixar a Terra num “VÔO INCANDESCENTE” (RED FLIGHT) e se perder no espaço em busca de um amor sobre o qual lhe haviam contado. Ela alcança a “GALÁXIA DO AMOR” (GALAXY OF LOVE) e é lá que encontra o que tanto havia procurado.

O “HOMEM METEÓRO” (METEOR MAN) lhe deixa tão deslumbrada que ela e sente em estado total de torpor. Envolvida por tal relacionamento ela se acredita a própria “VÊNUS, A DEUSA DO AMOR” (VENUS, THE GODESS OF LOVE). Porém, neste Universo amar é proibido e a “POLÍCIA GALÁTICA” (GALAXY POLICE) levava para a prisão onde aguardará seu julgamento. E quando aparece diante do júri, sua única defesa é afirmar que seu encantamento provinha de suas “CURVAS CÓSMICAS” (COSMIC CURVES). Mas, os jurados, inflexíveis, obrigam-na a deixar o planeta e viver para sempre nas Cavernas Negras.

E a medida que vai se “PERDENDO PELO ESPAÇO” (FALLING INTO SPACE) ela continua a defender a si própria e ao direito de amar as pessoas de todo Universo.” (Dee d. Jackson, 1977)

O disco conta, pelas canções na sequência em que estão dispostas para a reprodução, sobre a jornada da heroína Dee D. Jackson em uma aventura pela busca do amor romântico – e sensual – em um Universo em que este é proibido. Carregado de trocadilhos e metáforas, as letras das canções tratam, em grande parte, das dificuldades das relações afetivas entre os seres humanos mediadas pela tecnologia e pela ciência. Frente a um Universo infinito, a sensação de vazio faz com que a protagonista da narrativa saia em busca de preencher suas inquietações com algo que seja tão irracional quanto o amor, sendo punida por isso.

Apesar de em 1977 já ser lugar-comum tratar de relações afetivas e problemas da vida amorosa em canções, uma virada que a *Disco Music* trouxe foi a possibilidade de mulheres falarem mais abertamente sobre sexualidade. Isso significa que elas já traziam o assunto há algum tempo, como na canção “It's Too Hot For Words” (1935) interpretada por Billie Holiday, mas no geral outras canções o faziam de maneira mais velada, com expressões ambíguas que faziam apenas uma sugestão a que a música se referia. O movimento da *Space Disco* introduziu alguns elementos a mais, como a possibilidade de sonhar com o espaço, deixar a Terra, ultrapassar barreiras da natureza com o auxílio da



Músicas para ouvir no fim do mundo: andróginos, androides, autômatos, ciborgues, cowboys do espaço e robôs

Pâmela Keiti Baena

tecnologia e trouxe, principalmente, as questões filosóficas do que isso implicaria por um viés existencialista.

Entretanto, estas questões abordadas nas canções de Dee D. Jackson e tantos outros que tematizavam os avanços científicos e tecnológicos em suas músicas não o faziam situando no presente. É certo que essas temáticas surgiram com base nos acontecimentos do momento que o mundo estava passando, principalmente pelo cada vez mais rápido desenvolvimento do meio técnico-científico²² (Santos, 2008) e pelo medo do fim do mundo iminente causado pelos mesmos meios que promoviam o desenvolvimento. Juntos, alta tecnologia e possível fim do mundo, infiltraram-se no imaginário popular e deram elementos para se questionar sobre o futuro, se é que viria a existir algum. Assim, os repertórios de muitas canções são projetados no futuro, pensando formas de “salvar” a humanidade – de si mesma? – num ponto de vista mais otimista; de salvar a si mesmo, de escapar, ainda que todo o resto se acabe, quase como um *Deus ex machina*²³ que surge para salvar “o sujeito” do “resto”, a partir de um viés individualista; ou da ausência de salvação, conformismo, sob um olhar mais fatalista.

Este futuro, entretanto, não estaria tão distante. Poucas são as distopias literárias – e musicais – que projetam seus futuros em mais de um milênio. Algumas das mais famosas imaginam bem menos tempo: cinquenta anos, setenta, no século seguinte... e “Cosmic Lover” não é diferente. Pela narrativa da contracapa, sabemos em que ano se passa: “Estamos no século XXI”. Tanto as distopias quanto as utopias do século XX depositavam suas esperanças no século XXI, esperando que seus descendentes pudessem ter a resposta da salvação.

21st Century Boys

Se o uso da ciência contribuiu para gerar os dramáticos fatos históricos do século XX, por outro lado também trouxe benefícios, como a aceleração do aprimoramento

²² Devido a esses eventos, tornou-se meio técnico-científico-informacional. No presente, a digitalização da vida cotidiana, a ubiquidade das redes de comunicação e a produção massiva de dados criam novos regimes de visibilidade e de poder, com possibilidades tanto de ação quanto riscos de controle e colapso sistêmico.

