

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA
FILHO” FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
CAMPUS DE FRANCA**

JOSÉ CÉSAR FERNANDES GOMES

**OS DESTROÇOS DE UMA JUVENTUDE DELINQUENTE:
DAVID BOWIE E O ROCK DA DÉCADA DE 1970**

FRANCA

2023

José César Fernandes Gomes

**OS DESTROÇOS DE UMA JUVENTUDE DELINQUENTE:
DAVID BOWIE E O ROCK DA DÉCADA DE 1970**

Dissertação de Mestrado apresentada
como um dos requisitos para o
cumprimento parcial das exigências
para obtenção do título de Mestre em
História, na linha de pesquisa em
História Cultural da Universidade
Estadual Paulista, sob a orientação da
Prof. Dr. José Adriano Fenerick.

FRANCA

2023

José César Fernandes Gomes

Gomes, José Cesar Fernandes

Os Destroços de uma Juventude Delinquente : David Bowie e o
rock da década de 1970 / José Cesar Fernandes Gomes. -- Franca,
2023

157 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Franca

1. David Bowie. 2. Rock. 3. Counterculture.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp.
Biblioteca da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Franca.

Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

OS DESTROÇOS DE UMA JUVENTUDE DELINQUENTE: DAVID BOWIE E O ROCK DA DÉCADA DE 1970

Dissertação de Mestrado apresentada como um dos requisitos para o cumprimento parcial das exigências para obtenção do título de Mestre em História, na linha de pesquisa em História Cultural da Universidade Estadual Paulista, sob a orientação do Prof. Dr. José Adriano Fenerick.

BANCA EXAMINADORA

Orientador

Prof. Dr. José Adriano Fenerick. (Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais (FCHS) – UNESP/Campus de Franca).

Membro Titular 1

Profa. Dra. Ana Cristina Mendes (CEAUL - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).

Membro Titular 2

Profa. Dra. Sheyla Castro Diniz (Programa de Pós-graduação em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo).

Membro Suplente 1

Profa. Dra. Márcia Tosta Dias (Universidade federal de São Paulo na Unifesp - Universidade Federal de São Paulo).

Membro Suplente 2

Gustavo Jose de Toledo Pedroso (Departamento de Educação, Ciências Sociais e Políticas Públicas da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais (FCHS) – UNESP/Campus de Franca).

Franca, 25 de setembro de 2023.

For the workers in song

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais que, através de muito esforço e dedicação, me deram de presente a possibilidade de buscar o futuro sem precisar abrir mão do presente. Aos amigos de graduação, Ana Paula, Vinícius e Guilherme pela companhia e pelas mais bonitas demonstrações de afeto. Ao Gabriel, por “Lonesome Cowboys” e todo seu significado. À Thaina, por me apresentar ao trabalho de Bowie e pelo incentivo de todos os dias. Ao Ricardo e os amigos do Grupo de Estudos Culturais, em especial Vanessa e Marco, por todo o apoio, auxílio e leitura atenta e paciente que me inspiraram a ser um melhor pesquisador e concluir esta pesquisa. À Laura e Antonio Felipe por todas as coisas as quais não consigo articular em palavras. Ao meu orientador e amigo José Adriano, por toda a paciência e dedicação que possibilitaram tanto minha iniciação científica quanto esta dissertação e por relevar minha questão crônica em relação aos prazos e datas de entrega. À Profa. Dra. Sheyla Castro Diniz e Profa. Dra. Ana Cristina Mendes pelas contribuições valiosas que enriqueceram e instigaram novos caminhos para este trabalho.

Por fim, à Capes, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, por financiar esta pesquisa.

Resumo

Em maio de 1972, o artista David Bowie gravou a música “All The Young Dudes” com a banda Mott the Hoople. Na narrativa da canção, o músico descreve personagens em um contexto de completo desamparo, tocando em temas como suicídio e descrevendo como aquela sociedade conservadora enxergava a geração pós-verão do amor, chamando-a de “destroços de uma juventude delinquente”. O presente projeto pretende observar quais transformações o rock apresentou na medida em que a contracultura se enfraqueceu, dado que o rock e público possuíam uma relação dialética e entendemos que a música popular carrega a contradição de ser ao mesmo tempo ruptura e permanência. Assim, a discussão é feita a partir da análise dos discos de David Bowie lançados entre 1970 e 1972, considerando os aspectos de montagem e produção em sua experimentação sonora e o diálogo com as práticas musicais contemporâneas a seus lançamentos.

Palavras chave: David Bowie; Rock; Contracultura.

Abstract

In May 1972, David Bowie recorded the song "All The Young Dudes" with the band Mott the Hoople. In the song's narrative, the musician describes characters in a context of complete helplessness, touching on themes like suicide and describing how that conservative society viewed the post-summer of love generation, calling them "the wreckage of a delinquent youth". This project aims to analyse the transformations that rock presented as the counterculture waned, given that rock and the public had a dialectical relationship and we understand that popular music carries the contradiction of being both rupture and permanence. The discussion is based on an analysis of David Bowie's albums released between 1970 and 1972, considering the aspects of montage and production in his sound experimentation and the dialogue with musical practices contemporary to his releases.

Keywords: David Bowie; Rock; Counterculture.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Capas dos álbuns The Man Who Sold The World (1970) de David Bowie; The Piper at the Gates of Dawn (1967) de Pink Floyd; Disraeli Gears (1967) de Cream; e ilustração de Bob Dylan para a edição de outubro de 1967 da revista OZ, por Martin Sharp.....	36
Figura 2: Capa da versão norte-americana de The Man Who Sold The World, de David Bowie, lançada em novembro de 1970.....	48
Figura 3: Capa do álbum Hunky Dory (1971) de David Bowie	80
Figura 4: Capa do álbum The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders From Mars (1972), de David Bowie. Reedição de 1990.....	130

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1: Contracultura e Crise em The Man.....	15
Contracultura e Rock	16
The Man: O Lado A do Fonograma.....	34
The Man: O Lado B do Fonograma.....	45
CAPÍTULO 2: Glam Rock e Pop Art em Hunky Dory.....	58
Trash Aesthetic como ponto de inflexão entre a Pop Art e o Glam Rock	71
Hunky Dory: O Lado A do Fonograma	78
Hunky Dory: O Lado B do Fonograma	90
CAPÍTULO 3: Performance e (Pós) Modernismo em Ziggy Stardust	102
A performance da autenticidade	104
Transformações e permanências (pós) modernas	115
Ziggy Stardust: O Lado A do Fonograma.....	128
Ziggy Stardust: O Lado B do Fonograma.....	140
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	148
REFERÊNCIAS.....	151

And that was called love for the workers in song

Probably still is for those of them left

L. Cohen

INTRODUÇÃO

Depois da década de 1960, o rock começou a se diversificar e se fragmentar. A contracultura dissolveu-se e deu lugar a uma multiplicidade de públicos, de diferentes gostos e estilos musicais baseados em subculturas específicas. Junto a esse processo, a ideia de impacto social e de como a música pop pode ser política também se tornaram debates cada vez mais presentes entre críticos, acadêmicos e dentro das próprias subculturas (MACAN, 1997, p. 174). Quando pensamos na interação que a música popular estabelece entre o senso comum do dia a dia e a imaginação, entendemos a dificuldade de estabelecer um comprometimento estrito desses produtos culturais com manifestos políticos ou ações coletivas.

No entanto, não se pode dizer que ela é politicamente inconsequente. A inabilidade da música pop de mudar o mundo é compensada por sua habilidade de articular e alterar percepções do mundo e, talvez, provocar a imaginação de um mundo melhor. Uma canção diretamente política poderia ter ressoado com o público no momento certo, como foi o caso dos Rolling Stones com “Street Fighting Man” (1968). No entanto, sem uma base contracultural naquele contexto, seria apenas uma música pop padronizada. A partir da derrocada da contracultura no final dos anos 1960, um processo de afastamento entre as bandas e o público *underground* ocorreu no começo da década seguinte. Artistas de rock de sucesso deixaram de tocar nos clubes e ambientes menores para se dedicar a estádios e arenas, assim como desviaram o foco do mercado britânico para o norte-americano. Esse processo dificultou a possibilidade de compartilhar uma relação simbiótica dos artistas com o *underground*, uma interação que ocorria com a maioria das bandas na década de 1960 (MACAN, 1997, p. 176). Ao usarmos o termo *underground* ao longo da pesquisa, nós nos referimos à configuração da contracultura na Inglaterra do final da década de 1960 e começo de 1970. O termo era usado para este fim no período, e podemos achar exemplos de seu uso tanto na bibliografia especializada como os trabalhos de Barry Miles (2010), quanto em produções de época como as revistas *underground International Times* e *Oz*.

Em maio de 1972, o artista David Bowie gravou a música “All The Young Dudes” com a banda Mott the Hoople. Na narrativa da canção, o músico descreve personagens em um contexto de completo desamparo, tocando em temas como suicídio e descrevendo como aquela sociedade conservadora enxergava a geração pós-verão do amor, chamando-

a de “destroços de uma juventude delinquente”¹. Uma geração que manifestava seu desejo por liberdade por meio do comportamento, mas que se afastava dos ideais de revolução da década de 1960 (PEGG, 2011). Assim, tanto no álbum *Hunky Dory* (1971) quanto no álbum *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders From Mars* (1972), o músico usa diferentes procedimentos artísticos e novas estratégias para conservar alguma criticidade à sua arte. Porém, é no álbum *The Man Who Sold The World* (1970) que Bowie apresenta a problemática do fim de uma projeção utópica da sociedade e uma emergente projeção distópica de futuro, tendo um papel importante no desenvolvimento de seus trabalhos posteriores.

As indagações que fazemos neste trabalho sustentam-se no esforço de entender quais transformações o rock apresenta enquanto a contracultura se enfraquece, já que o rock e o seu público possuem uma relação dialética. Assim, lançamos a pergunta de se é possível o desenvolvimento do rock sem o ambiente propiciado pela contracultura. Inspirando-nos em Marcos Napolitano (2007), entendemos que a música popular carrega a contradição de ser, ao mesmo tempo, ruptura – por ser um fenômeno da modernidade, que seria definida por sucessivas rupturas e, ao mesmo tempo, permanência – pois a música popular tende a se ligar a algum tipo de tradição, contendo essa relação dialética. Partindo do pressuposto de que há uma ruptura entre rock’n’roll e rock, não apenas uma mera transformação, mas uma mudança de paradigmas, não observamos o mesmo processo na passagem das décadas de 1960 e 1970, de um rock moderno para um rock pós-moderno.

O que observamos é um caso de transformações e permanências. Argumentamos que no contexto estudado, de 1970 até 1972 no *underground* londrino, a afirmação de que o rock como forma cultural é pós-moderno só pode ser feita por meio de analogia ou comparação com outros artistas de rock. Como o rock se torna uma mercadoria viável, dado que o viés dominante da cultura na década de 1970 passa a ser a projeção de um universo de múltiplas diferenças, o rock como um produto estável e reproduzível aos olhos da indústria dependeria de uma invasão periódica da diferença e da inovação (CONNOR, 2012, p.153). É difícil argumentar que haveria ocorrido uma mutação pós-moderna decisiva no rock, mesmo a partir do punk e do new wave do final dos anos 1970.

¹ Billy rapped all night about his suicide/How he'd kick it in the head when he was 25/Don't want to stay alive when you're 25 [...] The television man is crazy/Saying we're juvenile delinquent wrecks/But, man, I need a TV when I've got T. Rex. MOTT THE HOOPLE. **All The Young Dudes (Expanded Edition)**. London: Sony Music Entertainment., 1972. 16 músicas (1h 12min.). Disponível no Spotify.

No primeiro capítulo, a partir da análise do disco *The Man Who Sold The World* (1970), buscamos explorar a afirmação de que a geração de Woodstock presenciou o “fim da inocência” (NELSON, 1989, p. 100), tornando-se um lugar-comum, com status de caricatura, em uma leitura romântica do movimento. No entanto, ao traçarmos um paralelo com outros eventos que também desafiaram o horizonte utópico da contracultura, é possível compreender que, ao final da década de 1960, o *underground* e a psicodelia estavam significativamente fragilizados se comparados a outros momentos da contracultura, principalmente porque os setores conservadores da sociedade se tornavam cada vez mais repressivos ao movimento (IT, 1970, v. 76, p. 20). Para além de forjar toda uma estética, a cultura glam, surgida desse contexto de crise do *underground*, produziu diversos artistas que despontaram na mesma época em que o rock, junto à contracultura, começou a se modificar.

Bandas e artistas tanto da Inglaterra como dos Estados Unidos, como Roxy Music, New York Dolls, Brian Eno, Lou Reed, T. Rex e principalmente David Bowie, ajudaram a posicionar algumas características que serviriam como norte estético ao estilo, mas que posteriormente se transformariam em padrões a serem repetidos tanto por Bowie quanto por outros expoentes como Alice Cooper, Sweet e Cheap Trick. Desse modo, a imagem central desse movimento colocada pela bibliografia é a de que David Bowie foi um dos primeiros astros da música dos anos 1970 a se vender como anti-hippie. No entanto, por meio do material musical é possível observar uma disputa permanente do músico entre ideais contraculturais e a pulsão hedonista ligada ao individualismo e à estética trash da década 1970, com a reflexão dessa disputa sendo feita a todo momento. Além disso, essa reflexão era mais comumente encontrada nas músicas de Bowie e de John Lennon do que em outros artistas que ficaram conhecidos como expoentes do glamrock.

No segundo capítulo, a partir do disco *Hunky Dory* (1971), investigamos o impacto que a Pop Art teve em artistas de rock como Iggy Pop e David Bowie, contribuindo para que esses músicos ganhassem consciência de suas próprias performances. Suas personalidades tornaram-se os objetos de arte e toda performance uma obra de arte em si. Na Inglaterra, onde as ideias da Pop Art tiveram mais ressonância, Bowie tinha em Warhol o perfeito ideal de artista, assim como Van Gogh para John Lennon. Nesse contexto, o que realmente importava para um artista, na concepção de Bowie, não era o que o músico fazia, mas sim o que era. Assim, Bowie tornou-se uma tela vazia na qual seus consumidores projetavam seus sonhos, aspirações e desejos, um ícone como um veículo em que a arte se manifestava (FRITH; HORNE, 1987, p.114-

115). Esse processo inicia-se conceitualmente em *Hunky Dory* na medida em que ilustra um contexto de obsolescência e efemeridade no seu entendimento antiutópico da realidade em “Life On Mars?” e traça suas origens artísticas nas faixas “Song For Bob Dylan” e “Queen Bitch”.

Já no terceiro capítulo, analisando o disco *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders From Mars* (1972), exploramos o fato de David Bowie usar de elementos idealizados no campo da cultura de massa, como o desejo pelo estrelato, a tecnologia, relações sexuais e outros temas que orbitavam o rock’n’roll para articular uma obra que, assim como os trabalhos de Andy Warhol, desafiava tanto a noção de autenticidade enquanto produto artístico, se construindo com base na ideia de teatro musical; como desafiava a noção de presença autoral, dado que em certo ponto do LP uma personagem interpreta uma canção a respeito de outra personagem de modo a expor as contradições da performance na música pop. Baseado nesses termos, dado que *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders From Mars* busca articular uma mensagem, mesmo que não de forma tão direta e didática como outros discos de rock temáticos da década de 1970, buscamos discutir a interpretação de que talvez o LP se sirva melhor de técnicas modernistas, se faz mais coerente, principalmente quando observamos as considerações de Steven Connor (2012, p.149) a respeito da problemática entre rock e pós-modernismo.

Em *Ziggy Stardust* (1972), Bowie combate a ilusão de autenticidade manipulada por meio dos mecanismos da indústria cultural. O artista usa das mesmas técnicas para desnudar a artificialidade do estado de estrela do rock que era perpetuado por tantas bandas de sua contemporaneidade. Isso quer dizer, usando alguns aspectos do teatro musical, que assim como o rock’n’roll possuía grandes problemas em relação à forma artística, dado que impunha limitações criativas ao artista, Bowie tensiona as estruturas dessa forma de modo a gerar identificação com a plateia aos moldes do teatro burguês para em seguida confrontar essa identificação com o desconhecido – no caso, o andrógino. Em alguns pontos do disco, essa identificação é estabelecida pela exposição do desejo pela fama e estrelato ou pelos tópicos musicais familiares, ou seja, todos os clichês do rock’n’roll que são dispostos ao longo de toda a duração do LP.

Tomando o trabalho de Marcos Napolitano (2001) a respeito da Música Popular Brasileira dos anos 1960 como referência, entendemos o rock como um objeto histórico que articula política e cultura, possibilitando mapear e entender as muitas formas de cruzamento de ideias e signos musicais, assim como as contradições de engajamento político perturbado pela indústria cultural. Assim, levamos em consideração que, como a

MPB, o rock, produto dos anos 60, foi marcado pelo conflito e pelas articulações possíveis de dois vetores opostos: um movimento instituinte que configura autonomia e outro, de reordenamento da realização comercial que busca cristalizar a expressão em diferentes gêneros musicais.