²³ Deus ex machina é um recurso narrativo no qual um acontecimento inesperado, externo à lógica interna da história, surge e resolve de forma abrupta e conveniente um conflito complexo.



Músicas para ouvir no fim do mundo: andróginos, androides, autômatos, ciborgues, cowboys do espaço e robôs

Pâmela Keiti Baena

tecnológico e a possibilidade de facilitar a vida humana por meio de equipamentos. Foi também pela perspectiva da ciência – ou o que a cultura *pop* representava como ciência – que muitas expectativas de futuro se formaram. Apresentando uma reflexão sobre o discurso sobre a ciência perpetrado pelas músicas e seus videoclipes, mais focado no *rock'n'roll*, Gomes e Piassi (2011, p. 4) comentam:

Com o advento do videoclipe na década de 80, verifica-se a formação de estereótipos na imagem do cientista e do papel da ciência. Sobre o cientista, podemos citar o cantor inglês Thomas Dolby, que personificava um “cientista maluco” com seus “jalecos brancos” e “cabelos despenteados” na letra e no videoclipe de “She Blinded Me With Science”. Quanto à ciência, bandas como a inglesa Sigue Sigue Sputnik e a estadunidense Misfits, influenciadas também pela ficção científica e pelo período final da Guerra Fria, constroem alegorias em que apresentam os “horrores” da ciência a “serviço” da guerra e da corrida espacial. Há de se notar que como na ficção científica, o rock antecipa algumas hipóteses sobre evolução da ciência e da tecnologia, principalmente discutindo sobre temas como clonagem (“Who Made Who”) e a consolidação das informações em meios digitais (“Digital Man”).²⁴

Com uma atmosfera que remete ao filme “Blade Runner” (Ridley Scott, 1982), que por sua vez é baseado no livro “Androides Sonham com Ovelhas Elétricas?” de Philip K. Dick (1968), o videoclipe de “21st Century Boy” da banda Sigue Sigue Sputnik traz imagens do que na época era considerada a mais alta tecnologia. Os arranha-céus com letreiros luminosos escritos em japonês, o helicóptero, o telefone celular. Mas o que mais impressiona é a estética adotada pelo grupo: os membros parecem ciborgues andróginos – ou seriam eles androides? – que mesclam elementos da discoteca, do *glam*, do *punk* e de outros movimentos culturais. A banda se autodenominava a “quinta geração do *rock'n'roll*” antes mesmo de lançar seus *singles*, o que se mostrou posteriormente um certo exagero. Os jornais da época os consideravam um “Apocalipse pop” (Leite, 2016). Mas não deixaram de contribuir com a difusão do cenário da música eletrônica.

Quanto à decisão sobre o nome da banda, que faz referência ao satélite Sputnik lançado em órbita em 1957, o fundador da banda “Tony James tinha lido no International Herald Tribune algo sobre uma gangue de rua em Moscou, chamada Sigue Sigue Sputnik (‘Queime, Queime, Sputnik’, em russo). E também se lembrou do fato de que Little

²⁴ No século XXI, esse papel continua relevante: videoclipes e produções musicais atuais abordam temas como a crise climática, a biotecnologia e a inteligência artificial, atualizando a crítica às promessas de salvação tecnológica e às ameaças de colapso.



Músicas para ouvir no fim do mundo: andróginos, androides, autômatos, ciborgues, cowboys do espaço e robôs

Pâmela Keiti Baena

Richards não quis mais cantar após o feito do satélite Sputnik, primeiro a completar a órbita terrestre" (Pereira, 2006). O nome da banda, assim, criou uma vinculação a referenciais históricos da corrida espacial da Guerra Fria, que ainda estava em curso no ano em que a banda iniciou suas atividades: 1984.

Lançado pela União Soviética, o satélite como uma experiência mundial marcou profundamente as vidas daqueles que de alguma forma acompanharam os soviéticos darem a largada. Donna Haraway (2019, p. 190-191), filósofa em quem a ficção científica teve grande impacto, relata o Sputnik como um marco que possibilitou a sua formação:

Estou consciente da estranha perspectiva propiciada por minha posição histórica – um doutorado em Biologia para uma moça irlandesa católica tornou-se possível por causa do impacto do Sputnik na política de educação científica dos Estados Unidos. Tenho um corpo e uma mente construídos tanto pela corrida armamentista e pela guerra fria que se seguiram à Segunda Guerra Mundial quanto pelos movimentos das mulheres. Há mais razões para a esperança quando consideramos os efeitos contraditórios das políticas dirigidas a produzir tecnocratas estadunidenses leais – as quais também produzem um grande número de dissidentes – do que quando nos concentramos nas derrotas atuais.

A influência do Sputnik na música *pop* também foi grande, não só porque graças a ele se desenvolveram amplamente as tecnologias de satélite e transmissão de informações ao redor do globo terrestre, mas sendo ele mesmo um objeto de assombro pelos seus contemporâneos. Esse culto à ciência e à tecnologia e ao mesmo tempo receio do que mais estaria por vir para modificar os rumos da humanidade continuaram a ser explorados até o fim dos anos 1980 e princípio de 1990, quando da queda do Muro de Berlim e do fim da União Soviética, momento a partir do qual outros inimigos precisaram ser culpados, inimigos agora pulverizados, dispersos por todas as partes, já que o socialismo real não poderia mais ser considerado uma ameaça também real²⁵.

"Major Tom (Coming Home)" de Peter Schilling (1983), dirigido por Peter Sinclair, recria um voo espacial usando imagens de arquivo de explorações

²⁵ O impacto cultural do Sputnik ultrapassa o contexto da Guerra Fria e segue ressoando no presente. O satélite inaugurou uma nova era de comunicação global e imaginários espaciais que hoje se desdobram em projetos de internet via satélite (como o Starlink), turismo espacial e a corrida privada por Marte. Na cultura *pop*, a fascinação pelo espaço permanece como metáfora de expansão de fronteiras e de busca por alternativas diante das crises na Terra — um imaginário reativado em produções atuais como "Space Song", da Beach House (2015), e videoclipes de artistas como Katy Perry ("E.T.", 2011) e Janelle Monáe ("Dirty Computer", 2018), que exploram temas de fuga, sobrevivência e reconstrução de mundos possíveis. A banda Public Service Broadcasting, por exemplo, lançou em 2015 o álbum "The Race for Space", que inclui a faixa "Sputnik", construída a partir de gravações originais da missão soviética.



Músicas para ouvir no fim do mundo: andróginos, androides, autômatos, ciborgues, cowboys do espaço e robôs

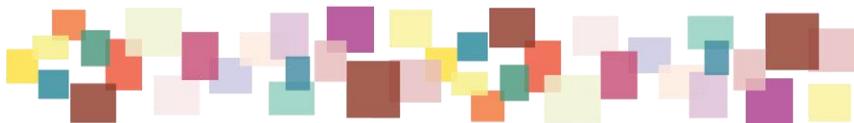
Pâmela Keiti Baena

espaciais. A música conta as aventuras do Major Tom, um astronauta deprimido que tinha aparecido pela primeira vez na canção "Space Oddity" de David Bowie, em 1969. A letra narra o acidente fatal da personagem e o vídeo termina com a sobreposição de uma cápsula espacial a cair, sobreposta à imagem de Schilling, sombriamente iluminado e de braços abertos. A sequência das viagens espaciais é entrelaçada com imagens do cantor e de carros. Liga, por conseguinte, duas criações tecnológicas, naves espaciais e automóveis, que inspiram admiração, porque podem-nos levar para além dos nossos limites como seres humanos. A direção artística evoca a cultura automobilística americana dos anos 1950, a década em que a exploração espacial começou oficialmente, com o lançamento do Sputnik I pela União Soviética. A ligação é mais intelectual do que narrativa — intelectual, no sentido eisensteiniano de um significado que emerge da combinação de planos e que não pode ser transmitido por eles, separadamente. (Branco, 2020, p. 30-31)

Utilizando propostas similares às do videoclipe para o "Major Tom" de Peter Schilling, o videoclipe de "Love Missile F1-11" de Sigue Sigue Sputnik também explora as imagens espaciais e, no caso, dá bastante destaque às de destruição, sexualizando-as: "Bombas dos EUA cruzando o céu / Lá se vai meu foguete do amor, vermelho / Manda ver / Manda ver / Bomba explosiva à frente / Milhões ainda passando fome / Um moleque do mundo pagando boquete / Manda ver / Manda ver" (Sigue Sigue Sputnik, 1986, tradução nossa)²⁶. Sem muita desenvoltura narrativa, "Love Missile F1-11" possui uma letra em que se interpreta uma crítica aos ataques aéreos e uso de bombas pelos Estados Unidos, investindo em armamentos enquanto milhões passam fome. Há ainda um mundo por vir formado pela juventude, mas que mesmo sendo adolescentes já se tenta massacrá-los ("Shoot it up!"). No entanto, não se pode encontrar a mesma eloquência em "21st Century Boy" que se parece mais a uma proclamação de uma sequência de palavras-chave:

Estéreo / Vídeo / Sexo de ficção científica / Vamos lá-lá-lá / Vamos. / Sonhos de Saturno. Raios laser / Século 21 / Máquinas de sexo. / Pode o Cartier / Jogar fora o Tissot / Timex kJd / Hora de partir / Eu sou um cowboy espacial / Sou um garoto u-hu do século 21 / - Esta é uma nova era da televisão - / Siamês / Libanês / TVs de strip-tease falantes em chinês / Cingapura / El Salvador / Coca-Cola. / Mercúrio / Luxo / Enfie esse punho cromado em mim. / Eu sou um cowboy espacial / Sou um garoto u-hu do século 21 / - Senhoras e senhores / Está aí 1990 - / Eu sou um cowboy espacial / Sou um garoto u-hu do século 21. / Embrião / OVNI / Aberração / Oh, show de horror psicótico. / Quadrilhas e lábios e rainhas da beleza - vamos festejar - / Rampa de Vênus / Vagabunda sexy / Maquiagem borrona na minha vamp de Vegas / Eu sou um cowboy espacial / Sou um garoto