Também nos valem das noções dos estudos culturais, principalmente do sociólogo Raymond Williams (1979) em sua defesa de uma abordagem atenta a uma perspectiva sociológica propriamente dita no exame das práticas culturais e no entendimento da sociologia da cultura não apenas como uma especialidade, mas sobretudo como uma perspectiva de investigação capaz de perscrutar a lógica e os mecanismos de reprodução da sociedade capitalista. Os processos de mudança e crise da sociedade são fenômenos que perpassam a relação entre conhecimento acumulado, modo de vida e tradição, portanto, a cultura (WILLIAMS, 1979). Assim, a capacidade de encontrar e organizar novas definições de experiência e transmiti-las acaba por ser uma habilidade transformadora do artista.

No caso de David Bowie, essa capacidade se desenvolve através de uma consciência de gravação em estúdio, pela qual expressa novas definições de percepção de realidade através da linguagem musical. Essas novas definições são o produto das manifestações artísticas de experiência em tensão com a indústria do disco e com o *underground* londrino, a contracultura inglesa. Nesse aspecto, precisamos historicizar características particulares da experiência social, das relações sociais da contracultura e do mercado musical da década de 1970, para observar os resultados de uma interação muito mais geral que acaba por ser distinta, historicamente, de outras gerações ou períodos anteriores. Tais relações sociais e econômicas também podem se colocar como processos em constante transformação nas dinâmicas entre classes sociais (WILLIAMS, 1979, p. 133).

Além disso, também levamos em conta as indagações de Theodor Adorno (1986) ao colocar que, até atingir as massas, a distribuição de produtos culturais está sujeita a inúmeros processos sociais de seleção e controle por meio de poderes como a indústria do disco e a mídia em termos gerais. Tudo isso influenciando as preferências dos ouvintes. O controle é preordenado mediante grandes companhias, nas quais, em países economicamente mais desenvolvidos, a indústria do disco e o rádio acham-se fundidos de modo aberto ou velado. Com a crescente concentração das instâncias de distribuição, bem como de seu poder, a liberdade na escolha daquilo que se oferece à escuta tende a diminuir (ADORNO, 1986, p.369).

Na distribuição musical, as forças produtivas dos artistas atuantes se transformam assim como o modelo das estrelas de cinema em meios de produção. Em termos qualitativos, isso as altera em si mesmas. Os proeminentes têm de pagar caro por sua posição de destaque tendo que polir seu estilo de exibição com enorme brilho e, caso tencionem reafirmar sua posição, são ameaçados pela possibilidade de serem eliminados de um dia para o outro. As tentativas de romper o monopólio por meio da espontaneidade e de um desempenho artístico livre de concessão sempre arruinaram os artistas em atividade; o sistema bem que pode abrir algumas exceções e até tolerar o que lhe é desigual com vistas a uma certa variedade, mas não brinca consigo mesmo quando algo sério está em jogo (ADORNO, 1986, p. 401).

CAPÍTULO 1: Contracultura e Crise em *The Man*

Ao gravar a faixa título de *The Man Who Sold the World* (1970), David Bowie usou de técnicas de gravação e experimentação em estúdio para retratar um eu lírico completamente absorto em seu próprio ego, em um conflito entre as questões políticas de sua época e uma emergente projeção distópica e niilista de futuro — não apenas capturando discussões do momento, mas assinalando traços que seriam constituintes da música desenvolvida na década de 1970 por artistas como Marc Bolan, Lou Reed e Mott the Hoople. No entanto, em contraste com esse tema desenvolvido ao longo do álbum, a composição, a gravação e a produção das faixas ainda foram realizadas coletivamente, focando mais nas questões do momento e do processo coletivo, aos moldes da arte sessentista.

Apesar de o álbum estar em nome de David Bowie, a autoria das músicas e das experimentações é muito ligada à banda e seu processo, dizendo mais a respeito às expressões artísticas ligadas aos *happenings* da contracultura do que aos modos e técnicas de *performance* que se popularizariam na década de 1970. Essas características são mais latentes quando comparadas aos dois álbuns do artista, lançados nos anos seguintes, *Hunky Dory* (1971) e *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders From Mars* (1972). O disco *Hunky Dory* (1971) oferece certa uniformidade ao longo de suas faixas, com o lado A composto por canções predominantemente construídas e estruturadas no piano e o lado B dedicado ao tributo e comentário de diversos personagens ligados à contracultura e à *Pop Art* americana, como Andy Warhol, Lou Reed e Bob Dylan. Já no

caso de *Ziggy Stardust* (1972), Bowie distancia-se de uma psicodelia integrada ao *ethos hippie*, aproximando-se de uma sonoridade que em um primeiro contato se relaciona muito mais com a abordagem crua do Velvet Underground e ao blues elétrico de Chicago, nos Estados Unidos. Esses elementos juntam-se em consonância aos dados visuais da capa e das letras, construídos pela descrição das imagens da vida noturna de um astro do rock que tem de lidar com a fama e o afeto destemperado dos fãs, colocando-se como um estrangeiro naquele ambiente. Junto a isso, os bares gays também ilustram o contexto de *Ziggy Stardust*, assim como os pubs e demais elementos encontrados na vida urbana e no *underground* de Londres (ATKINSON, 2017).

Em maio de 1972, Bowie gravou a música “All The Young Dudes” com a banda Mott the Hoople, que, apesar de não entrar no álbum *Ziggy Stardust*, fazia parte da trama do LP. Na narrativa da canção o músico descreve personagens em um contexto de completo desamparo, tocando em temas como suicídio, que retornaria na faixa de encerramento de *Ziggy Stardust*, *Rock’n’Roll Suicide*. Além disso, também é ilustrado como a mídia descrevia a geração do contexto, chamando-a de “destroços de uma juventude delinquente”², uma geração que manifestava seu desejo por liberdade por meio do comportamento, mas que se afastava dos ideais de revolução da década de 1960 (PEGG, 2011). Assim, tanto em *Hunky Dory* (1971) quanto em *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders From Mars* (1972), o músico usa diferentes procedimentos artísticos e novas estratégias para conservar alguma criticidade à sua arte. Porém, é em *The Man Who Sold The World* (1970) que Bowie apresenta a problemática do fim de uma projeção utópica da sociedade e uma emergente projeção distópica e niilista de futuro, tendo um papel importante no desenvolvimento de seus trabalhos posteriores.

Contracultura e Rock

Para nos aprofundarmos nas experimentações musicais do artista e compreendermos sua produção em 1970, é preciso entender as condições históricas que tornaram o rock um fenômeno possível na segunda metade dos anos 1960 e como essas

² Billy rapped all night about his suicide/How he'd kick it in the head when he was 25/Don't want to stay a live when you're 25 [...] The television man is crazy/Saying we're juvenile delinquent wrecks/But, man, I need a TV when I've got T. Rex. MOTT THE HOOPLE. **All The Young Dudes (Expanded Edition)**. London: Sony Music Entertainment., 1972. 16 músicas (1h 12min.). Disponível no Spotify.

condições se transformaram ao fim da década junto à contracultura. Quando usamos o termo rock para nos referirmos a bandas como Beatles, Pink Floyd e até mesmo o próprio David Bowie em parte de sua produção, temos a intenção de evocar uma série de características que remetem não a um gênero musical, mas sim a um conjunto de procedimentos e modos de pensamento que conectam essa linguagem musical à contracultura e ao *underground* britânico mais especificamente. Diferente do rock'n'roll da década de 1950, o rock é a resultante de um processo de contestação política por parte dos jovens, um estado de bem-estar social que atingiu parte da população inglesa do período e uma abertura para novas ideias, tanto políticas quanto artísticas que possibilitaram uma produção musical que se valia de elementos tradicionais do blues de doze compassos e procedimentos da arte moderna. Tais procedimentos permitiam uma desvinculação da música em relação à dança, vínculo que era uma característica principal do rock'n'roll, uma maior abertura à experimentação sonora e à aproximação dessa música que ainda era pop de nomes da Pop Art como Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi e Peter Blake (MILANI, 2022, p. 5).

Arelada à nossa compreensão do rock inglês está a noção de *underground* londrino. Essa terminologia diz respeito ao espaço geográfico onde se dava o encontro de artistas e público da contracultura, muitas vezes se confundindo entre si em meio aos *happenings* e às mais diversas manifestações artísticas. Era no *underground* londrino que ocorriam os shows de bandas de rock e artistas de vanguarda, fosse nos pubs Marquee Club e UFO ou na *Indica Gallery*, conhecida por abrigar as exposições de Yoko Ono (MILANI, 2022, p. 134). Entre as definições do termo *underground*, há uma denotação comum que se refere a produções de baixo orçamento que não têm grande apelo comercial ou que são obrigadas a se financiar independentemente e, portanto, são forçadas a permanecer nas franjas do mercado artístico³. No entanto, nossa compreensão do termo perpassa a noção de um ambiente contracultural gerado no pós-Segunda Guerra Mundial na cidade de Londres, aberto a manifestações artísticas que não cabiam nas vitrines do *show business* tradicional, mas que no caso da música ainda estavam conectados à indústria do disco. O *underground* londrino abrigava uma cena que era ligada tanto à vanguarda quanto à psicodelia e envolvia empreendimentos artísticos, educacionais e relacionado à imprensa independente (MILIES, 2010, p. 6). Esse ambiente não se

³ As definições de um *underground* relacionado ao mercado independente da música são discutidas noutro contexto por Fenerick (2007) ao analisar as condições que, no Brasil, proporcionaram a produção musical da chamada Vanguarda Paulista nos anos 80 e 90.

restringia as limitações da definição econômica do termo, já que diversos artistas do *mainstream* estabeleciam um contato muito forte com o *underground*, como Beatles e Rolling Stones, tendo uma relação de influência e sendo influenciados pelos modos de pensamento que circulavam naquele meio.

Desse modo, quando pensamos nos anos 1960 de David Bowie, observamos que essa época foi caracterizada por registros em estúdio que remetiam a experimentações do Pink Floyd de Syd Barrett, The Who e The Yardbirds, arranjos de violão de seus primeiros álbuns e pelos festivais que aconteciam na Inglaterra. No entanto, na virada de 1970, tais características, que sinalizavam uma projeção utópica (FENERICK; MARQUIONI, 2008, p. 20) em consonância com as expressões artísticas da contracultura britânica, se tornavam cada vez mais difíceis de se encontrar na música do artista. A essa altura, sua principal referência na música psicodélica, o músico Syd Barrett, já havia sido afastado do Pink Floyd por seu comportamento errático, induzido pelo uso de drogas; os festivais jamais seriam os mesmos após Altamont, a antítese da paz e amor de Woodstock (MERHEB, 2012, p. 160); E a combinação de voz e violão tão característica que definiu os dois primeiros álbuns homônimos de Bowie, 1967 e 1969, era substituída pela combinação de diferentes texturas de som feitas por meio de sintetizadores *moog* que acompanhavam guitarras distorcidas e faixas carregadas de referências ao ocultismo, erotismo e temas tirados da ficção científica.

A cidade de Londres do começo da década de 1970, em muito se diferenciava do ambiente que Bowie habitou em sua primeira infância. Tendo nascido em 1947, David Bowie cresceu em um contexto de reconstrução após a Segunda Guerra Mundial, testemunhando mudanças que afetaram diretamente sua geração. As consequências da guerra foram seguidas por décadas de um crescimento econômico extraordinário e de transformações sociais, que em um curto espaço de tempo, transformaram a sociedade profundamente (HOBSBAWM, 1995, p. 6). Em retrospecto, este contexto pode ser visto como uma espécie de “era de ouro” de um estado de bem-estar social que teve seu fim nos anos 1970. O advento da televisão na metade dos anos 1950, que se tornou uma realidade no cotidiano londrino, levou a cultura popular norte-americana para a Inglaterra e transformou os hábitos de consumo, além da linguagem de expressão musical, com o senso de rebeldia do rock’n’roll (MILES, 2010). Com a chegada dos anos 1960, o ambiente londrino sofreu grandes mudanças: novas ideias, modas e pessoas chegavam do mundo todo alimentando essa transformação. Segundo os autores Simon Frith e Howard Horne, um elemento importante que impulsionou essas mudanças foi a atuação das

escolas de arte, em que grandes expoentes da música pop britânica foram educados, facilitando a construção de um movimento de conexão entre o que era entendido como cultura popular e erudita (HORNE, FRITH, 1987). Proclamado como o “verão do amor”, o verão de 1967 estabeleceu marcos importantes para a formação de uma projeção de uma sociedade alternativa, que alimentava atividades artísticas e políticas na Europa e nos Estados Unidos⁴ (CHAPPLE, GAROFALO, 1989, p. 198).

Sendo a protagonista da contracultura, a geração do final dos anos 1960 se colocava fortemente, segundo afirma Theodore Roszak (1969), em oposição a uma técnica de se fazer política. Apesar de ser formada por vários grupos diferentes com unidades filosóficas e estratégias diferentes, a contracultura não configurava uma coesão, sendo composta por vários movimentos dissonantes que foram capazes de se conectar naquele momento da história: como os *freaks*, os *hippies* e a nova esquerda, que apresentava uma estrutura muito mais coerente com uma filosofia bem estabelecida e forte ligação com as universidades. Dessa forma, Roszak (1969) acaba por tratar dos *hippies* de uma maneira mais ampla, dadas suas conexões mais íntimas com o uso de drogas alucinógenas. Em suas argumentações, o autor coloca que a contracultura dos *hippies* prezava por uma política da consciência, tendo a psicodelia como uma reformulação da personalidade acessando tipos alternativos de consciência, sendo a mudança feita de dentro para fora (ROSZAK, 1969). Essa sociedade tecnocrática formada por especialistas em todos os aspectos da vida cotidiana testemunhou o surgimento de um novo corpo social: os jovens. A realidade da vida histórica se daria por diversas relações de atração e repulsão entre as diferentes gerações coexistentes. No entanto, a única que oferecia uma oposição radical ao sistema tecnocrático seria essa. Portanto, a partir de concepções humanistas ligadas à contracultura, os artistas do *underground* que faziam parte do mercado musical também compartilhavam as noções de crítica à sociedade tecnocrática que usava dos avanços tecnológicos como modo de controle e opressão. O público da contracultura que alimentava a efervescência artística do período era dotado de uma atitude aberta ao novo, tanto política quanto estética. Em termos práticos, isso significava que a noção de uso da tecnologia como meio de produção experimental na música era aceita e financiada pelo público, reforçando o elo entre o rock e a

⁴ A título de exemplo dessas atividades artísticas temos o festival de Monterey na costa oeste norte-americana, o primeiro festival a abrigar artistas de *rock* na maior parte de sua programação, como Janis Joplin, Jimi Hendrix e o The Who (CHAPPLE, GAROFALO, 1989, p.198).

contracultura.⁵

Além disso, o ambiente psicodélico da contracultura apresentava muito mais contradições do que aparenta em uma análise menos acurada. Quando colocamos os *hippies* como figuras principais da narrativa, arriscamos limitar a discussão ao desejo de escapismo do indivíduo desse contexto tecnocrático por meio do consumo de LSD ou de outros tipos de drogas — equívoco que traria problemas inclusive ao lidarmos com o nosso objeto, sendo que, apesar de David Bowie se aproximar consideravelmente da estética *hippie* em seus primeiros álbuns homônimos (1967 e 1969), seu trabalho sempre seguiu uma linha reflexiva a respeito dos caminhos da contracultura, tensionando esses aspectos lírica e musicalmente. Assim, as artes visuais, o rock, o consumo de drogas e o modo de se vestir da época foram produzidos e articulados juntos em uma conjuntura sociopolítica de mudança e crise. A psicodelia como um estilo sociocultural deu-se a partir de resgates e reinvenções muito ecléticas de elementos do passado (GRUNENBERG, HARRIS, 2005). Temos, como exemplo, a influência do pensamento *beatnik* a respeito do uso de drogas e da liberação sexual, os ideais de poetas surrealistas e românticos, o espiritualismo medieval e o misticismo de Aleister Crowley; até à alfaiataria de inspiração vitoriana e eduardiana que pode ser muito bem observada na capa de *The Man Who Sold The World* (1970) de David Bowie. Além disso, o conhecido “verão do amor” de 1967 projetava um conjunto de valores e compromissos que eram pautados na empatia e na partilha de sentimentos entre as pessoas, mas também se constituía como uma forma de pensamento pautada na comunidade que carregava diversas contradições e dissonâncias.

[...] psicodelia como uma forma social era ao mesmo tempo materialista e anti-materialista. Consequentemente essas contradições instáveis (como): ‘liberação sexual’ versus direitos das mulheres, ‘*flower power*’ versus arte metropolitana e prazeres culturais, folk acústico de protesto versus o rock elétrico niilista e autocentrado, vestidos curtos versus vestidos longos, ‘fluxo de consciência’ versus colagens dissociadas (GRUNENBERG, HARRIS, 2005, p. 16).⁶

⁵ Assim, junto da tecnologia de gravação por 4 e 8 canais e as experimentações em estúdio, o LP se consolidou como uma forma artística autônoma de impacto na sociedade da época. Tendo como característica principal, o uso da tecnologia como ferramenta de descoberta do novo para estabelecer uma relação crítica com a sociedade tecnocrática do pós-guerra.