²⁶"US bombs crusin' overhead / There goes my love rocket red / Shoot it up / Shoot it up / Blaster bomb bomb bomb ahead / Multi Millions still unfed / A mondo teeno givin' head / Shoot it up / Shoot it up" (Sigue Sigue Sputnik, 1986). "Givin' head", no contexto, é uma gíria para o sexo oral.



Músicas para ouvir no fim do mundo: andróginos, androides, autômatos, ciborgues, cowboys do espaço e robôs

Pâmela Keiti Baena

u-hu do século 21. / Eu sou um cowboy espacial / Sou um garoto u-hu do século 21... (Sigue Sigue Sputnik, 1986, tradução nossa)²⁷

Figura 4 - Capa do *single "21st Century Toy"*, de Sigue Sigue Sputnik, 1986



Figura 5 – Capa do álbum "Flaunt It", de Sigue Sigue Sputnik, 1986



Fonte: Discogs. Sigue Sigue Sputnik - 21st Century Boy (Extended T.V. Mix); Sigue Sigue Sputnik - Flaunt It.. Disponível em: <https://www.discogs.com/artist/37784-Sigue-Sigue-Sputnik>. Acesso em: 03 jul. 2021.

Aparelhos tecnológicos, máquinas性uais, localizações geográficas, marcas famosas, objetos voadores não identificados, um excitado garoto do século XXI – que também se autodenomina um *cowboy* do espaço – parece incorporar elementos da pós-modernidade: globalização, fragmentação, deslumbramento tecnológico, hedonismo, simultaneidades onde tudo é espetáculo, consumo e performance. Essa miscelânea de influências desconexas pode ser encontrada na capa do disco “Flaunt It” com seu robô gigante e os dizeres “a 21st century toy” logo abaixo. Um brinquedo do século XXI para um menino do século XXI. Já a capa do *single* “21st Century Boy” traz uma cruz formada por aparelhos de televisão, com imagens de cada um dos integrantes sendo transmitidas. Uma substituição de deuses se opera, com o culto à tecnologia e às personalidades. Nesse futuro pop saturado de imagens, a televisão é o novo regime de verdade. Eles encenam o

²⁷ "Stereo / Video / Sci-fi sex / Let's go-g-go / Let's go. / Saturn dreams. lazer beams / 21st century / Sex machines. / Can the cartier / Toss the tissot / Timex kJd / Time to go go. / I'm a space cowboy / I'm a 21st century whoopee boy. / - This is a new age of television - / Siamese / Lebanese / Chinese speaking strip TVs / Singapore / El Salvador / Coca Cola / Mercury / Luxury / Shove that fender fist at me. / I'm a space cowboy / I'm a 21st century whoopee boy / - Ladies and gentlemen / There is 1990 - I'm a space cowboy / I'm a 21st century / whoopee boy. / Embryo / UFO / Freak / Oh psycho horror show / Hips and lips and beauty queens - let's party - / Venus ramp / Sexy tramp / Make-up muck my Vegas vamp / I'm a space cowboy / I'm a 21st century whoopee boy / I'm a space cowboy / I'm a 21st century..." (Sigue Sigue Sputnik, 1986).



Músicas para ouvir no fim do mundo: andróginos, androides, autômatos, ciborgues, cowboys do espaço e robôs

Pâmela Keiti Baena

colapso da narrativa, celebram o ruído, o sexo de ficção científica, os corpos-plástico, a cultura *fast-food* global. É uma obra que encarna o futuro como um fetiche decadente, onde a guerra e o apocalipse se tornam espetáculo (Galopim, 2020).

Terminus

Imaginar os acontecimentos possíveis dos séculos XX e XXI não deve ter sido tarefa fácil. Conforme os impactos antrópicos sobre o planeta se agravam e as estimativas de capacidade de reversão se tornam menores, fica cada vez mais difícil prever os “próximos futuros”. Pensar os impactos que serão vividos pelos cinquenta anos seguintes traz à tona o sentimento de angústia aos contemporâneos. Danowski e Viveiros de Castro (2014, p. 107) descrevem bem o problema: “o ambiente muda mais depressa que a sociedade, e o futuro próximo se torna, com isso, não só cada vez mais imprevisível, como, talvez, cada vez mais impossível”. O que será, então, dos próximos milênios? Será que existirá humanidade até lá? Mais ainda, o que é esta humanidade agora e em que se transformará?

No ano de 2525 / Se o homem ainda estiver vivo / Se a mulher conseguir sobreviver / Talvez eles descubram / No ano de 3535 / Não será mais preciso dizer a verdade, nem mentiras / Tudo o que você pensar, fizer ou disser / Estará nas pílulas que você tomou hoje / No ano de 4545 / Você não vai precisar de dentes, nem de olhos / Não haverá nada para mastigar / Ninguém vai olhar pra você / No ano de 5555 / Seus braços pendem inertes ao lado do corpo / Suas pernas já não têm função / Alguma máquina faz isso por você / No ano de 6565 / Não será preciso marido, nem esposa / Você vai escolher seus filhos, suas filhas também / Do fundo de um longo tubo de vidro / Uô-oh-oh / No ano de 7510 / Se Deus vier, ele deve chegar até lá / Talvez olhe ao redor e diga: / "Acho que chegou a hora do Juízo Final! / No ano de 8510 / Deus vai balançar sua cabeça poderosa / E dirá: "Estou satisfeito com onde o homem chegou" / Ou então destruirá tudo e começará de novo / Uô-oh-oh / No ano de 9595 / Eu fico pensando se o homem ainda estará vivo / Ele tirou tudo o que a velha Terra podia dar / E não devolveu nada / Uô-oh-oh / Agora já se passaram dez mil anos / O homem chorou bilhões de lágrimas / Por aquilo que nunca soube / Agora o reinado do homem chegou ao fim / Mas através da noite eterna / O brilho das estrelas / Tão distante daqui / Talvez seja apenas o ontem (Zager; Evans, 1969, tradução nossa)²⁸

²⁸ Original: “In the year 2525 / If man is still alive / If woman can survive / They may find- / In the year 3535 / Ain't gonna need to tell the truth, tell no lies / Everything you think, do, and say / Is in the pills you took today / In the year 4545 / Ain't gonna need your teeth, won't need your eyes / You won't find a thing to chew / Nobody's gonna look at you / In the year 5555 / Your arms are hanging limp at your sides / Your legs got nothing to do / Some machine's doing that for you / In the year 6565 / Ain't gonna need no husband, won't need no wife / You'll pick your sons, pick your daughters too / From the bottom of a long glass tube / Whoa-oh-oh / In the year 7510 / If God's a-coming, he ought to make it by then / Maybe he'll look around himself and say / “Guess it's time for the judgement day!” / In the year 8510 / God is gonna shake his mighty head / He'll either say, “I'm pleased, where man has been” / Or tear it down and start again / Whoa-oh-oh



Músicas para ouvir no fim do mundo: andróginos, androides, autômatos, ciborgues, cowboys do espaço e robôs

Pâmela Keiti Baena

Os cantores estadunidenses Zager and Evans, em “In the year 2525 (Exordium & Terminus)”, se propõem a pensar o que haverá quando o calendário atingir os anos 10 mil. Lançada em 1969, mesmo ano de “Space Oddity”, a letra da canção questiona-se se haverá homens e mulheres que verão a chegada da metade do segundo milênio; preocupa-se com a extrema medicalização da sociedade; a obsolescência dos órgãos humanos e a insuficiência da alimentação; a substituição dos corpos por autômatos que farão tudo; a fertilização humana *in vitro*; todas questões que, nos cinquenta anos seguintes, foram se tornando cada vez menos ficcionais e mais tangíveis. Evocando a misericórdia divina para que dê cabo a tanto sofrimento, a letra finaliza com a causa de tal catástrofe, o ser humano: “ele tirou tudo o que a velha Terra podia dar, e não devolveu nada”.

Danowski e Castro discutem o que é essa tal “humanidade” e a impossibilidade de ela ser uma só, um grupo homogêneo, como se fosse o Ser Humano – ou o Homem – que era pensado como um modelo universal pelo humanismo e que ruiu no século XX: “Se a guerra nuclear total significa o fim da humanidade ‘por meio’ do fim do mundo, a Shoah significou o fim do ‘mundo da humanidade’, o mundo humanista europeu iniciado no Renascimento. O fim da humanidade, neste sentido, começou em Auschwitz, assim como o fim do futuro começou em Hiroshima” (Danowski; Castro, 2015, p. 113). O temido “fim do mundo” já foi vivido por diversos povos ao longo da história, diversos mundos já deixaram de existir. Na contemporaneidade, o próximo fim tomará escala planetária, colocando todos os povos em alerta: “o pós-humanismo ressalta a urgência dos seres humanos em tomar conhecimento de pertencerem a um ecossistema que, quando danificado, afeta negativamente a condição humana também. Nesse quadro, o humano não é abordado como um agente autônomo, mas está localizado dentro de um extenso sistema de relações” (Ferrando, 2019, p. 971).