⁶ “[...] psychedelia as a social form was a materialistic and anti-materialistic. Hence its unstable contradictions: ‘sexual liberation’, versus women’s rights, ‘flower power’ versus metropolitan arts and cultural pleasures, acoustic folk protest music versus electric rock nihilistic self-centredness, mini versus maxi dresses, ‘stream of consciousness’ versus disjunctive collage.” (No original). (HARRIS, 2005, p. 16)

Na Inglaterra, assim como nos Estados Unidos, a música da contracultura contava com expoentes muito próprios dos anos 1960, produzindo uma mercadoria não padronizada e que tensionava os padrões do mercado musical do período. Um expoente desse fenômeno certamente pode ser vislumbrado no oitavo álbum dos Beatles, *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band* (1967), que desafiaram a produção artística de seu contexto, com suas experimentações na música popular alimentadas por elementos da música de vanguarda (FENERICK, MARQUIONI, 2008). Nas ruas de Londres, o “verão do amor” se desenhava em torno dos clubes *underground*, como o UFO e Marquee Club, além dos jovens que chegavam dos EUA, Austrália e de todas as partes da Europa procurando pelo esplendor da vida urbana que residia na cidade. O ano de 1967 ficou consagrado no imaginário popular como o momento em que as pessoas começaram a explorar a ideia do amor como uma ferramenta de efetiva mudança na vida em sociedade, como colocado pelos Beatles: “*All you need is love*” (MILES, 2010, p. 247). A autora Elizabeth Nelson (1989), em uma análise da imprensa *underground* de Londres, atesta que os anos de 1966-9 ficariam conhecidos como os “grandes dias” da contracultura inglesa, um período de otimismo na realização da transformação contracultural. Barry Miles⁷, um dos mais influentes nomes da imprensa *underground* londrina, além de jornalista e cofundador da revista *International Times*, usa do depoimento de David Widgery, para ressaltar o espírito de comunidade e amor da época:

A Geração do Amor realmente almeja uma comunidade verdadeira ao invés de um convívio sem propósito, uma arte totalmente pública do que uma baixa cultura e uma gentileza e afeto ao invés de um amor requentado [...].⁸

Além disso, apesar de a imprensa *underground* não agradar a todos os setores da esquerda, sua política de forte embate à censura surtiu efeito ao ajudar a colocar um ponto final nos resquícios monocromáticos dos anos 1950, nos quais a Inglaterra ainda estava imersa, com valores conservadores de classe e de gênero. Mas essas barreiras pareciam estar se esfacelando frente a novos modelos de vida, explorados por grupos de pessoas

⁷Barry Miles, além de ser um pensador muito ativo na revista *IT*, também foi um agitador cultural importante, coordenando eventos como *The 14 Hour Technicolor Dream*, um evento de levantamento de fundos do jornal *underground* que ficou marcado como um importante *happening* da contracultura londrina.

⁸“The Love Generation does aim at real community rather than boozy conviviality, a public total art rather than low culture, and gentleness and warmth rather than pre-heat love [...]” (No original). MILES, 2010, p. 247.

vivendo em comunidade, em uma espécie de comunismo boêmio (MILES, 2010, p. 248). Os jovens da classe trabalhadora confrontavam os valores da ideologia burguesa, criando sua própria cultura por meio de sua própria experiência material. Essa é a tese defendida por Simon Frith e Paul Corrigan (1975) ao proporem uma discussão acerca da tradição das análises culturais sobre a classe trabalhadora e sua cultura jovem, contrapondo argumentos defendidos por diversos sociólogos britânicos, que colocam a classe trabalhadora como objeto passivo que deixa de participar do processo no qual a cultura é criada a partir da experiência material. Os autores também questionam argumentos que eram colocados como quase consenso entre os sociólogos marxistas da primeira metade do século XX, que interpretavam o dia a dia da experiência do adolescente da classe trabalhadora como o de total manipulação voltado ao ideal de consumidor modelo (FRITH, CORRIGAN, 1975).

Desse modo, quando consideramos o processo pelo qual passou a juventude durante a segunda metade da década de 1960, conseguimos entender melhor a atuação de David Bowie, que se colocou como um agitador cultural na localidade de Beckenham, no burgo de Bromley. Em 1969, organizou com artistas locais, um clube de folk no subúrbio londrino. Rapidamente, esse clube de folk que ocorria no pub *Three Tuns*, se transformou no *Arts Lab* de Beckenham, tendo Bowie como atração e organizador dos eventos (FINNEGAN, 2016). Os *Arts Lab* eram laboratórios artísticos de ambiente criativo e comunitário, pensados para incluir diferentes expressões artísticas e performances (NELSON, 1989, p. 130). Tais laboratórios ficaram conhecidos por darem espaço aos eventos espontâneos da contracultura londrina, os *happenings*, abrigando exposições de artistas de vanguarda como Yoko Ono, que aconteceram no *Lab* principal de Drury Lane, fundado em setembro de 1967 (MILES, 2010, p. 232).

Em uma entrevista por telefone concedida por Bowie à revista *Melody Maker* em setembro de 1969, realizada pelo jornalista e crítico musical Chris Welch, o músico comenta a importância do espaço artístico em Beckenham e sobre suas experiências.

“Eu acredito que o movimento do Arts Lab é extremamente importante [...] As pessoas que frequentam são extremamente pacifistas [...] Nós começamos os nossos eventos há alguns meses atrás com poetas e artistas que apenas se juntaram a nós. Tem se tornado cada vez maior e agora nós temos o nosso próprio show de luzes, esculturas, etc. E eu

não sabia que existiam tantos músicos de cítara em Beckenham.” (BUCKLEY, 2005, p. 26).⁹

Naquela altura, os experimentos do *Arts Lab* de Drury Lane ressoavam tão bem com o modo de expressão cultural do período que acabaram se tornando um movimento que se espalhou pela Inglaterra. Quando chegou o momento de abertura do *Arts Lab* de Beckenham, David Bowie e sua parceira na organização, Mary Finnegan, optaram por nomear o laboratório de *Growth*. A intenção dos dois não era a de fazer alusão a “crescimento econômico”, significado atribuído à palavra atualmente, mas sim evocar a noção de desenvolvimento individual, de expansão da mente — *Growth is people, Growth is revolution*, como posto na newsletter do laboratório. O foco daquelas manifestações artísticas era baseado no mantra de Timothy Leary — *Tune in, turn on and drop out* — que dizia muito a respeito da atitude dos *freaks* e *hippies* frente à obsessão de prosperidade e materialista de seus pais e do senso comum da época (FINNEGAN, 2016, p. 61). O laboratório contava com diversas atividades como apresentações musicais e até teatro de rua, atividade da qual Bowie era um grande entusiasta, apresentando-se aos sábados de manhã e colocando em prática suas habilidades aprendidas com o ator e coreógrafo Lindsay Kemp, que influenciaria os caminhos artísticos de Bowie sobretudo em *Ziggy Stardust* (1972).

Nesse aspecto, os anos 1970 podem ser entendidos como “*me generation*”, a geração do “eu” (MACAN, 1997, p. 177). Enquanto os artistas da contracultura da década de 1960 convidavam o público para participar da música por meio de produções musicais que eram introspectivas e psicodélicas, artistas como David Bowie, Queen e T-Rex tinham como foco o músico, o astro – no caso de Bowie, o indivíduo na capa do álbum (MACAN, 1997, p. 177). Indivíduo esse que, por vezes, ilustrava o músico com seu glamoroso vestido (*The Man*, 1970), exibia seu rosto tratado pelas técnicas da *pop art* em *Hunky Dory* (1971), ou ilustrava o personagem em seu habitat urbano e decadente em *Ziggy Stardust* (1972).

Nesse sentido, ao buscarmos conhecer melhor as relações entre os aspectos de mercado e as práticas culturais e críticas desenvolvidas pelos jovens dos anos 1960, como

⁹ “I think the arts lab movement is extremely important [...] The people who come are completely pacifist and we get a lot of cooperation from the police in our area. [...] We started our lab a few months ago with poets and artists who just came along. It’s got bigger and bigger and now we have our own light show and sculptures, et cetera. And I never knew there were so many sitar players in Beckenham.” (no original). (BUCKLEY, 2005, p. 26).

o rock, notamos que existe um entendimento de que na transição da década de 1960 para a de 1970 – se observa um processo de assimilação do rock pelo mercado e sua profunda incorporação pela cultura de massa. Um aspecto que sustenta essa tese é que a partir dos anos 1970 a indústria fonográfica apresentou um grande crescimento, criando e alimentando novos mercados (DIAS, 2000). Na Inglaterra, enquanto demais zonas da economia entravam em declínio, o mercado musical tornava-se cada vez maior e a música se consolidava como um importante produto de exportação. O baixo preço unitário dos discos e a oferta musical de cada país foram fundamentais na sua expansão, dinamizando e internacionalizando cada vez mais sua produção (SIMONELLI, 2013, p. 207). Por consequência, argumenta-se que ao longo desse processo, que ocorreu na década de 1970, o rock, que possuía forte ligação com a esfera mercadológica e com o fato de ser uma ferramenta de expressão musical da contracultura, foi perdendo o vínculo com o *underground*, e essa relação que se definia pelo equilíbrio entre ferramenta de expressão e produto comercializável passou a pender mais para o aspecto de mercado. Dessa forma, esse tipo de música passou a se vincular na totalidade a uma produção pragmática da indústria fonográfica e aos mega espetáculos, como shows em estádios de bandas como Led Zeppelin e Pink Floyd (MERHEB, 2012, p. 23).

Apesar desse processo de vinculação do rock a uma produção sistemática da indústria fonográfica poder ser observado nas produções musicais entre essas duas décadas, e do fato de essa mudança ser perceptível ao passo que o rock começa a se padronizar como um todo, sendo que, por definição na década de 1960, se tratava de uma música não padronizada¹⁰ – é dado que, mesmo no auge da contracultura e principalmente no calor do chamado “verão do amor”, o rock já estava completamente imerso na cultura de massa. Apesar de, em 1973, as 10 gravadoras em melhor colocação no mercado norte-americano corresponderem a cerca de 82,9% do mercado musical interno dos Estados Unidos – sendo que duas dessas empresas apanhavam 37,8% do mercado – esse estado de monopólio era uma realidade desde os anos 1930 (CHAPPLE, GAROFALO, 1989). A diferença entre essas duas ocasiões é legada ao fato de que o que

¹⁰ Quando usamos o termo “padronizado”, nos referimos ao entendimento de padrão cultural que era vigente na época. Sendo que quando nos referimos a músicas mais ou, em alguns casos, menos padronizadas, fazemos referência ao formato de música pop que era mais comum no período. Canções com em média três minutos de duração que remetiam ao blues ou ao rock ‘n’ roll, formas musicais já consolidadas pelo mercado musical do período que poderiam ser repetidas e reproduzidas como um produto que não só não causava estranhamento ao público como já era um formato esperado pelo mesmo (FENERICK; MARQUIONI, 2015, p. 6).

entendemos como o rock que se estabelece ao longo da década de 1970 se coloca como uma música majoritariamente padronizada, enquanto no final da década anterior, em um curto espaço de tempo, foi possível a existência de uma música não padronizada surgida em um país central do capitalismo e que se fazia parte integral da cultura de massa.

O rock surgido na década de 1960 era dotado de algumas características comuns à arte moderna, mas não se constituía como tal. Um desses aspectos era a disfuncionalização da música em relação à dança. Ao contrário do rock'n'roll, o rock não possuía uma relação intrínseca com a dança, tampouco suas canções eram construídas com base nesse princípio. Outra característica de arte moderna comum ao rock diz respeito à sua autonomia interna, o que possibilitava uma maior experimentação do ponto de vista da linguagem musical. No entanto, o rock ainda mantinha laços com a sociedade, logo, não possuía autonomia externa, pois estava ligado aos movimentos sociais da época (FAULK, 2010, p. 47). Esse fenômeno foi possível dado ao advento da contracultura, que possibilitou dentro do rock uma aproximação entre arte moderna e cultura de massa – campos normalmente considerados antagônicos (HUYSEN, 1996) – criando, assim, uma relação dialética entre o rock e a cultura de massas, visto que, ao mesmo tempo, em que ele apontava para a autonomia da arte, também pertencia à cultura de massas. Assim, esse fenômeno criou a possibilidade de um choque entre essa música e os padrões estabelecidos com o mercado do contexto (FENERICK; MARQUIONI, 2015, p. 14).

Quanto à questão da autonomia da arte, diversos autores articularam essa noção com o modernismo em seus trabalhos, como: Clement Greenberg (1996), Theodor Adorno, tanto em *A Introdução à Sociologia da Música* (1962) como em seus demais trabalhos sobre arte, Hal Foster em seu debate com Peter Bürger em *O Retorno do Real: a vanguarda no final do século XX* (1996) a respeito das neovanguardas¹¹ e o historiador Charles Harrison (2000). Nesse sentido, o que caracteriza a arte moderna é a autonomia, tanto intrínseca, isto é, em relação às outras artes, quanto a social. A autonomia externa, ou social, dá-se quando os artistas se afastam do público evitando temas ou conteúdo que se relacionem com as discussões ideológicas de sua contemporaneidade. Essa noção sustenta-se no argumento de que a verdadeira função da vanguarda e da arte é a de manter a cultura em movimento em meio à confusão ideológica do presente. Achar esse caminho

¹¹ Em seu trabalho, Hal Foster sugere um intercâmbio temporal entre as vanguardas históricas e as chamadas neo-vanguardas. Nas décadas de 1950 e 1960 se observava um fortalecimento da indústria cultural, mercantilização das obras de artes e padronização por parte do mercado. O embate das neovanguardas se dava contra esses elementos citados e para isso precisou buscar novos métodos de atuação (MILANI, 2022, p.27).

seria o seu papel mais importante (GREENBERG, 1996, p. 29). Já a autonomia interna diz respeito a uma crítica que leve em consideração os próprios procedimentos usados na criação do que está sendo criticado. Essa crítica imanente parte do meio pelo qual o objeto se realiza, as ferramentas e estratégias para examinar o quão independente uma obra de arte é em relação a outras esferas artísticas. Temos como maior exemplo a bidimensionalidade da pintura, característica que foi desnudada pelos artistas modernos ao assumirem as especificidades do meio do qual a pintura se serve. Assim, os artistas sacrificaram elementos como verossimilhança e profundidade com o intuito de revelar a característica definidora dessa linguagem artística, o plano (GREENBERG, 1996, p. 102).

No caso do rock, há uma contradição com a qual nos deparamos imediatamente, pois a contracultura propicia a autonomia da arte, no sentido da não produção e reprodução imediata da vida, mas também cria os vínculos que acabariam com a autonomia da arte nesse sentido, tais como as produções musicais que possuíam função política direta, como as canções de protesto¹². Nesse caso, as canções não perdem a autonomia totalmente, mas esse fator acaba comprometendo o impulso experimental dos trabalhos¹³ (MILANI, 2022, p. 237). Um outro fator que compromete a autonomia no rock é a indústria cultural. Quando pensada no sentido adorniano, temos que levar em consideração os limites e pressões que acabam por direcionar as produções artísticas no mundo pop. O ambiente proporcionado pela contracultura no final dos anos 1960 abriu um campo de possibilidades de negociação dos artistas com o formato musical mais convencional. Assim, os artistas tiveram a oportunidade de tensionar formas musicais consolidadas, tanto as que configuravam o top 10 da *billboard* quanto o blues. No entanto, a autonomia na esfera da música pop em muito se difere da autonomia na esfera da arte moderna de Picasso e Renoir. Os artistas de rock tiveram de lidar com a questão da forma mercadoria diretamente, ora tensionando, ora cedendo a ela. A negociação que permeava esse processo dependia de diversos fatores, como a popularidade de um artista, sua

¹² A produção e reprodução imediata da vida diz respeito ao caráter funcional da arte e da música. Temos como exemplos: arte fúnebre, músicas de festas e/ou de trabalho, arte sacra e arte vinculada a ideologias de poder do Estado ou da Igreja (CALADO, 2007, p.66).

¹³ As canções de protesto, especialmente as lançadas na segunda metade da década de 1960, prezavam por melodias repetitivas e palavras de ordem que pudessem ser facilmente memorizadas. Transmitindo uma mensagem política direta e objetiva e instrumentalizando a canção. “Isso possibilitava também a assimilação delas por parte da indústria da música, a qual subvertia a criticidade presente em tais canções e as vendia como um produto com menos potência subversiva, haja visto que seu objetivo é o de manter e não destruir o *status quo*.” (MILANI, 2022, p.237).

relação com as gravadoras e com o público do *underground* que tanto informava o processo criativo do artista quanto era influenciado por ele. Tendo essas questões em mente, é importante salientar que a obra dos artistas desse contexto não é uniforme quanto ao tensionamento de formatos musicais consolidados na época e ao experimentalismo, é necessário levar em consideração cada caso específico, tanto álbuns quanto faixas que podem apresentar maior ou menor experimentação. No caso desse trabalho, trataremos com mais cuidado os discos de David Bowie junto ao contexto e condições de produção da época.

Nos primeiros anos da década de 1970, o diálogo entre arte moderna e cultura de massa aos moldes da contracultura começava a se enfraquecer, dado que a própria contracultura já se encontrava em um processo de declínio. Ao analisarmos nossos objetos, os desdobramentos desse fenômeno se expressam, entre outros aspectos, na relação que o artista estabelece entre sua música e o *underground* londrino. Em *The Man Who Sold The World* (1970), David Bowie elabora suas canções a partir dos temas do tecnicismo e da perda de uma utopia através de uma sonoridade psicodélica, aspectos alinhados às preocupações da contracultura inglesa. Em contraponto a este exemplo, no LP *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars* (1972), o músico se concentra em temáticas ligadas ao *glamrock*, como decadência, hedonismo e fama, distanciando-se da psicodelia do *underground* e focando em procedimentos performáticos na construção do disco. Assim como em meados de 1975, com o lançamento de *Young Americans* (1975), Bowie já teria se desvinculado completamente tanto do *underground* quanto da subcultura do *glamrock*. Esse redirecionamento foi construído consciente e ativamente pelo artista de modo a expressar o ambiente político e transformação da contracultura.

Logo, a produção artística do período, como discos, apresentações ao vivo, *happenings*, produções cinematográficas e as publicações da imprensa *underground* acabam sendo um corpus material dos mais consistentes ao registrar os valores e aspirações daquele ambiente, tendo servido como polo de atração dos participantes e, em alguma medida, dando identidade a ele (NELSON, 1989. p. 46). Por meio dos artigos e cartas às revistas percebemos que muitos dos escritores e leitores estavam conscientes de uma mudança que acontecia internamente e dizia respeito ao declínio da contracultura a partir do fim de 1969 (NELSON, 1989. p. 52). Ao longo dos anos de 1970-72, observa-se um processo de amortecimento dos ideais *hippies* em comparação a outras frentes da

contracultura, um crescente debate a respeito da mudança no consumo de drogas e a crítica ao próprio *underground*, que começa a se colocar como um tópico recorrente.

Entre *freaks*, a nova esquerda e os panteras-negras, nos EUA, os *hippies* eram apenas mais uma frente da contracultura que posteriormente acabaria sendo eleita como a caricatura da época. Nesse sentido, quando o próprio *underground* se põe a repensar o papel desse grupo na articulação geral das coisas, são comuns análises que acabam por proclamar o fim da contracultura no ano de 1969. No entanto, o processo de derrocada dos ideais *hippies* foi bem mais lento, podendo ser observado em momentos pontuais tanto na imprensa *underground* como na discografia de Bowie. Na faixa “Memory of a Free Festival” (1969), de seu segundo e homônimo álbum, o músico apresenta uma descrição de experiências e sensações dos festivais que aconteciam no *underground* de modo a podermos traçar um paralelo com a faixa “Woodstock” (1970) de Joni Mitchell. O órgão tocado por Bowie ao longo dos três primeiros minutos de canção desloca-se diversas vezes do lado esquerdo para o direito do panorama sonoro, inferindo um efeito psicodélico que se acentua aos três minutos de canção quando colagens de vozes e outros ruídos são acrescentados à *mix*. No entanto, no mesmo disco é feito um contraponto a essa versão idílica do ambiente contracultural, por meio da faixa “Cygnett Committee” (1969). Ao longo de mais de nove minutos, a combinação de linhas de violão tratadas com *reverb* de estúdio e guitarras moduladas através do efeito *chorus* transmitem uma melancolia reforçada pelo vocal ofegante de Bowie, que repete *slogans* característicos da contracultura como “love is all we need” (referência aos Beatles) e “kick out the jams” (referência à banda MC5), denunciando um caráter autoritário do discurso de revolução da consciência pregado pelos *hippies* (GOFFMAN e JOY, 2003, p. 238).

Em uma entrevista publicada na revista *underground International Times* no final de 1969 para a jornalista Mary Finnigan, Bowie desenvolve seu raciocínio quando perguntado a respeito da conclusão melancólica do *single* “Space Oddity” (1969) e do papel transformador da música diante da realidade. Ao longo de sua resposta, o artista expõe uma visão antitecnicista observável na arte de bandas como Led Zeppelin (1971) e The Grateful Dead (1970), mas também mostra uma descrença na forma de ação revolucionária do *underground*, apesar de admitir que ele próprio estava profundamente envolvido nos esforços artísticos e sociais daquele meio, encerrando seu pensamento ao dizer que “a utopia é um estado mental, não físico” (FINNIGAN, 2016, p. 95).

Bem – nós traçamos esse paralelo de que a imagem publicitária de um homem do espaço no trabalho é o de uma automação e não de um ser

humano, e meu Major Tom não é nada além de um ser humano. Isso veio de um sentimento de tristeza sobre esse aspecto da coisa espacial, ela foi desumanizada, então escrevi uma música sobre isso, para tentar relacionar ciência e emoção humana. Acredito que seja um antídoto para a febre espacial, na verdade [...] acho que as crianças em idade escolar deveriam aprender músicas como essa e outras músicas que lidam com todos os tipos de sentimento com os quais provavelmente se envolverão. Tipo de rimas infantis que mostram o outro lado de trabalhar em grandes lojas ou bancos – músicas sobre pés doloridos em vez de benefícios e férias com pagamento. Não de forma revolucionária, apenas para apontar o outro lado de forma bastante justa. Embora eu esteja envolvido nas ideias e processos de pensamento do *underground*, não acredito realmente que o mundo seja um lugar para ser corrigido – a utopia é um estado mental, não físico (IT, 1969, v. 62, p. 14-15).¹⁴

O caso da faixa “Space Oddity” (1969) torna-se revelador na medida em que ressaltamos dois aspectos principais de produção e montagem: o psicodélico que permeia toda a canção e a temática de uma imagem publicitária de um homem no espaço — que, sendo um produto de fácil consumo nos tabloides e revistas, acaba por ser traduzido na linguagem musical por meio da estrutura de fácil assimilação da faixa, com sessões climáticas que se repetem como refrões de modo a reafirmar a melodia principal. Assim, o aspecto psicodélico da canção se dá pelos sons gerados por equipamentos de estúdio que mimetizam efeitos especiais tanto de filmes de ficção científica como o lançamento de foguetes propriamente ditos. Observamos esses efeitos na contagem regressiva na voz de Bowie intercalada com os primeiros versos, os harmônicos de guitarra tocados no começo dos compassos ao longo de toda a contagem e no efeito de tensão que emula a subida do foguete na atmosfera, efeito que conecta o primeiro verso ao refrão. Esses efeitos, apesar de não serem “musicais” no sentido formal da palavra, são parte integral da faixa e não meros embelezamentos, haja vista que se retirados da canção ela perde dados importantes para a compreensão do material musical. Esse fenômeno de produção diz respeito ao contexto dos anos 1960, em que se teve um processo por meio do qual a

¹⁴ Well – we drew this parallel that the publicity image of a space man at work is of an automation rather than a human being and my Major Tom is nothing if not a human being. It came from a feeling of sadness about this aspect of the space thing, it has been de-humanised, so I wrote a song-farce about it, to try to relate science and human emotion. I believe it’s an antidote to space fever, really [...] I think schoolchildren ought to be taught songs like that, and other songs dealing with all kinds of business that they’re likely to get into. Sort of nursery rhymes that show the other side of working in big stores or banks – songs about painful feet rather than fringe benefits and holidays with pay. Not in a revolutionary manner, just to point out the other side quite fairly. Although I’m right into the ideas and thought processes of the *underground* I don’t really believe that the world is a place to be put right – Utopia is a mental state, not a physical one (IT, 1969, v. 62, p. 14-15). (No Original).

sonoridade teve mais importância do que as notas, tal qual como na música impressionista (MOLINA, 2018, p. 28).¹⁵

Outro exemplo da crítica interna ao *underground* é o de uma entrevista em que o artista plástico Andy Warhol afirma que “a cultura popular não envolve apenas *hippies*, mas também envolve pessoas indo a filmes de sexo” (IT, 1970, v. 75, p. 5). Nessa entrevista, feita durante uma viagem do artista a Londres, Warhol discorre a respeito de como os jornais *underground* eram negligentes em relação ao grande público, baseando seu modo de operação entre “divulgar LPs que não eram bons o bastante para fazerem sucesso na rádio” e apologia ao consumo de drogas. Ao eleger esses dois tópicos em sua crítica, Warhol visa a deslegitimar aspectos importantes da contracultura que de certa forma tinham conexão com os *hippies*: a música psicodélica e, portanto, sua tentativa de romper com a padronização, além da busca de uma consciência utópica que era feita majoritariamente por meio do uso de LSD e outros psicoativos. O artista ainda defende que seus filmes sempre buscavam elementos que apelassem ao público, como a linguagem da pornografia e títulos que remetessem a esse gênero. Curiosamente, no meio da entrevista, Warhol cita o excerto que acabou se tornando o título da página: “Filmes de Hollywood não são nosso estilo”, argumentando que seus filmes fugiam daquela fórmula e que Hollywood jamais seria capaz de retratar a contemporaneidade da forma que seus filmes o faziam (IT, 1970, v. 75, p. 5).

É importante salientar que Andy Warhol não compartilhava dos ideais *hippies*. Na verdade, Warhol e toda a proposta estética da Factory eram uma cultura distinta e concomitante à cultura *hippie* (MARQUIONI, 2018, p. 20). Portanto, não há um estranhamento em relação às opiniões de Warhol acerca dos ideais *hippies*, no entanto, o que confirma o indício desse processo de enfraquecimento dos ideais utópicos no *underground* londrino é um excerto, que vem logo abaixo da matéria, sobre Andy Warhol, em que é afirmado que “os *hippies* se tornaram vítimas de sua própria ideologia” (IT, 1970, v. 75, p. 5). O autor, que escreve sob o pseudônimo de Black Mask¹⁶, atesta que,

¹⁵ A montagem de um LP (Long Play), se dá em um processo de “construção de sonoridades da música popular”. Segundo Molina (2018), a música popular se coloca como uma música de sons, não de notas. “Tal qual na música expressionista, o que importa é a sonoridade”. Molina parte do ponto de que a partir da década de 1960, houve uma mudança de foco na composição de música popular. Novos processos de composição que faziam uso de novas tecnologias surgidas no contexto, passaram a elaborar “simultaneidades e criar segmentos sonoros contrastantes” que se desenvolviam no formato do LP (FERNANDES GOMES, 2021, p. 4).

¹⁶ Grupo anarquista conhecido por realizar intervenções em eventos de arte moderna (COOPER, 2016).

na rejeição do que seria o grande espetáculo de Hollywood e da América em geral, os *hippies* aceitaram um espetáculo que seria tão destrutivo quanto o de entreter a burguesia: “*Baby, you haven’t dropped out – you’ve been forced out*” (IT, 1970, v. 75, p. 5). Em uma outra edição do ano de 1970, na manchete “*Where Have All The Hippies Gone?*”, o autor lamenta o julgamento de 21 membros dos panteras-negras por conspiração em Nova Iorque e rememora o “verão do amor” de 1967, se perguntando o que houve com o movimento (IT, 1970, v. 77, p. 10). A resposta para essas perguntas remonta ao pós-1968, em que a crença de que uma revolução da consciência aconteceria naturalmente foi superada por um entendimento de que a mudança partiria da organização dos corpos políticos. Dessarte, os conflitos ocorridos em maio de 1968 foram o estopim para o fim da política da consciência e do misticismo no *underground* (WILSON, 2005, p. 91).

Outra discussão que tomava novos rumos naquele momento era o uso de drogas no movimento. Tal uso, especialmente substâncias alucinógenas, auxiliou a contracultura a tomar forma, o estado alterado da mente afastava os usuários do pensamento conservador vigente tensionando a percepção de realidade enquanto se concebia a ideia de expansão da mente. Embora o uso de drogas não fosse algo novo, seu uso pelos membros da contracultura foi completamente desmistificado e canalizado para a construção de um senso de utopia. Assim, as drogas não eram mais propriedade de artistas buscando algum tipo de inspiração — de autores como Aldous Huxley — mas eram apresentadas com o propósito do autoconhecimento e da reafirmação de uma mudança que vem da individualidade e se expande para a sociedade, um processo que poderia ser realizado por pessoas comuns (NELSON, 1989, p. 92). Para além dos aspectos sociais, os efeitos alucinógenos tiveram grande influência na música psicodélica, dado que os efeitos de dessincronização e despersonalização eram mimetizados por meio dos efeitos produzidos em estúdio (HICKS, 2000, p. 73), tanto por artistas que faziam consumo de alucinógenos quanto por artistas que não faziam uso, como era o caso de David Bowie. Um exemplo dessas discussões que aconteciam ao longo das publicações das revistas é uma matéria de janeiro de 1970, na qual o autor da coluna comenta um artigo científico da *American Association for the Advancement of Science* que se desdobra a respeito do uso de cannabis entre jovens adultos na cidade de São Francisco nos EUA. Ao final da coluna é ressaltado um dos resultados da pesquisa que relaciona o uso do entorpecente e concepções *anti-establishment* entre os usuários (IT, 1970, v. 72, p. 3).

Desse modo, o consumo de substâncias alucinógenas que era parte do *underground* auxiliou a reafirmar vários de seus discursos antissistema. No entanto, o

papel que essas drogas exerciam naquele contexto começou a se esvaziar enquanto diferentes tipos de entorpecentes, não necessariamente alucinógenos, começaram a ser mais consumidos no meio contracultural. Drogas como a cocaína, heroína e o *mandrax* provocavam efeitos opostos àqueles valorizados pelos *hippies* e *freaks* (IT, 1970, v. 77, p. 5). Um dos principais porta vozes da contracultura, Allen Ginsberg, assina um texto publicado em março de 1970 na revista *International Times* em que discute os danos da *speed* (metanfetamina), que oferecia riscos físicos e coletivos, pois não possibilitava efeitos que pudessem ser aproveitados coletivamente como a cannabis e o LSD. No texto, Ginsberg afirma que a *speed* teria impactos antissociais, paranoicos e não criativos nos *speedfreaks*. Esses usuários enfrentariam muitos meses de reabilitação para vencer o vício e quadros agudos de depressão antes de uma recuperação completa. O autor argumenta que a metanfetamina teria sido inventada pelos nazistas durante a Segunda Guerra Mundial para o uso dos pilotos com a missão de bombardear a Inglaterra, por esse motivo a droga teria o germe fascista. Ao contrário do LSD, que teria o efeito de conexão entre o indivíduo e o seu ambiente por meio da dissolução do ego, a *speed* provocaria privação de sono e alucinações. Dado o fato do uso não se dar coletivamente, esses efeitos colaterais levariam os *speedfreaks* a um comportamento violento, tentando impor suas alucinações experimentadas no âmbito individual, ao universo coletivo. Esse aspecto reafirmaria a origem totalitária e antidemocrática da substância. Assim, em uma tentativa de propor uma solução para o problema, o autor idealiza uma iniciativa governamental que colocasse os usuários em contato com a natureza, afastando-os do ambiente urbano e industrializado, o meio onde o *speed* seria comercializado (IT, 1970, v. 74, p. 8).

Para além das questões a respeito dos *hippies* e da popularização de novas drogas no movimento, o *underground* de uma maneira mais ampla era mais debatido. Apesar de podermos observar críticas ao movimento ao longo de todo o histórico de produções tanto musicais quanto das revistas, nos primeiros anos da década de 1970 as discussões ganham um novo tom – àquela altura, “criticar as *trends* do *underground* era a nova *trend*” (IT, 1970, v. 76, p. 8). Se antes as críticas ao *underground* partiam de artistas específicos – como Frank Zappa (1968) com a banda Mothers Of Invention, que cantava “Flower power sucks” em uma de suas músicas do disco “We’re Only In It For The Money” (1968) – a partir daquele momento, outros artistas começaram a expressar reflexões sobre essa questão, como o Led Zeppelin por meio dos temas de melancolia e esperança (ARRUDA, 2020, p. 81) e o próprio David Bowie em seu disco *The Man Who Sold The World* (1970). Na edição de abril de 1970, duas longas páginas da revista *underground International*

Times se estendem sobre como a “cultura” anunciada sob o estandarte da contracultura naquele momento havia se transformado em uma sofisticada execução de dois fetiches primários da cultura de massa: o escapismo e o consumo passivo de bens culturais. Essa rejeição aos ideais utópicos da política da consciência *hippie* e a crítica ao afastamento do *underground* das preocupações da classe trabalhadora colocadas na revista abriam vários caminhos possíveis. Um desses caminhos era o de que a arte crítica já não era mais possível naquele ambiente, e outro era o de que a relação que aquela sociedade alternativa estabelecia com a cultura era a de consumo por *status* e traço comportamental — a “Arte [estava] morta e o estudante [era] um necrófilo” (IT, 1970, v. 76, p. 8) regurgitando filmes de Godard e discos do Cream do mesmo modo superficial pelo qual a coleção de *Música dos Grandes Mestres* era imposta pela educação liberal do sistema de ensino inglês (IT, 1970, v. 76, p. 8).

Entre os episódios que pontuam essa mudança de perspectiva em relação ao papel que o *ethos hippie* cumpria no movimento, dois momentos se destacam: o maio de 1968, quando os aspectos da politização e radicalização do movimento se sobrepuseram à política da consciência e à exploração do inconsciente por meio dos psicotrópicos, muito em razão da influência da nova esquerda¹⁷ no movimento (WILSON, 2005, p. 91); e o festival de Altamont, que ocorreu após Woodstock em 1969 e foi longamente discutido na primeira edição do ano de 1970 da revista IT (IT, 1970, v. 72, p. 13). Assim como Woodstock é comumente associado a um dos pontos altos do período da contracultura, exemplificando como os temas da paz, amor e coletividade funcionavam naquele contexto, Altamont seria lembrado como a sua antítese. Tendo sua estreia quatro meses depois de Woodstock, o festival chocou com sua violência e tensionou as discussões a respeito da paz e amor no *underground* (IT, 1970, v. 72, p. 13). Apesar de um homem negro ter sido assassinado por membros do grupo *Hells Angels Motorcycle Club* e do fato de o episódio não afetar a frequência dos festivais que aconteceram na Grã-Bretanha, certamente o impacto foi grande o bastante para criar um consenso nas análises do ocorrido de que aquela tragédia serviu para pontuar o “fim da inocência” da geração Woodstock (NELSON, 1989, p. 100). Essa afirmação tornou-se um lugar-comum, com *status* de caricatura em uma leitura romântica do movimento. No entanto, ao traçarmos

¹⁷ O termo nova esquerda trata de uma ampla gama de movimentos ativistas de esquerda e correntes intelectuais que surgiram na Europa Ocidental e na América do Norte no final dos anos 1950 e início dos anos 60. Muitas vezes, é considerado como sinônimo do radicalismo estudantil da década de 1960, que culminou nos protestos em massa de 1968 - mais notadamente os eventos de maio de 1968 na França.

um paralelo com outros eventos que também desafiaram o horizonte utópico da contracultura e considerarmos as discussões do período apresentadas anteriormente, é possível compreender que naquele momento o *underground* e a psicodelia estavam significativamente fragilizados se comparado a outros momentos da contracultura, principalmente porque os setores conservadores da sociedade tornavam-se cada vez mais repressivos àquele movimento (IT, 1970, v. 76, p. 20).