/ In the year 9595 / I'm kinda wonderin', if man is gonna be alive / He's taken everything this old Earth can give / And he ain't put back nothing / Whoa-oh-oh / Now it's been ten thousand years / Man has cried a billion tears / For what he never knew / Now man's reign is through / But through the eternal night / The twinkling of starlight / So very far away / Maybe it's only yesterday” (Zager; Evans, 1969).



Músicas para ouvir no fim do mundo: andróginos, androides, autômatos, ciborgues, cowboys do espaço e robôs

Pâmela Keiti Baena

Se a ficção pode contar com uma solução Deus *ex machina* para reverter a situação e salvar a todos os seres humanos poucos segundos antes do derradeiro fim, não se pode esperar o mesmo para a realidade.

A ausência de uma entidade transcendente que pudesse nos salvar do apocalipse (marcianos benevolentes que se curvassem preocupados sobre a evolução da Guerra Fria, por exemplo) se redobra, assim, pela ausência absoluta de mundo após a conflagração nuclear total. O fim da guerra atômica seria o fim absoluto do mundo e o fim absoluto da humanidade. (Danowski; Castro, 2015, p. 115)

A enunciação escatológica de Danowski e Castro pode parecer dramática, mas só se não nos dermos conta de que esse processo já está acontecendo. E não há mais inimigos externos para se culpar.

Em geral, nesses filmes os alienígenas se alimentam dos próprios humanos: de seu sangue, ou sua energia mental, algo desse gênero. Agora, imagine que essa história já aconteceu. Imagine que a raça alienígena seja, na verdade, nós mesmos. Fomos invadidos por uma raça disfarçada de humanos, e descobrimos que eles ganharam: nós somos eles. (Danowski; Castro, 2015, p. 142)

Podemos observar que muitas das questões levantadas por essas canções permanecem atuais ou mesmo se intensificaram com a virada do milênio. As preocupações com o “fim do mundo” encontram paralelo na crise climática, nas ameaças nucleares reatualizadas e nas discussões éticas em torno da inteligência artificial e da biotecnologia. As utopias e distopias musicais do século XX, ao projetarem futuros possíveis, anteciparam angústias que hoje se materializam em debates sobre colapso ambiental, desigualdades tecnológicas e novas formas de escapismo, seja no mundo digital, seja na busca por colonização espacial. Essa reflexão aproxima o imaginário cultural do século XX das pautas socioambientais que marcam o presente, tensionando o quanto essas visões de futuro não foram “premonitórias”, mas sintomáticas de um tempo que já apontava para o Antropoceno, ou, nas palavras de Haraway (2023), Chthuluceno²⁹.

As narrativas musicais do século XX que tematizavam a salvação ou o fim da humanidade podem ser lidas, hoje, como percepções das questões que já despontavam e

²⁹ Donna Haraway (2023) propõe o conceito de Chthuluceno como alternativa ao Antropoceno ou Capitaloceno, para nomear a época em que vivemos. Em vez de centrar a narrativa no “humano” ou no “capital”, o Chthuluceno sugere uma trama de relações multiespécies, enfatizando a necessidade de “fazer parentes” e cultivar modos de existência colaborativos entre humanos, animais, plantas, fungos e tecnologias. Trata-se de uma ética e uma estética da coabitAÇÃO planetária, que convida a imaginar futuros menos destrutivos e mais simpóéticos.



Músicas para ouvir no fim do mundo: andróginos, androides, autômatos, ciborgues, cowboys do espaço e robôs

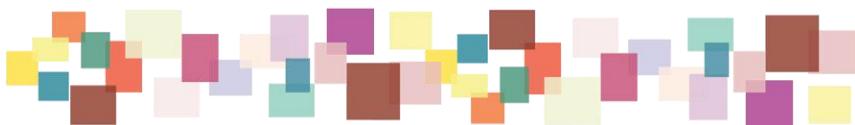
Pâmela Keiti Baena

se tornaram urgentes no século XXI: aquecimento global, colapso ecológico, guerras híbridas e aceleração tecnológica. O que parecia uma especulação futurista tornou-se parte do cotidiano, e a tensão entre otimismo tecnológico e fatalismo distópico se atualiza nas discussões sobre o aperfeiçoamento e uso de inteligência artificial, biotecnologia, ascensão da extrema-direita no mundo e o surgimento da ansiedade climática. Assim, revisitando essas canções no presente permite compreender como o imaginário cultural de ontem ajuda a moldar as respostas e os afetos sociais diante dos enfrentamentos atuais.

Hoje, vemos novas “corridas espaciais”, agora protagonizadas não apenas por Estados-nação, mas também por corporações privadas fundadas por bilionários, como SpaceX, Blue Origin e Virgin Galactic. A exploração do espaço se intensificou como um campo de disputa econômica e política, marcada por interesses comerciais e debates éticos sobre a apropriação de recursos extraterrestres. Essa retomada do imaginário da corrida espacial reforça a atualidade das perguntas de Arendt: o que significa para a humanidade deslocar seu “lugar” para fora do planeta em um momento em que enfrentamos crises ecológicas profundas na Terra?