The Man: O Lado A do Fonograma

Ao se analisar esse processo de afastamento da projeção utópica da década de 1960, um dos objetos que auxiliam na observação de seus desdobramentos é o LP *The Man Who Sold The World* (1970). As primeiras faixas do disco não apenas introduzem o ouvinte a um mundo novo de referências tanto filosóficas quanto literárias, mas também impõe um distanciamento estético em relação ao Bowie *hippie* que cantava “Memory Of A Free Festival” (1969) nos álbuns anteriores. Lançado em 4 de novembro de 1970 na Inglaterra e em abril de 1971 pela gravadora Mercury nos EUA, o álbum conta com quatro faixas compondo o lado A: “The Width of a Circle”, “All The Madmen”, “Black Country Rock” e “After All”. Por sua vez, o lado B é composto pelas faixas “Running Gun Blues”, “Saviour Machine”, “She Shook Me Cold”, “The Man Who Sold The World” e “The Superman”, totalizando uma duração de 40:37 minutos. De capa simples, a versão original tem estampada uma foto de Bowie com um vestido fotografada por Keith McMillian e um relevo de tecido, característica que provoca a impressão de se tratar de um quadro pintado. Nesse sentido, todas as canções são creditadas a David Bowie, e a produção é assinada por Tony Visconti.

Informações gerais sobre o fonograma	
Título do álbum	The Man Who Sold The World
Composição	David Bowie
Produção	Tony Visconti
Gravadora	Mercury
Formato	33 rpm
Ano de lançamento	1970

Dessarte, o primeiro contato com o seu conteúdo está na capa, em que Bowie aparece com um longo vestido de cetim, deitado em um divã, com ares da atriz americana

Lauren Bacall (PERONE, 2007, p. 16). O aspecto da vestimenta sempre foi muito importante para o artista, haja vista que desde os tempos em que circulava entre os *mods* o artista buscava a individualidade por meio de roupas e cortes de cabelo que despertassem reações inusitadas de pessoas estranhas ao contexto. O ambiente urbano londrino e, principalmente, o *underground* proporcionavam a possibilidade da busca por diferentes tipos de expressão: “Londres representava um novo tipo de modo de vida, uma linguagem cultural própria”¹⁸. Um dos principais fatores que ilustravam a consciência estética do *underground* de Londres no final dos anos 1960 como um todo era a arte dos pôsteres. Sendo uma característica da contracultura de São Francisco nos Estados Unidos, os pôsteres psicodélicos foram assimilados pelo *underground* londrino tanto no formato de cartazes para eventos quanto em capas de disco e na imprensa independente. A revista *Oz*, à guisa de exemplo, fez das ilustrações psicodélicas uma de suas características principais, tanto nas capas quanto no interior dos exemplares.

A ilustração psicodélica obteve proporções internacionais a partir do momento em que se tornou um produto de massa do *underground*. Somada a isso, a importância dessa forma de arte estava associada à ideia de mudança cultural que grassava naquele momento. A psicodelia tornou-se, pois, um fenômeno do mercado de massa e, por um tempo, as imagens psicodélicas apropriadas e modificadas pela publicidade tornaram-se um estilo gráfico internacional, devido à sua associação com a arte que simbolizava as mudanças sociais e culturais sísmicas da época mais do que qualquer outra. De mesma maneira que o ditado de Walter Pater segundo o qual “toda arte aspira constantemente à condição da música” ajudou a estimular o movimento estético da década de 1890, foram as artes populares em meados da década de 1960, com seu crescente interesse na decadência da *fin de siècle*, que aspiravam então à condição da música pop. E foi na condição da arte que a música pop se inspirou (ROBERTS, 2019, p. 71). Ao observarmos a capa de *The Man* (1970), podemos encontrar elementos comuns as ilustrações de música no período, como o vestido de autoria de Michael Fish, que também foi responsável pelos modelos usados por Mick Jagger na mesma época. No entanto, a respeito da psicodelia, não se observam fortes referências como cores chamativas, imagens distorcidas e colagens, como se pode notar nas capas dos discos *The Piper at the Gates of Dawn* (1967), do Pink Floyd, e *Disraeli Gears* (1967), do Cream – ambos considerados marcos na

¹⁸ BOWIE, David. **David Bowie**: Finding Fame. Direção: Francis Whately. DVD, 91 min. SHOWTIME. BBC Studios. UK. 2019.

música *underground* da época, sendo o último, desenvolvido pela artista Martin Sharp que também assinara capas da revista independente Oz.



Figura 1: Capas dos álbuns *The Man Who Sold The World* (1970) de David Bowie; *The Piper at the Gates of Dawn* (1967) de Pink Floyd; *Disraeli Gears* (1967) de Cream; e ilustração de Bob Dylan para a edição de outubro de 1967 da revista *OZ*, por Martin Sharp.

Nesse sentido, os elementos artísticos da capa que remetem à arte do *underground* limitam-se às diversas referências à decadência do fim do século XIX que tanto inspirou os artistas dos anos 1960. Bowie exibe sua jovialidade em um ambiente glamouroso que faz referência aos desenhos do artista pré-rafaelita Gabriel Rosseti. Nas mãos do artista e espalhados pelo chão, veem-se cartas de baralho que podem remeter a diversos tipos de jogos de azar. Outro fator a ser considerado é o da feminilidade que Bowie exibe na imagem, o que levou a gravadora a solicitar uma capa alternativa para lançá-lo no

mercado americano. Tal decisão impactou pouco a venda de discos, que foi ínfima tanto na Inglaterra como nos EUA pela falta de um *single* com potencial de mercado. É possível que, nas ilustrações da capa, Bowie tenha abandonado as referências psicodélicas de expansão da consciência e percepção que se fazem presentes nos padrões de formas geométricas da capa de seu disco homônimo de 1969 e tenha optado por assinalar uma decadência ligada ao glamour e uma feminilidade nos gestos da imagem da capa e ao abordar as vocalizações das músicas. Esses elementos contrastantes apontam tanto para a contemporaneidade de Bowie quanto para as práticas e concepções partilhadas pelo *underground* de 1969 – ambiente em que foi extremamente ativo na organização e performance de música e mímica nos festivais livres do *Arts Lab* de Beckenham, que uniam *freaks* e *hippies* propagando o amor livre e o apreço pela arte em junção com a música pop (FINNIGAN, 2016).

Essa ilustração da capa do álbum tem sua composição inspirada pelos quadros do artista pré-rafaelita Gabriel Rossetti (1828 – 1882). Quando postas lado a lado, podem-se observar diversos aspectos que ligam as duas imagens e podem indicar a referência primária do artista para a capa do álbum. No entanto, muitos dos dados visuais apresentados podem ser mais bem observados em um poema escrito pelo mesmo artista, chamado *The Card Dealer* (1852) – “A jogadora de cartas” em português. No poema, é descrita uma jogadora de “cabelos dourados” que joga com cartas de baralho e segura a mesma carta que Bowie segura com sua mão direita na capa do álbum, o rei de ouros. Além disso, vale ressaltar que as cores citadas no poema também aparecem na imagem: o vermelho das cortinas no fundo, o azul-escuro arroxeadado em partes do sofá e o azul mais brilhante do vestido e do cetim em que Bowie se deita (CHAPMAN, 2015, p. 65).

Esses dados chamam a atenção para duas possíveis reflexões: levando em conta a figura do rei de ouros e os aspectos luxuosos do cenário da imagem e das roupas nas quais Bowie se apresenta, entendemos esses elementos como uma reafirmação do afastamento dos valores contraculturais de antimaterialismo e contato com a natureza. A carta do rei de ouros pode ser entendida como um aceno aos símbolos de riqueza e poder, além de os tecidos se contraporem ao estilo de roupas feitas de tecidos naturais que evocavam elementos orientais, como da cultura indiana. Uma outra reflexão é a da feminilidade que o artista transmite a partir da imagem. As mechas onduladas de seu cabelo loiro, o vestido e o peito nu que são apresentados na imagem contrapõem-se drasticamente ao que era esperado de um artista de rock inglês. Levando-se em conta que a imagem do *frontman* estava muito mais associada ao vocalista do Led Zeppelin, Robert Plant, que também

exibia longos cabelos loiros e tinha o hábito de ficar sem camisa no palco, constata-se que Bowie constrói uma imagem que se opõe drasticamente a uma reafirmação de masculinidade que era feita por bandas de rock e heavy metal. Esse efeito potencializa-se quando a imagem de Bowie é justaposta ao título do álbum, “o homem que vendeu o mundo”.

Desse modo, sendo a primeira faixa do lado A do disco, “The Width Of A Circle” abre o LP com um som de *feedback* da guitarra de Mick Ronson, rompendo com o formato acústico usado por Bowie em seus discos anteriores, evocando uma sonoridade muito mais próxima a “Purple Haze” de Jimi Hendrix do que ao som do violão de doze cordas que Bowie usava em suas apresentações no *Arts Lab*. Essa mudança diz respeito às escolhas do artista ao compor sua banda com músicos de um grupo de R&B da região de Hull, interior do norte da Inglaterra. Parte da identidade do disco ficou a cargo do protagonismo delegado a Ronson, que acabou por interpretar o papel de “herói da guitarra” na obra, exibindo solos e marcando as músicas com *riffs* proeminentes e musculares. Bowie encontrou em Ronson uma figura que não só fosse um virtuoso da guitarra como possuía um timbre característico, além de ser também dotado de educação musical, sendo capaz de arranjar orquestrações (DOGETT, 2012).

Até aquele momento, a figura do “herói da guitarra” ainda não havia sido usada por Bowie, mas, dada a possibilidade de Ronson ocupar esse espaço, a demanda foi atendida. A tradição de um romântico extravagante e virtuoso pode remontar ao violonista do século XIX Nicolo Paganini e ao pianista Franz Liszt. A partir de 1920, os músicos de jazz absorveram a tradição do romântico virtuoso, influenciando o rhythm-and-blues e posteriormente a música psicodélica de guitarristas como Jimi Hendrix, Eric Clapton, Jimmy Page, Jeff Beck e baixistas e bateristas como Jack Bruce e Ginger Baker. Nas performances de todos esses músicos, o virtuosismo serviu à mesma função: o solista toma o papel do herói romântico, destemido e individualista, que escapa das amarras sociais representadas pelas orquestras do século XIX e pela sessão rítmica das bandas de jazz e blues (MACAN, 1997, p. 46). Apesar de no contexto da contracultura terem existido condições sociais que permitissem a expressão individual de cada guitarrista ao tomar esse papel de virtuose, enquanto essas condições sociais passam a se enfraquecer e as regras de mercado voltam a se colocar de forma mais estática, o “herói da guitarra” se torna uma demanda de mercado, um item primordial no “produto música”. Ao passo que as músicas de rock se padronizam, o solo de guitarra se torna um item indispensável ao produto. Junto a isso, a mística construída em torno do guitarrista é levada ao ponto

máximo nas performances ao vivo, nas quais em um ponto específico da apresentação o guitarrista tem um momento para exhibir seu virtuosismo impulsionado por shows de luzes e diferentes artifícios.

Na época de lançamento do trabalho, o rock já começava a se distanciar dessa associação estrita de uma ferramenta de expressão musical da contracultura para se vincular como um todo a produção pragmática da indústria fonográfica (MERHEB, 2012, p. 23). Esse processo é acompanhado pela compartimentalização de diferentes tipos de música em gêneros específicos atendendo a demandas de mercado, como heavy metal e hard rock. Ao se observar bandas como o T. Rex de Marc Bolan, que fazia parte do catálogo da Mercury, assim como Bowie e que também contava com Tony Visconti na produção dos discos, podemos notar que a abordagem mais direta quanto ao blues e ao formato da música pop padrão que caracterizariam o glam rock já se faziam presentes no disco *T. Rex* (1970) (SIMONELLI, 2013). Tais elementos, que também definiriam a sonoridade de *Ziggy Stardust* (1972), ainda não se fazem tão presentes em *The Man*, dada a intensidade de experimentações variando o uso de guitarras, violões, sintetizadores, instrumentos de sopro e ao enfoque musical psicodélico que perpassa todas as faixas do LP.

Dessa forma, o álbum inicia-se descrevendo um perigoso encontro sexual ambientado em uma noite escura nalguma espécie de realidade fantástica. As imagens introduzidas e a instrumentação colocada definem uma sonoridade densa que se mantém por todo o álbum. O produtor, Tony Visconti, tomou a decisão pouco comum de elevar o volume do baixo na mixagem, delegando um papel muito ativo ao instrumento na construção das músicas. Esse elemento perpassa o disco assinalando na proeminência das frequências baixas, uma característica que ocupa o centro do espectro de disposição dos instrumentos, muito perceptível na audição do disco, ressaltando o tom obscuro do álbum. Ao longo da primeira faixa, é introduzida uma parte de violão acompanhada de forte reverberação. No entanto, a sequência de acordes apenas reforça o distanciamento das canções esperançosas que Bowie compôs durante sua participação dos eventos *hippies* do *Arts Lab*. A sequência de acordes tocada em um violão de doze cordas é rapidamente sobreposta pela linha de baixo que ocupa o centro da *mix* ao longo de seus oito minutos de duração, conduzindo a música para o final de solos de guitarra distorcidos e linhas de bateria inconstantes que a concluem com sons de percussão que remetem à introdução de “Also Sprach Zarathustra” de Richard Strauss, tema de *2001: Uma Odisseia no Espaço*

(1969), filme de Stanley Kubrick que inspirou Bowie a compor o single *Space Oddity* (1969).

A segunda faixa do disco “All The Madmen” inicia-se com um violão tocado com palhetadas contidas que sugerem uma canção acústica e sem grandes tensões como a anterior, sensação que é reforçada pela voz melancólica de Bowie a discorrer sobre o isolamento em uma instituição psiquiátrica, dando voz à personagem de um internado.

Dia após dia
Eles mandam meus amigos embora
Para mansões frias e cinza
Para o outro lado da cidade
Onde os homens magros andam pelas ruas
Enquanto os sãos ficam no subsolo¹⁹

No entanto, é entendido que a aparente calma da personagem não passa de um estado superficial causado por remédios que Bowie posteriormente discrimina na letra. A suavidade do violão entra em contraste com pulso constante no prato de condução do baterista Woodmansley, que dá movimento à faixa e faz referência às palpitações do coração de um indivíduo que sofre de ansiedade. A voz do cantor continua melancólica, mas a projeção das notas se intensifica junto a instrumentos de sopro que, devido aos timbres, soam sutilmente desafinados com o resto da instrumentação. Nesse sentido, a música se realiza na dinâmica da contradição entre o narrador olhando pela janela, flertando com o mundo exterior — ao longo dos versos em que o violão predomina — e os refrões com guitarras distorcidas, nos quais Bowie relata o sentimento de pertencimento a essa instituição total, mesmo que confesse suas ações de autoflagelo e as diversas torturas pelas quais passa, como as sessões de lobotomia.

Não me liberte, eu sou o mais pesado possível
Apenas meu *librium* e eu
E meu E.S.T. somos três
Porque eu prefiro ficar aqui
Com todos os loucos
A perecer com os homens tristes vagando livremente
E eu prefiro jogar aqui
Com todos os loucos
Pois estou bastante contente, são todos tão sãos

¹⁹ Day after day/They send my friends away/To mansions cold and grey/To the far side of town/Where the thin men stalk the streets/While the sane stay underground (No original).

Como eu²⁰

Nesse aspecto, a dinâmica de contradição pode ser percebida para além de versos e refrões. Assim, as afirmações que se contradizem em tais partes da música sugerem uma recusa à lógica posta pela instituição do hospital psiquiátrico. Essa recusa pode ser entendida como um aceno ao entendimento antitecnicista compartilhado pelo *underground* no final da década de 1960. Já o senso de perda da razão é assinalado pela experimentação em estúdio, por meio da aceleração da fita do canal de voz que produz uma voz aguda de criança em uma conversa com sua mãe, ao alucinar que está sendo perseguida no caminho de casa. No último refrão da música, é introduzido o sintetizador *moog* que reproduz sons de violinos distorcidos acentuando o clímax psicodélico da música. A atmosfera da música é retomada posteriormente na última faixa do lado A, “After All”, que também aborda o tema da insanidade, mas do ponto de vista de uma criança, fazendo referências a conceitos budistas e ao místico Aleister Crowley, resultando em frases incompreensíveis que acabam dando mais informações sonoras que textuais.

Dessa forma, ao se considerar que o álbum *Ziggy Stardust* (1972) foi moldado pela interação entre duas paisagens sonoras distintas, a Londres metropolitana e a província de Hull no interior da Inglaterra (ATKINSON, 2017), entende-se que o LP seria uma síntese desses dois mundos, uma vez que Bowie teve contato com os músicos a partir de 1970 quando integraram sua banda para a composição e gravação de *The Man*. Em *Ziggy* (1972), os aspectos da música psicodélica e urbana que Bowie desenvolveu durante o final dos anos 1960 se encontram com o som agressivo da província de Hull que em muito remetia ao blues eletrificado de Chicago, mas ainda carregava a característica de veículo de expressão da contracultura. Assim, ao analisar-se a terceira faixa de *The Man*, a canção “Black Country Rock”, nota-se uma forte presença do blues agressivo, *up beat* e direto dos músicos de Hull. A gravação da música teria derivado de uma das muitas improvisações da banda e os vocais e letra foram elaborados por último (VISCONTI, 2017). Nesse caso específico, os sons das palavras na melodia tornam-se muito mais importantes do que o significado de cada verso contado por Bowie. O título da canção “Black Country Rock” faz referência a uma variação regional na paisagem

²⁰ Don't set me free, I'm as heavy as can be/Just my Librium and me/And my E.S.T. makes three/'Cause I'd rather stay here/With all the madmen/Than perish with the sad men roaming free/And I'd rather play here/With all the madmen/For I'm quite content they're all as sane/As me. (No Original).

sonora. O cantor sentiu que a música soava como a da banda The Move, que era de Birmingham, na região de Midlands, na Inglaterra, e 'espontaneamente' deu o título à música, antes de escrever a letra. Midlands inclui um distrito conhecido como *Black Country* devido a seu ambiente industrial pesado (DOGETT, 2012, p. 91).

Nas sessões de gravação do álbum, os músicos foram dotados de uma larga liberdade criativa, sendo que as contribuições de Bowie quanto à parte musical foram mínimas, contribuindo apenas com algumas sequências de acordes (ATKINSON, 2017). De acordo com Woodmansley, o baterista e os músicos gravaram guitarra, baixo e bateria sem ter a menor ideia do que aquilo se tornaria quando Bowie compusesse os vocais e letra. O baterista e o guitarrista Mick Ronson haviam acabado de sair de uma banda da região da província chamada The Rats, em que produziam um tipo de música que os integrantes chamavam de hard rock. No entanto, apesar de o som produzido pelos Rats não se encaixar nos pressupostos que foram estabelecidos como hard rock na década de 1970, pode-se entender a partir dessas afirmações qual era a abordagem dos músicos em relação à linguagem musical do rock. Essa abordagem constituía-se de um som distorcido que dava ênfase às digressões de guitarra, linhas de bateria bastante dinâmicas e um grande uso dos pratos de ataque, que reforçavam a saturação sonora das canções. Em contraste, tanto Bowie quanto Visconti ainda não haviam tido contato com esse tipo de música até meados de 1969, sendo que Visconti, o baixista da banda, teve uma educação musical de jazz muito distante desse estilo (ATKINSON, 2017).

Nesse sentido, apesar das afirmações dos integrantes a respeito da ausência de Bowie nas gravações do instrumental, é inegável a autoria do artista. Esse fato pode ser observado tanto do ponto de vista das trocas de acordes quanto das letras, além da direção artística que Bowie executa desde a produção musical até a arte da capa. No entanto, é inegável a influência dos músicos da banda na sonoridade tanto de *The Man* quanto dos álbuns que o artista produziria até 1972. A autonomia que Bowie concede à banda é parte integral da obra e ressalta a atitude do artista frente à linguagem musical do rock. Até aquele momento, seu mundo se circunscrevia em construções em torno do violão e privilegiando harmonias de vocal, a possibilidade de usar o álbum de rock com um veículo de mensagem apenas começava a ganhar forma em *The Man*. Dessa forma, os aspectos da instrumentação do álbum são decorrentes da música desenvolvida em meio às paisagens sonoras da província de Hull, sendo que a austeridade de ambientes industriais, de fábricas barulhentas e um estado de mobilidade social limitado pode ter afetado a produção de música e, mais especificamente, rock no local (ATKINSON, 2017).

Assim, analisando a faixa que encerra o lado A da obra, “After all”, observamos que de alguma forma ela sintetiza questões que perpassam o primeiro lado do LP – portanto, uma análise mais aprofundada se faz necessária. Nota-se seu início abrupto, com Bowie cantando já no primeiro compasso, provocando uma quebra de expectativa em relação à porção anterior do álbum, que conta com toda a energia e *riffs* acentuados pelos músicos de Birmingham que compunham a banda de Bowie. “Afinal” ou “após tudo”, que seria a tradução em português do título da faixa “After All”, narra diferentes pessoas marchando desiludidas sem um destino específico. O andamento lento da canção reforça o que poderia ser entendido como uma atitude de luto frente aos esforços fracassados do músico de criar uma comunidade artística que fizesse ressoar os valores da contracultura no subúrbio de Londres (PEGG, 2011, p. 20).

Informações gerais sobre a faixa	
Título da canção	After All
Composição	David Bowie
Produção	Tony Visconti
Gravadora	Mercury
Formato	33 rpm
Ano de lançamento	1970
Andamento	125 bpm
Tonalidade principal	Lá Menor

A primeira estrofe de “After All” dá-se em uma dinâmica de canto e reposta, Bowie canta “por favor, faça-os tropeçar gentilmente, eles não gostam de cair”²¹ com pouca projeção vocal, gerando uma sensação de intimidade na fala. A resposta a esse verso é dada na forma de um coral de vozes em falsete que destoam completamente da linha anterior. O registro vocal é elevado quase uma oitava acima, imprimindo maneirismos que soam como vozes infantilizadas. A frase cantada pelo coral é “*oh! By jingo*”, que remete a uma música de mesmo nome, publicada na década de 1910. *Oh! By jingo* trata-se de uma *novelty song*, ou música de conteúdo humorístico, construída a partir de artifícios que não necessariamente fazem sentido contextual, mas configuram um valor cômico. A música está enquadrada no sistema Tin Pan Alley, uma coleção de editoras musicais que dominaram o final do século XIX e começo do século XX em Nova York,

²¹ Please trip them gently/They don't like to fall (Oh by jingo) (No Original).

definindo padrões da música popular que perdurariam até o começo da década de 1960 (ADORNO, 1986).

A partir desses elementos, começa a ficar mais claro o diálogo que Bowie estabelece com o espírito de decadência do fim do século XIX. Era um lugar-comum no contexto da contracultura o resgate de uma estética do *fin de siècle* europeu. Essas preocupações dos artistas neste momento de crise do liberalismo, que tanto influenciaram nas problematizações dos modernistas, também tiveram impacto na identidade visual da contracultura dos anos 1960 em âmbito internacional. Apesar do amplo uso de elementos orientais, um dos traços definidores da contracultura foram os cartazes psicodélicos inspirados em ilustrações da década de 1890 (ROBERTS, 2019, p. 71). Dessa forma, Bowie sugere essa ponte a partir da capa do disco, mas a constrói, efetivamente, a partir da justaposição de linguagens musicais distintas ao longo do álbum, como o rock psicodélico e colagens de músicas da fórmula Tin Pan Alley.

Especificamente, em “After All”, há uma sequência de acordes no violão que conduzem a canção do começo até o fim, servindo como um fio condutor que leva o ouvinte para a conclusão do lado A do disco. A sequência de acordes muda de I — V no campo harmônico de mi menor, indo para o acorde de Fá maior, fazendo uma modulação para a progressão I — V — VI^m na região tonal de dó maior. Este ciclo se repete ao longo da música. Nesse sentido, a instrumentação permanece a mesma ao longo dos primeiros versos em que há a descrição de pessoas marchando em conjunto e pessoas marchando sozinhas, mesmo que com “suas caras pintadas”, como Bowie coloca na letra, e “vestidas de pensamentos”. Essa dinâmica é interrompida quando a valsa melancólica dá lugar a uma passagem que remete às *carnival songs*. Porém, essa mudança, em vez de suprimir a qualidade melancólica das passagens anteriores, gera um estranhamento macabro para a composição, que ressalta a estranheza da letra cantada anteriormente.

Estamos pintando nossos rostos e nos vestindo com pensamentos dos céus
Do paraíso
Mas eles pensam que estamos segurando uma bola secreta
Alguém não vai convidá-los?
Eles são apenas crianças mais altas
Isso é tudo
Afinal²²

²² We're painting our faces and dressing in thoughts from the skies/From paradise/But they think that we're holding a secretive ball/Won't someone invite thee/They're just taller children/That's all/After all (No original).

O uso do sintetizador *moog* transforma a *carnival song* em um som que simula os efeitos de alucinógenos e provoca a impressão de que a notação de tempo da música sofre alguma mudança, reforçada pela acentuação do baixo em algumas notas. Em seguida, a faixa volta com a instrumentação de suas passagens anteriores e Bowie introduz suas últimas estrofes ao som dos resquícios do sintetizador que vai se distanciando na mix:

Peguei seu tempo emprestado e sinto muito por ter chamado
Mas o pensamento acabou de me ocorrer
Não somos crianças de ninguém²³

Coincidentemente, “After All” é uma das poucas faixas de *The Man* que carrega fortes semelhanças com as canções sessentistas do músico. Com exceção de “All The Madmen”, a faixa é a que mais remete ao seu álbum de 1969, trazendo ecos das canções apresentadas nos laboratórios artísticos. Este traço torna o comentário a respeito da perda da utopia ainda mais latente, principalmente quando observados o todo do LP e sua posição na *tracklist*. Ao encerrar o primeiro lado do disco de forma pouco esperançosa, a faixa prepara o ouvinte para o que está por vir no lado B, que se inicia com o baterista Mick Woodmansey emulando sons de bombas da guerra do Vietnã em “Running Gun Blues”. Dessa forma, o lado A acaba com uma reflexão em tom menor, de arranjo macabro e psicodélico que chega à conclusão de que aquela comunidade dos laboratórios artísticos, vindas do verão do amor, as *flower children* (filhos das flores, ou *hippies*), na verdade, não eram filhos de ninguém. A essa altura da década de 1970, eles já eram os órfãos de uma utopia que começava a desaparecer e dar lugar a uma distopia niilista.

***The Man*: O Lado B do Fonograma**

Se o lado A de *The Man* se dedica a desconstruir as noções utópicas do artista e situar uma sonoridade que evoca o ambiente estéril dos complexos industriais deixados à margem dos centros urbanos e do *underground*, o lado B se desenvolve a partir da distopia estabelecida. Com narrativas inspiradas na ficção científica do período, as faixas têm um

²³ I've borrowed your time and I'm sorry I called/But the thought just occurred/That we're nobody's children/At all (No original).

tratamento fantástico e *flamboyant* (exagerado). No primeiro lado do LP, o ouvinte é capturado pelas guitarras distorcidas de Mick Ronson da mesma forma que o personagem narrado por Bowie é capturado pelo seu ego e mandado para um ambiente fantástico ao modo de *Alice no País das Maravilhas*. No entanto, quando os primeiros ruídos da primeira faixa do lado B se fazem ouvir, o cenário de bombas e canhões de “Running Gun Blues” já está estabelecido, a questão já não é como Bowie e sua banda chegaram ali, mas sim como a música dialoga com as reflexões postas no lado A do disco.

Desse modo, para grande parte dos integrantes do *underground*, a Guerra do Vietnã era o grande motivador moral, uma das poucas preocupações políticas que conseguia unir as várias frentes da contracultura (NELSON, 1989, p. 49). Dado as atrocidades cometidas pelo exército americano no Vietnã e pela posição de crítica que o *underground* tomava frente à guerra (IT, 1969, v. 67, p. 9), de certa forma esse cenário já poderia ser descrito como distópico. Assim, a personagem do soldado que Bowie descreve em “Running Gun Blues” aparenta ter saído direto desse conflito. O contraste entre o instrumental e a letra revelam uma completa desassociação dos elementos da guerra para com a humanidade das personagens, tanto do soldado quanto das vítimas.

Conto os cadáveres à minha esquerda
Acho que não sou tão ordenado
Então é melhor eu fugir, melhor sobreviver hoje
Eu cortei vinte e três desde sexta-feira
Mas eu não posso controlar, meu rosto está desenhado
Meu instinto ainda exhibe isso²⁴

O instrumental direto e o andamento acelerado fazem as viradas de bateria emularem sons de metralhadoras e bombas, e o sintetizador *moog* sugere um contexto fantástico de algum episódio de *Além da Imaginação*, em que a guerra seria tratada como um jogo sem consequências (DOGETT, 2012, p. 97). A guitarra entra no refrão promovendo um momento de clímax e dando intensidade ao prazer da personagem em dar golpes nas cabeças dos comunistas e colocar bombas debaixo de suas camas. Se a guitarra de Mick Ronson e as linhas caóticas de bateria lembram o som caótico e enérgico que o The Who imprimiu em seus discos sessentistas, esses elementos no contexto do álbum de Bowie contrastam o conteúdo mórbido da letra com o instrumental *up beat*.

²⁴ I count the corpses on my left, I find I'm not so tidy/So I better get away, better make it today/I've cut twenty-three down since Friday/But I can't control it, my face is drawn/My instinct still emotes it. (No original).

Eu os corto friamente, eu assassino
Eu quebrei os malucos, quebrei suas cabeças
Vou bombardeá-los debaixo das camas
Mas agora eu tenho o blues da metralhadora²⁵

A crítica da contracultura à guerra do Vietnam e aos Estados Unidos ia além de uma oposição aos horrores de uma guerra injusta, mas também se colocava como um experimento de se viver em oposição às forças de controle e poder que haviam produzido um mundo em que a guerra injusta e o imperialismo eram uma (ALDRED, 2005, p.117). Além desses aspectos, podemos salientar que a versão do álbum para o mercado norte-americano conta com uma capa alternativa em que a ilustração de um cowboy, baseada no ator John Wayne, aparece portando uma arma na frente do hospital psiquiátrico descrito em “All the Madmen”.

²⁵ slash them cold, I kill them dead/I broke the gooks, I cracked their heads/I'll bomb them out from under the beds/But now I've got the running gun blues. (No original).



Figura 2: Capa da versão norte-americana de *The Man Who Sold The World*, de David Bowie, lançada em novembro de 1970.

Em um primeiro momento, a capa alternativa, feita pelo cartunista britânico Michael J. Weller, pode ser vista como deslocada dos temas do álbum contando apenas com o elemento literal do hospital. No entanto, John Wayne, além de ser uma grande estrela do cinema americano dos *westerns* dos anos 1950 e de representar uma antiga Hollywood consagrada, também se colocou como uma voz do conservadorismo americano na década de 1960. Isso ocorreu de tal forma que seu nome era citado nas revistas *underground* como um possível sucessor de Ronald Reagan no governo da Califórnia (OZ, 1971, v. 37, p. 7). Em 1968, atuou e produziu *Os Boinas Verdes*, uma explícita propaganda do governo americano que endossava a guerra do Vietnã ao exibir uma visão maniqueísta do conflito. Wayne representava o heroísmo norte-americano e

vocalizava o discurso anticomunista do *establishment* que invadiu os meios de comunicação ingleses na década de 1950, uma total antítese do pensamento contracultural.

Na faixa seguinte, “Saviour machine”, percebe-se um dos principais aspectos que ilustram a relação conturbada e dualista do disco com a virada da década de 1960 para 1970, o senso antitecnicista. O álbum traz como um de seus temas principais uma reação ao desenvolvimento tecnológico pautado em uma racionalização e um tecnicismo desumanizado. Esse aspecto é abordado em dois momentos, no “encarceramento das mentes orgânicas” da contracultura em “All the Madmen”, e na faixa “Saviour Machine”, em que Bowie descreve sua projeção pessimista de um contexto no qual todos os problemas da humanidade haviam sido superados por meio de uma máquina salvadora – mas, em contrapartida, essa sociedade livre de problemas se vê distanciada de sua humanidade justamente pela falta de defeitos e contradições. Os artifícios dos quais se vale Bowie para desenvolver o tema, tanto na letra como na sonoridade, buscam fazer referência aos moldes da literatura de ficção científica popular do período. Tal subgênero literário difere de outros tipos de ficção pela tematização e presença de uma extrapolação dos efeitos humanos de uma ciência exagerada, assim como pela presença de “engenhos” produzidos pela tecnologia resultante de ciências extrapoladas (FIKER, 1985, p. 13). A presença dessa extrapolação e distanciamento humano por meio do progresso tecnológico pode ser observada na obra de Bowie desde o lançamento do single “Space Oddity”, tocada na televisão britânica em conjunto a programação do pouso do homem na lua em 1969 – apesar de se tratar de uma música contrária à corrida espacial como colocado pelo próprio Bowie (FINNIGAN, 2016).