Esse imaginário de fascínio e temor em relação à ciência e à tecnologia segue vivo no presente. Autores como Zuboff (2019) mostram como a tecnologia digital inaugura novas formas de poder e vigilância, criando o que ela chama de “capitalismo de vigilância”. Paralelamente, o interesse renovado em viagens interplanetárias por empresas moderniza o sonho de colonização espacial, mas também levanta questões éticas e políticas sobre a repetição de lógicas extrativistas em outros mundos (Latour, 2020). Além disso, Bauman (2008) argumenta que a queda de grandes antagonismos geopolíticos, como o socialismo real, abriu espaço para “medos líquidos”, difusos e individualizados, que se manifestam hoje nas narrativas de catástrofe climática, colapso tecnológico e pandemias globais. A música *pop* contemporânea, ao lidar com aflições sobre o colapso ambiental e o futuro digital – como nas obras das cantoras Grimes ou Janelle Monáe –, de certa forma, herda o legado do Sputnik, transformando-o em matéria estética para pensar o destino da humanidade, temas que ainda precisam ser explorados.

As maneiras que as produções culturais do passado imaginavam o futuro, seja por meio da literatura, da música ou do cinema, nos dizem muito mais sobre o que já



Músicas para ouvir no fim do mundo: andróginos, androides, autômatos, ciborgues, cowboys do espaço e robôs

Pâmela Keiti Baena

enfrentavam em seu presente do que sobre o que o futuro traria de fato. Ao sonhar com o futuro, libertaram seus anseios, medos, inquietações, desejos e esperanças sobre o que o contexto em que viviam poderia produzir. Tal como exploraram amplamente as obras sobre viagens no tempo, tanto os artistas quanto os cientistas do passado especulavam sobre quais ações deveriam realizar, quais decisões deveriam tomar e para quais caminhos cada uma dessas iria levar. Disso resulta um discurso pessimista sobre a possibilidade de inexistência de um futuro: “A profecia do ‘fim do mundo’, neste sentido, deve ser performativamente anunciada para que *não* se torne realidade. (...) *Temos o dever de ser pessimistas*” (Danowski; Castro, 2015, p. 114). Thomas Jerome Newton, o alienígena benevolente de Walter Tevis, não prosseguirá em sua missão, não tentará salvar a Terra de seu iminente fim. O que será feito de nosso próprio planeta está a cargo apenas dos seus habitantes, mas nas mãos de quem?

Referências

- Agamben, Giorgio. O que é contemporâneo. In: Agamben, Giorgio. **Nudez**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010, p. 19-34.
- Arendt, Hannah. **A Condição Humana**. 11. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.
- Barcinski, André. **Pavões misteriosos**. 1974-1983: a explosão da música pop no Brasil. São Paulo: Três Estrelas, 2014.
- Bauman, Zygmunt. **Medo líquido**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- Black Sabbath. **Zeitgeist**. In: Black Sabbath. **13**. Produção de Rick Rubin. Los Angeles: Vertigo Records, 2013
- Bowie, David. **Space Oddity**. In: Bowie, David. **David Bowie** [LP]. Londres: Deram Records, 1969. Faixa 1.
- Branco, Sérgio Dias. Melodias do Reuso: A Reutilização de Imagens nos Vídeos Musicais. **Esferas**: Revista Interprogramas de Pós-graduação em Comunicação do Centro Oeste, n. 16, p. 26-34, 2019.
- Chilton, Martin. ‘Space Oddity’: The Story Behind David Bowie’s Influential Song. **Udiscovermusic**. 11 jul. 2020. Disponível em: <https://www.udiscovermusic.com/stories/david-bowie-space-oddity-song-history/>. Acesso em: 03 jul. 2021.



Músicas para ouvir no fim do mundo: andróginos, androides, autômatos, ciborgues, cowboys do espaço e robôs

Pâmela Keiti Baena

Danowski, Déborah; Castro, Eduardo Viveiros de. **Há mundos por vir?** Ensaio sobre os medos e os fins. Desterro: Cultura e Barbárie: Instituto Socioambiental, 2014.

Dick, Philip K. **Do Androids Dream of Electric Sheep?** Estados Unidos: Doubleday, 1968.

Ferrando, Francesca. Pós-humanismo, transumanismo, anti-humanismo, meta-humanismo e novos materialismos. **Aurora**, Curitiba, v. 31, n. 54 p. 958-971, set/dez. 2019.

Galante, Douglas *et al.* (Org.). **Astrobiologia**: uma ciência emergente. São Paulo: Tikinet; IAG/USP, 2016.