No entanto, esses temas são tratados mais explicitamente em “Saviour Machine”, dado que as contradições que perpassam todo o álbum também se fazem presentes nessa dinâmica. O artista usa dos elementos da utopia de se criar uma sociedade mais justa, preocupação característica das discussões da contracultura, mas rapidamente subverte a narrativa através de sua visão distópica em relação às soluções usadas. Ao mesmo tempo em que reafirma uma visão criativa e antitecnicista, sobrecarrega a canção com um olhar pessimista em que não vê solução para tais problemas. Esses dados são perceptíveis a partir da tensão construída por meio da progressão de acordes e no uso de sintetizadores *moog* que acrescentam um som tecnológico à faixa. Desse modo, ele traduz uma crise entre um idealismo de conotações místicas e um antitecnicismo desumanizador. Bowie finaliza a canção em um tom que preza pela falta de sentido, mais uma vez reafirmando

sua oposição a uma racionalidade fria. Esse fator pode ser assinalado pela estrutura pouco convencional da música que apresenta apenas um verso, intercalando pontes e refrões em repetição circular constante, apresentando solos de guitarra ao fim de cada sessão. Essa repetição incessante também flerta com a falta de começo ou fim, pois a faixa é introduzida por um *fade in* e finalizado em um *fade out*, técnicas bastante utilizadas no período, mas colocadas na música com o propósito de causar essa confusão somada à variação de andamento ao longo da faixa.

Ao observarmos a terceira faixa do lado B, “She Shooke Me Cold” entendemos ser a música que mais pode ser atribuída ao guitarrista Mick Ronson, tanto pelas características sonoras de instrumentação e vocalização, quanto pelos temas levantados pela letra, que evocam grandes referências do guitarrista. A performance de guitarra da música pode ser analisada em paralelo aos trabalhos do músico Jeff Beck no álbum *Beck-Ola* (1968), além de a letra ser remanescente de “You Shooke Me”, canção do álbum de estreia do artista, *Truth* (1968). A letra vampiresca de Bowie busca inspiração em Robert Johnson mediada pelos Rolling Stones na gravação de “Love in Vain” presente em *Let it Bleed* (1969).

Vou dar meu *amor em vão*, para alcançar esse pico novamente
 Nós nos encontramos em uma colina
 Ela explodiu meu cérebro, eu voltarei novamente
 Meu Deus, ela me sacudiu frio²⁶

Nesse sentido, a terceira faixa do lado B compartilha muitos dos aspectos da faixa “Black Country Rock”, do lado A. Entre a atmosfera sombria, o som pesado e distorcido e o baixo proeminente, Bowie acompanha as notas tocadas pela guitarra com vocalizações, revisitando a sexualidade violenta colocada na faixa que abre o álbum. Desse modo, a música pode ser dividida em duas partes: a primeira, em que Bowie introduz a temática sexual com verso e refrão, e a segunda, que consiste em uma série de improvisações de baixo, guitarra e bateria que ocupam dois terços do tempo restante da canção. Assim, não por acaso, uma das faixas que mais remetem ao blues elétrico do período tem as descrições mais violentas no retrato de uma relação heterossexual. O disco mostra novamente o seu apego a uma dinâmica de contradição. Nesse caso específico, apresenta um blues à moda inglesa que expõe a virtuosidade e virilidade do guitarrista

²⁶ I'll give my love in vain, to reach that peak again/We met upon a hill/Mother, she blew my brain, I will go back again/My god, she shook me cold. (No original).

narrando um encontro sexual, mas distorce esses elementos ressaltando os aspectos sombrios e violentos do encontro através do vocabulário usado por Bowie e principalmente pelo baixo estranhamente alto e distorcido para os padrões de mixagem da época. Segundo o produtor Tony Visconti em uma entrevista à Red Bull Music Academy ao comentar “She Shook Me Cold”:

“She Shook Me Cold”, é nela que tentamos fazer nossa melhor imitação do Cream ... foi influência do guitarrista Mick Ronson, com quem começamos a trabalhar ... Ele me fez aumentar o amplificador de baixo para onze; ele era esse tipo de guitarrista [...] Mick foi realmente responsável por nos transformar em roqueiros (RED BULL MUSIC ACADEMY, 2018).²⁷

Desse modo, a faixa que dá título ao disco teve a letra composta e a voz gravada por Bowie apenas no último dia de gravação. Até então, nem mesmo o nome da canção estava decidido – e muito menos o nome do álbum. “The Man Who Sold The World”, apesar de nomear o disco, destaca-se em relação ao todo ao passo que destoa em sua sonoridade do resto das canções. Apesar de conter a guitarra característica de Ronson e o peso dramático que envolve toda a produção, a faixa distancia-se dos temas que discutem a sociedade mais diretamente para fazer uma reflexão interior colocada por Bowie. Esses aspectos podem ser percebidos pela letra em que o eu lírico tenta estabelecer um diálogo com um interlocutor que por vezes é confundido com ele próprio. No entanto, esse distanciamento se coloca de forma mais clara a partir da instrumentação que usa de uma percussão da música latina, não para fazer referência, mas para adicionar características não inglesas que marcam um afastamento claro, tanto dos cenários do lado A do disco como das faixas “Saviour Machine” e “Running Gun Blues” do lado B.

Informações gerais sobre a faixa	
Título da canção	The Man Who Sold The World
Composição	David Bowie
Produção	Tony Visconti
Gravadora	Mercury
Formato	33 rpm
Ano de lançamento	1970
Andamento	116 bpm
Tonalidade principal	Ré Menor

²⁷ She Shook Me Cold, that’s where we we’re doing our Cream’s best [...] It was the guitarist, Mick Ronson, who we had just started to work with... He got me to turn up my base amplifier to eleven; he was that kind of guitarist [...] Mick was really responsible for turning us up into rock ‘n’ rollers. “(No original). (RED BULL MUSIC ACADEMY, 2018).

“The man who sold the world”, penúltima faixa do álbum, é introduzida por um *riff* de guitarra hipnótico repetido ao longo de várias sessões da música remetendo à psicodelia dado que enquanto os acordes mudam o *riff* permanece o mesmo, assinalando um caráter cíclico na canção e servindo de gancho para o ouvinte. Em termos de instrumentação, a faixa se destaca por se diferenciar dos outros números do LP, não possuindo nenhuma característica de hard rock pelas quais o álbum foi reverenciado. O acompanhamento principal é feito por um órgão ao longo dos versos junto a um guiro, instrumento típico do merengue (também conhecido como reco-reco), que conduz a percussão. A voz de Bowie tem pouca projeção, tratada por um efeito de *phaser* e com dobras ocasionais, provoca uma sensação de distanciamento, tal qual a faixa, de modo geral, provoca um efeito de distanciamento em relação ao todo do álbum. Considerada a música mais comercial do LP (CHAPMAN, 2015), possui um refrão de fácil memorização dado o jogo de palavras “*Oh no. Not me*”, “*Who knows? Not me*”. As frases são cantadas nas notas mais altas da melodia da canção, sendo um truque de composição que garante que a parte irá sobressair em relação às outras porções da música. O *riff* é composto por oito notas ao longo do compasso, as notas lá, sol e sí bemol. Essas três notas são o bastante para situar a melodia na escala frígia no campo harmônico de lá, denotando uma sonoridade exótica no contexto do álbum, que por sua vez é contraposta pela linha de baixo que começa na nota fá, o que estabelece a tonalidade de fá maior. Como fá maior é uma tonalidade relativa à tonalidade do *riff*, esses campos acabam não entrando em choque, mas causam um estranhamento ao passo que a melodia do vocal, ora se aproxima da tonalidade do *riff*, como na primeira parte do verso, ora se aproxima da tonalidade imposta pela linha de baixo, como na segunda parte do verso. Essa relação se sustenta até a parte final da música, em que todos os elementos são tocados juntos e a base tocada pela linha de violão se destaca por meio da progressão de acordes A — Dm — F — Dm. Devido às vocalizações de Bowie, fica claro que o centro tonal da música se dá em ré menor.

Nesse sentido, apesar de a letra da música levantar uma série de perguntas sobre as personagens e significados para Bowie discutidos em diversas biografias e artigos sobre o artista, ela acaba por ser difícil de ser analisada com precisão, dado o vago de seu texto. No entanto, o distanciamento provocado pela música em relação às digressões utópicas de Bowie abordadas no resto do álbum acaba por ser seu dado mais significativo. Se nas faixas anteriores o artista rompia com o formato acústico e colocava em dúvida a

utopia de uma sociedade perfeita por meio das linhas de sintetizadores psicodélicos, em “Saviour Machine”, na faixa que dá título ao disco, Bowie olha de modo cada vez mais distante para um *underground* contracultural e enxerga uma distância entre a utopia e o *underground*. Os aspectos de dualidade e distanciamento sugeridos pela relação entre as tonalidades da canção também são reafirmados pelo tratamento em estúdio da faixa. Os instrumentos são mixados para garantir uma espacialidade significativa, dando a sensação de que os instrumentos estão distantes uns dos outros. Esse aspecto pode ser notado na posição do *riff*, na extrema esquerda do panorama em relação à faixa de violão na direita; e principalmente na posição do guiro (reco-reco), também na esquerda durante o verso enquanto a faixa da bateria permanece oposta, no lado direito.

Dessa forma, o disco se encerra com a épica “The Superman”, que, apesar da referência quase instantânea, não trata do herói dos quadrinhos da DC comics. Na verdade, Bowie, ao esboçar a letra, partiu da noção “Além do homem” de Nietzsche, mas essa referência se perde ao passo que se aproxima de uma reinterpretação das provações dos heróis gregos em uma jornada épica que também se desenvolve nos moldes da ficção científica. “The Superman” é muito menos narrativa do que muitas das canções do lado B. As palavras na letra são escolhidas muito mais por questões de assonância e rima do que pelo seu significado.

Quando o mundo era muito jovem
E a magia da montanha pesava
Os super-homens andavam em fila
Guardiões de uma ilha sem amor
Sombrio com um super medo
Suas trágicas vidas sem fim
Solta nem suspira com serenidade solene e perversa
Seres maravilhosos acorrentados à vida
Jogos estranhos que eles jogavam então
Nenhuma morte para os homens perfeitos
A vida rola em um para eles
Tão suavemente um super deus chora²⁸

Esses dados são percebidos logo de início na música, que se inicia com a faixa de bateria dotada de muita reverberação, anunciando uma finalização épica e teatral ao álbum. Assim, junto aos esforços do baterista, vocalizações distantes, de Bowie e

²⁸ “When all the world was very young/And mountain magic heavy hung/The supermen would walk in file/Guardians of a loveless isle/And gloomy browed with super fear their tragic endless lives/Heaves nor sighs in solemn, perverse serenity/Wondrous beings chained to life/Strange games they would play then/No death for the perfect men/Life rolls into one for them/So softly a super god cries.” (No original).

Visconti, sugerem uma amplitude de som muito maior para a música que contrastam com a tensa sequência de acordes do verso. Tanto as faixas de guitarra quanto vocais e a faixa de baixo fazem as mesmas notas por todo o primeiro verso, provocando uma expectativa por um acorde de resolução que conclua a primeira parte e possibilite o desenvolvimento da melodia. Desse modo, o acorde de lá menor que inicia o primeiro refrão possibilita uma maior variabilidade melódica que Bowie utiliza, mas ainda se restringindo a repetir as notas dos instrumentos no vocal. O timbre distorcido de guitarra permanece sem variações durante toda a música, com exceção do solo, em que duas guitarras de timbres diferentes executam as mesmas notas, acentuando a intensidade e contribuindo para a intenção da mixagem de Visconti, que buscava uma sonoridade épica que desse suporte ao tom mítico da letra de David Bowie. A intensão do produtor era de que o panorama sonoro do álbum fosse ultrajante e que em aspectos técnicos fosse um som que o Queen tentaria reproduzir em seus álbuns (BUCKLEY, 1999).

“The Superman” conta com temas que perpassam todo o álbum tanto no conteúdo textual como no musical, sendo um dos quais o ocultismo presente em vários trabalhos do artista, mas que é especialmente presente em *The Man* (1970). A escrita de Bowie entre 1970 e 1971 foi repleta de afirmações míticas do oculto, alienígena e místico. Faixas como “The Width of a Circle” e “Quicksand” do álbum *Hunky Dory* (1971) denotam o interesse de Bowie por uma contracultura dotada de uma obsessão pelo desconhecido e que procurava respostas através de uma grande amplitude de fontes não convencionais ao *establishment* como bruxaria, devoção ao diabo e a exploração dos limites de consciência humana (DOGETT, 2012). No entanto, observamos um processo de reflexão quando consideramos as críticas ao tecnicismo ocidental contidas na faixa “Saviour Machine” e a mistura de um entendimento romântico de recusa ao tecnológico, junto ao amplo uso da tecnologia de ponta dos sintetizadores, usados para atingir uma sonoridade psicodélica e futurística aos moldes da ficção científica. Desse modo, as próprias contradições contidas no disco expõem o papel completamente ativo do artista diante dos dados culturais aos quais é exposto e da produção da arte na sociedade em que está inserido.

Um dos interesses do músico se dava em torno da personagem do místico Aleister Crowley, um ícone póstumo do *underground* britânico que parece até deslocado quando colocado ao lado de Timothy Leary e Allen Ginsberg. No entanto, quando discutimos os temas românticos no estilo de vida psicodélico entendemos que a apropriação contracultural do romantismo possuía duas frentes: um lado dionisíaco sombrio, cheio de pressentimentos e ameaças, e um lado apolíneo claro, ensolarado, estruturado e brilhante.

Em 1966, o rock dispunha desses dois lados da visão romântica. As drogas psicodélicas contribuíram muito para a maneira como os músicos e seu público experimentaram o rock, com a cannabis e o LSD sendo as drogas de escolha. Mas os jovens começaram a ter uma resposta quase religiosa ao rock psicodélico e sua mensagem. O pressuposto de libertação legado às drogas dava a entender que não haveria limites a esse processo. Músicos de rock britânico experimentaram dezenas de novas influências e instrumentos na tentativa de descrever para onde o ácido levou seu cérebro. A psicodelia era, pois, sobre escapismo, comentários e protestos sociais, um retorno à espiritualidade romântica em oposição à percepção de inutilidade materialista do final dos anos sessenta na Grã-Bretanha (SIMONELLI, 2012, p. 104).

A visão apolínea da “Era de Aquário” estava em oposição à visão dionisiaca de apocalipse religioso e morte. Nos Estados Unidos, essa dicotomia na perspectiva romântica ainda tinha uma dimensão geográfica, sendo San Francisco geralmente associado ao lado apolíneo do rock psicodélico e Los Angeles como lar da visão dionisiaca, representada pelo The Doors e a banda Love. O espetáculo de arte performática itinerante de Andy Warhol em Nova York, o Exploding Plastic Inevitable, com o Velvet Underground oferecendo música para acompanhar o show, foi outro exemplo da visão dionisiaca do rock psicodélico — embora se possa questionar se os Velvets poderiam ser rotulados como ato psicodélico, quando “Heroin” era uma das suas músicas mais famosas. Músicos britânicos liam as obras de Aleister Crowley sobre o mundo oculto (ou “Magick”) e as usavam para seguir um estilo de vida hedonista. A citação favorita de todos no livro da lei de Crowley era: “Faça o que queres, pois é tudo da lei. O amor é a lei. Amor sob a vontade”. (SIMONELLI, 2012, p. 102).

Desse modo, apesar das discussões acerca dos EUA, lugar onde a contracultura tomou caminhos distintos e específicos de cada centro urbano, pode-se afirmar que os músicos ingleses leram os livros que tratavam do oculto e o sobrenatural de Aleister Crowley através de um ponto de vista prático, associando frases famosas como a repetida por Raul Seixas — “faça o que queres, pois é tudo da lei” —, a vivência de um estilo de vida voltado às práticas hedonistas do corpo e da sexualidade livre. Por outro lado, o final da década de 1960 apresentou um aumento dramático no interesse por bruxaria e afins (IT, 1970, v. 72, p. 8). Os Rolling Stones usavam desse imaginário em suas músicas e performances ao vivo fazendo alusões à mitologia cristã e, já em 1970, a banda Black Sabbath debutava com a famosa bruxa ilustrando a capa de seu álbum homônimo. Dessa forma, se *The Man Who Sold The World* estivesse de algum lado do espectro romântico,

certamente estaria mais próximo da visão dionisiaca, ao passo que faixas como “Saviour Machine” acenam ao entendimento romântico de oposição ao ocidente industrializado, faixas como “The Width of a Circle” e “She Shook Me Cold” afirmam e posicionam o argumento do disco em consonância com o estilo de vida hedonista, tanto pelo teor sexual das letras quanto pela sonoridade sombria dos arranjos.

Além disso, outra questão se apresenta ao pensarmos o título do álbum — “The Man Who Sold The World” — em relação ao todo do disco: trata-se da relação entre arte e mercado. A rebelião de classe na década de 1960 não foi a única característica da subcultura *mod* a se provar comercialmente viável, pois o apelo comercial do “anticomercial” se dava nas rádios piratas, na televisão, no cinema e principalmente na indústria da música. A ideia de se comprar a originalidade de um indivíduo e do consumo como um caminho para a boemia era tão antiga quanto a ideia de Romantismo como um antídoto para o industrialismo (SIMONELLI, 2012). Esses valores eram capitalizados por empresários de bandas, a indústria fonográfica os promovia em sua música e as rádios e canais de televisão independentes transmitiam essas ideias por todo o Reino Unido. O empreendedorismo mergulhou na boemia londrina mais do que nunca, especialmente na década de 1960, período em que, supostamente, o espírito empreendedor era um elemento fora de moda (SIMONELLI, 2013).