Galopim, Nuno. Visionários ou nem por isso? 34 anos depois regressamos aos Sigue Sigue Sputnik. Gira-discos, 2 nov. 2020. Disponível em: <https://giradiscos.me/2020/11/02/visionarios-ou-nem-por-isso-34-anos-depois-regressamos-aos-sigue-sigue-sputnik/>. Acesso em: 1 maio 2021.

Gomes, Emerson Ferreira; Piassi, Luís Paulo de Carvalho. Georges Snyders, Rock n'roll e o discurso sobre a ciência: perspectivas culturais no ensino de ciências. In: VIII ENPEC. Campinas: **Anais do VIII ENPEC**, 2011. p. 1-13.

Haraway, Donna. **Ficar com o problema**: fazer parentes no Chthluceno. São Paulo: N-1 Edições, 2023.

Haraway, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo socialista no final do século XX. In: Hollanda, Heloisa Buarque de. (Org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 156-210.

Huxley, Aldous. **Brave New World**. Reino Unido: Chatto & Windus, 1932.

Jackson, Dee D. Automatic Lover. In: Jackson, Dee D. **Cosmic Curves** [LP]. Londres: Jupiter Records, 1978. Faixa 1.

Latour, Bruno. **Diante de Gaia**: Oito conferências sobre a natureza no Antropoceno. São Paulo: Editora Ubu, 2020.

Leite, Edmundo. Sigue Sigue Sputnik popularizou a música eletrônica no Brasil. O Estado de S. Paulo. 28 jul. 2016. Disponível em: <https://brasil.estadao.com.br/blogs/edmundoleite/sigue-sigue-sputnik-popularizou-a-musica-eletronica-no-brasil/>. Acesso em: 30 jun. 2021. Jornal estado de s. Paulo.

Palmer, Jason. Estudo identifica tribo amazônica que 'não conhece conceito de tempo'. BBC News Brasil. 21 maio 2011. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2011/05/110521_triboamazonia_tempo_pai. Acesso em: 02 jul. 2021.



Músicas para ouvir no fim do mundo: andróginos, androides, autômatos, ciborgues, cowboys do espaço e robôs

Pâmela Keiti Baena

Pereira, Charles. Sigue Sigue Sputnik. Whiplash. 06 abr. 2006. Disponível em: <https://whiplash.net/materias/biografias/038683-siguesiguesputnik.html>. Acesso em: 03 jul. 2021.

Puchner, Martin. **O mundo da escrita**: como a literatura transformou a civilização. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

Reynolds, Simon. **Shock and Awe**: Glam Rock and its legacy, from the Seventies to the Twenty-First Century. Nova York: Dey Street, 2016.

Sá, Simone Pereira de; Carreiro, Rodrigo; Ferraz, Rogerio (Org.). **Cultura pop**. Salvador: EDUFBA; Brasilia: Compós, 2015.

Santos, Milton. **A Natureza do Espaço**: Técnica e Tempo, Razão e Emoção. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SCOTT, Ridley *et al.* **Blade runner**. Los Angeles: Warner Home Video, 1982.

Shelley, Mary. **Frankenstein**; or, The Modern Prometheus. Londres: Lackington, Hughes, Harding, Mavor & Jones, 1818.

Sigue Sigue Sputnik. Love Missile F1-11; 21st Century Boy. In: Sigue Sigue Sputnik. **Flaunt It** [LP]. Londres: Parlophone, 1986. Faixa 1; Faixa 2.

Stevenson, Robert Louis. Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde. Reino Unido: Longmans, Green & Co., 1886.

T. Rex. **20th Century Boy / Free Angel**. Alemanha: Ariola Eurodisc, 1973.

Tewis, Walter. **O homem que caiu na Terra**. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2016.

Wells, Herbert George. **The War of the Worlds**. Reino Unido: William Heinemann, 1898.

Zager, Denny; Evans, Rick. In the Year 2525 (Exordium & Terminus). In: Zager and Evans. **In the Year 2525 [single]**. Los Angeles: RCA Victor, 1969.

Zamyatin, Yevgeny. **We** [Мы]. Nova York: E. P. Dutton, 1924.

Zuboff, Shoshana. **The Age of Surveillance Capitalism**: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power. New York: PublicAffairs, 2019.

Data de recebimento: 07/07/2025

Data de aceite: 26/09/2025

Como citar de acordo com a ABNT:

Áskesis, v. 14, nº. 02, p. 112-142, Julho-Dezembro, 2025
ISSN: 2238-3069 / **DOI**: 10.14244/2238-3069.2025/34



Músicas para ouvir no fim do mundo: andróginos, androides, autômatos, ciborgues, cowboys do espaço e robôs

Pâmela Keiti Baena

BAENA, Pâmela Keiti. Músicas para ouvir no fim do mundo: andróginos, androides, autômatos, ciborgues, cowboys do espaço e robôs. **Áskesis**, São Carlos, v. 14, n. 02, p. 112-142, jul.-dez. 2025. DOI: 10.14244/2238-3069.2025/34.