Nesse sentido, a partir do momento em que o *rock* se colocava como uma mercadoria aos olhos da indústria fonográfica, os músicos que reivindicavam autonomia artística tinham que negociar com suas gravadoras, que investiam na arte com o intuito de obter produtos de viabilidade econômica. O rock do período, principalmente no final da década de 1960, foi capaz de tensionar ao máximo essa relação colocando no mercado obras de grande autonomia. O maior exemplo desse fenômeno foram os Beatles com *Sgt. Pepper’ Lonely Hearts Club Band* (1967). No entanto, ao passo que a contracultura perdia força e os gêneros musicais que eram relacionados ao rock começavam a surgir, essa negociação se tornava cada vez mais inflexível, forçando artistas como David Bowie a buscarem diferentes estratégias para trabalhar dentro de uma padronização de sua música, estratégias que nem sempre tinham sucesso.

Um exemplo muito claro desse processo se dá com o *LP The Man Who Sold The World*, sendo que o preço a se pagar pela feitura de um disco psicodélico, com faixas longas, que tratava de temas que passavam longe das mensagens de paz e amor e que não possuía um potencial *single* a ser trabalhado, era a não distribuição e divulgação do álbum. Nesse caso, é importante observar que o álbum foi distribuído, no entanto, o

merchandising necessário para divulgar e promover artistas desconhecidos era um custo muito alto a ser pago por um disco sem o apelo comercial que a gravadora julgava necessário – esse valor em alguns casos chegava a equivaler a 44% do valor total de uma produção (PETERSON e BERGER, 1975). Esse fator se coloca como um forte aspecto que situa *The Man* na década de 1970, contexto em que a negociação da autonomia com as gravadoras e o tensionamento entre arte e mercado começam a se colocar como tarefas cada vez mais difíceis. Ironicamente, em 1973 a RCA investiria meio milhão de dólares na promoção e *merchandising* de David Bowie, um artista já estabelecido que lançaria naquele ano o disco *Aladdin Sane* e o compilado de canções covers *Pin Ups* (PETERSON e BERGER, 1975, p. 130).

Assim, o álbum *The Man* foi lançado em abril de 1971 nos EUA, apenas oito meses antes de seu sucessor *Hunky Dory* (1971), e este, apenas quinze meses antes de *Ziggy Stardust* (1972). As conexões entre as obras começam a ficar mais claras quando observamos que, apesar de interpretar papéis variados em diferentes perspectivas nas canções de seus álbuns anteriores, é a partir de *The Man* que o artista se desafia a organizar o álbum em torno de um tema que perpassa todas as canções, em maior ou menor medida. O tema ainda não é claramente definido, característica que se colocaria como uma marca do artista em outros trabalhos, o campo vago da alusão que proporciona diversas possibilidades de interpretação possíveis da obra. No entanto, o que pode ser definido no álbum é que ele foi composto no formato de banda, o que influenciou diretamente no estilo de blues tocado à moda psicodélica nas faixas e na grande contribuição dos músicos Mick Ronson e Tony Visconti na composição das músicas. Ao contrário dos LPs anteriores de Bowie, *The Man* foi pensado como um trabalho composto por uma banda fictícia, The Hype. Nas palavras de Visconti, “esse era para ser o nosso Sgt. Pepper’s”, fazendo alusão ao trabalho conceitual dos Beatles de 1967, que serviu de produto e catalisador do verão do amor.

Em uma análise atenta, outra questão que pode ser definida no álbum é que para além de as canções serem compostas por um conjunto fictício, há uma temática niilista que começa a se tornar frequente no repertório do artista. Desde a primeira faixa, “The Width of a Circle”, passando por “After All” e “Running Gun Blues”, existe uma disputa entre a pulsão de se entregar ao hedonismo e de se discutir as tragédias do contexto, como a guerra do Vietnã e o distanciamento da utopia *hippie*. O David Bowie andrógino, ilustrado na capa do disco, olha diretamente para a câmera de modo a transmitir este conflito, com um olhar completamente absorto, distante e absorvido por suas questões.

No entanto, não há uma personagem central no LP. Apesar de o tema do niilismo ser apresentado como uma peça integral da obra e o nome sugerir um protagonista, *The Man Who Sold the World* (O Homem que Vendeu o Mundo), o álbum não é centrado no ego do artista. Dado o ambiente colaborativo de criação e experimentação musical, o disco contém o *ethos* contracultural mesmo sendo lançado no final de 1970 e apontando para um olhar niilista do mundo. O que não pode ser negado, nesse caso, é que a utopia sessentista já não faz parte dos materiais de que Bowie dispõe para construir seu trabalho.

As impressões a respeito da perda da utopia têm seu lugar na conclusão do primeiro lado do LP. Os quatro minutos de “After All” se configuram como os que causam o maior estranhamento em relação ao todo. Se na abertura do lado A Bowie se dispõe de fragmentos de Friedrich Nietzsche para fazer uma alusão ao eterno retorno e ressaltar a repetição dos elementos musicais, nesse caso, o artista se aproxima de Lewis Carroll ao apresentar o tema de adultos incapazes de crescer (CHAPMAN, 2015, p. 68). No entanto, questões filosóficas de modo algum são corpos estranhos ao trabalho do artista. Bowie aparenta ter uma abordagem implícita, mas recorrente do problema do niilismo em sua música. A chave para o entendimento dessa questão se sustenta no fato de que a simples quebra dos valores sociais correntes não necessariamente resultam na criação de valores novos e melhores, ao contrário, levam a um estado de caos (FITCH, 2015, p. 36). Em outras palavras, a quebra dos valores da sociedade tradicional reivindicada pela contracultura, quando não acompanhada de seu fator elementar, a utopia de se construir novos paradigmas, pôde dar lugar a uma visão niilista da sociedade.

CAPÍTULO 2: Glam Rock e Pop Art em *Hunky Dory*

Logo após a gravação e a produção de *The Man Who Sold The World* em maio de 1970, as atividades de Bowie tanto em estúdio quanto em apresentações ao vivo diminuíram consideravelmente. Entre as razões principais estavam as dificuldades contratuais que confrontavam seu novo empresário, Tony Defries. Esse ano foi particularmente conturbado para o artista, dado que Bowie enfrentava processos acerca de contratos e direitos de suas músicas com seu antigo empresário, Kenneth Pitt. Foi nessa época que, junto a Defries, Bowie montou o que se tornaria o selo MainMan, que, apesar

de originar disputas legais com seu parceiro de negócios, seria a ferramenta principal para produzir os discos de Lou Reed, Iggy Pop e Mott The Hoople, além de ser formada por antigos membros da Factory de Andy Warhol. Também foi com o auxílio do empresário que Bowie pôde materializar a estratégia de financiar independentemente a gravação de *Hunky Dory* antes de fechar um acordo com a empresa RCA, garantindo o controle criativo do projeto (PEGG, 2011, p.368).

Desse modo, *Hunky Dory* foi lançado no Reino Unido em 17 de novembro de 1971, período em que Bowie estava na metade do processo de gravação de seu sucessor, *Ziggy Stardust* (1972). Apresentado ao time de marketing da RCA como um álbum já concluído que não poderia mais ser alterado, incluindo a imagem andrógina na capa, o LP certamente representava um desafio na criação de sua campanha de promoção – principalmente pelo fato de que havia desacordos a respeito do orçamento destinado ao projeto, já que Bowie era visto como um artista de um único sucesso naquele momento. Devido a esse contexto e ao fato de Bowie e Defries optarem por focar a atenção no iminente lançamento de *Ziggy* (1972), a campanha de divulgação de *Hunky Dory* recebeu pouco investimento financeiro, resultando no pobre desempenho que o disco obteve em suas vendas (PEGG, 2011, p.374).

Apesar disso, o LP rapidamente obteve admiradores. Veículos de imprensa como a *New Music Express* e *Melody Maker* publicaram críticas que elegiam o álbum como o melhor que o artista havia lançado até então, ressaltando um caráter inventivo das composições de Bowie. Revistas norte-americanas buscavam criar conexões entre o músico e Mick Jagger, colocando-o como herdeiro dos Rolling Stones. O *New York Times* elegeu *Hunky Dory* como uma evidência de que Bowie era um dos grandes compositores de seu tempo e assinalando um aspecto intelectualizado que poderia ser percebido no álbum, devido às referências e ao refinamento dos arranjos (PEGG, 2011, p.374). Acusação de que o artista tentava a todo custo se esquivar – dado que os pressupostos do glamrock iam na direção contrária –, evitando exibir qualquer sinal de preocupação demasiada com o significado de suas canções ou aspectos de genialidade que poderiam ser atribuídos aos artistas. Além disso, pode-se afirmar que apesar do fracasso de vendas, *Hunky Dory* teve o mérito de, pela primeira vez, auxiliar Bowie na criação de uma base de fãs ou admiradores que se identificavam diretamente com as composições do artista.

Ao final dos anos 1960, a noção de psicodélico foi se restringindo e se cristalizando na forma de “rock progressivo”. Unindo diferentes tipos de música como rock’n’roll, música religiosa anglicana, ritmos orientais, música erudita europeia e

elementos das canções *folk* inglesas em torno de um gênero padronizado, com regras e noções de autenticidade, o rock progressivo resgatou uma noção do senso comum pré-contracultura, que entendia o rock'n'roll como um estilo primitivo de música, dada sua simplicidade, ligado às classes baixas e sem mérito estético (MACAN, 1997, p. 15). Tal emergência das noções do progressivo em meio a artistas e público granjeou enfrentamentos na forma de subculturas regionais que reafirmavam valores “autênticos” da classe trabalhadora por meio de estilos de música como soul, reggae e ska. No entanto, uma das vertentes musicais que mais desafiou o progressivo nesse sentido foi o glamrock, que se baseava na elevação dos elementos da performance, interesse pelo pop por meio da forma de canções curtas e diretas, além de humor e um contraponto às noções de masculinidade postas pelo progressivo (SIMONELLI, 2013, p. 10).

A segregação da cultura negra britânica do começo da década de 1970, tendo seu ponto mais alto simbolizado pelo lançamento da revista *Black Music* em novembro de 1973, criou um certo impasse na cultura jovem, branca e de classe trabalhadora. Ao chegarem à Grã-Bretanha, as sutilezas do pensamento rastafári foram descartadas, tornando muito fácil o distanciamento entre a juventude negra e seus contemporâneos brancos. Assim, o pop tendeu a se atrofiar em baladas padronizadas destinadas a discotecas, enquanto o glam rock que representava a síntese do *underground* e da subcultura *skinhead*, começou a traçar um caminho paralelo do soul e do reggae. Esse caminho mostrou-se economicamente viável ao ponto de lançar David Bowie ao status de celebridade na mesma década, atraindo uma audiência massiva, engajada o bastante ao ponto de tensionar estereótipos comportamentais masculinos e femininos da classe trabalhadora. Todas as apresentações de Bowie, fossem em pequenos cinemas do interior ou em teatros vitorianos, atraíam uma multidão de sócias que emulavam o artista desde os detalhes das roupas até o característico cabelo vermelho, recebendo a crítica de que aquele comportamento tanto emasculava o rock e sua ligação com o *underground* quanto produzia uma tentativa de recriar uma juventude que priorizava o consumo em vez do pensamento crítico (HEBDIGE, 1979, p. 61).

De acordo com o sociólogo Dick Hebdige (1979), a posição de Bowie era a de evitar toda e qualquer posição política ou contracultural óbvia. Não apenas o músico estava desinteressado de problemas sociais e políticos da classe trabalhadora, mas toda a sua estética estava apoiada em evitar o mundo real e a linguagem que era usada para descrevê-lo, experimentado e reproduzido. Sua mensagem dizia respeito a escapar da classe, sexo, personalidade e qualquer comprometimento que envolvesse tais

problemáticas. Esse escape se realizava na busca de um passado fantasioso que somava os romances de Christopher Isherwood a uma boemia decadente ou um futuro de ficção científica inspirado pela cultura pop da década de 1950 – nesse caso, o futuro era retratado como distópico e seu argumento se aproximaria da mensagem dos Sex Pistols alguns anos depois, com o verso “No future for you, No future for me” (God Save The Queen, 1977) (HEBDIGE, 1979, p. 62). No entanto, enquanto essas afirmações podem descrever artistas como Gary Glitter e T. Rex com muito vigor, o próprio Hebdige relativiza seu argumento ao separar Bowie e Roxy Music como exemplos de artistas mais sofisticados dentro do espectro glam.

Com o enfraquecimento da contracultura, a ênfase subversiva foi redirecionada para sexualidade e juventude. O discurso sobre classe foi perdendo força enquanto a sociedade dava cada vez mais sinais de preocupação a respeito do indivíduo em detrimento da coletividade. Mas David Bowie, mesmo em suas produções mais alinhadas ao padrão musical do período, ainda estava longe de representar e representar *ethos* do anti-intelectualismo e da síntese cultural conservadora como seus contemporâneos e artistas posteriores. Produções como “American Pie” de Don Mclean e artistas como Roy Orbison, Ted Nugent, Eric Clapton e até mesmo roqueiros do glam usavam imagens culturais de décadas anteriores relacionadas ao blues e rock’n’roll para codificar heróis gloriosos e apagar qualquer leitura marginal que tais culturas pudessem trazer. No caso de artistas que tentavam se estabelecer buscando autenticidade e tradição por meio do blues, havia uma apropriação de características de não conformidade e clichês da contracultura. Essa imagem fica mais clara quando observamos as apropriações feitas no livro *First Blood* (1972), em que o protagonista, Rambo, incorpora diversos aspectos contraculturais como um homem de cabelos longos com uma conexão com a natureza e que se posiciona contra a burocracia do Estado e sua tecnologia. Todos esses pontos são reorganizados em um discurso que valoriza o triunfo individual sobre o sistema e reafirma a ideologia individualista norte-americana (KELLNER, 1995, p. 66).

Já no caso de artistas que buscavam se estabelecer a partir dos clichês do rock’n’roll, as imagens justapostas relacionavam-se com símbolos de rebelião que se tornaram ícones de moda e virilidade masculina. As jaquetas de couro que remetiam tanto aos filmes de Marlon Brando quanto aos *teddy boys* e *rockers*, os ternos e cortes de cabelo que evocavam James Dean, Buddy Holly e até os *mods* eram símbolos de não conformidade que acabavam sendo retrabalhados e estabilizados em marcas de identidade de grupo e coerência social. Formava-se uma síntese do presente como encarnação de

tudo que era bom no passado e todos os significados que iam contra o pensamento dominante eram descartados para celebrar um presente conservador que representava o melhor dos mundos possíveis, preparando um ambiente cultural que transformaria os valores *hippies* em *yuppies* reaganistas. O sociólogo Douglas Kellner (1995, p. 66) atesta que a ideologia reaganista era tão capaz de assimilar figuras contraculturais e de rebeldia do passado como o fascismo foi eficiente em produzir uma síntese cultural de pensamentos nacionalistas, primitivistas, socialistas e racialistas.

Ao nos aprofundarmos na discussão a respeito da relação entre rock e sexualidade, precisamos admitir que a forma masculina permeia esse campo de maneira muito concreta (FRITH; MCROBBIE, 2005, p. 373). Essa afirmação não significa que há uma definição monolítica de masculinidade no rock dos anos 1960, pois é justamente neste contexto que se abre a possibilidade de todo um espectro de expressão da sexualidade masculina. No entanto, no caso do glam, é criada a possibilidade de expressão de uma ambiguidade sexual e de versões não normativas de masculinidade. Assim, um precedente a ser levado em consideração ao aventarmos essas novas versões de masculinidade possibilitadas pelo glam é o comportamento dos *mods*. Esta foi uma subcultura jovem que surgiu na Inglaterra do pós-guerra no mesmo período que os *rockers* e após os *teddy boys* (MILES, 2010, p. 122). Partindo de um pequeno grupo de garotos da classe trabalhadora, do qual Bowie fez parte, eles compartilhavam uma mútua admiração por roupas. Usando a vestimenta como um fim em si mesmo, eles se comportavam como verdadeiros *dandies*, fazendo de sua vestimenta uma obra de arte, ao contrário dos *teddy boys* que usavam seu estilo como um sinal de agressividade.

Os ingredientes que tornavam a cultura *mod* um comportamento divergente frente aos costumes da época eram a mistura de dandismo, senso de moda e narcisismo que se juntava a uma relação muito forte com o consumo. No começo da década de 1960, houve um aumento no uso de anfetaminas, apelidadas de *purple hearts* por estudantes universitários (MILES, 2010, p. 122). Seu uso coincidiu com o fato de jovens de ambos os sexos usarem maquiagem e descolorirem seus cabelos. Os estudantes de arte se inspiravam em pinturas abstratas ao usarem cores vibrantes que iam do lilás ao laranja. Outra característica que saltava aos olhos era o uso de zíperes, botas de couro e PVC, roupas de plástico transparente, homens usando maquiagem e diversos acessórios que poderiam ser lidos como um desvio na masculinidade entendida como padrão naquele momento. Tanto David Bowie quanto Marc Bolan, os principais nomes do glam, se identificavam com a subcultura *mod*, frequentando o Marquee Club, um pub conhecido

por ser um ponto de encontro dos *mods* e fazendo parte de diversos grupos que usavam da estética dessa subcultura, como King Bees, os Manish Boys e The Lower Third. É possível ter um vislumbre da relação de Bowie com esse ambiente no *single* “The London Boys” (1967), uma canção melancólica cuja letra enfatiza o uso de anfetaminas associado ao estilo de vida *mod* e o sentimento hesitante do narrador em integrar aquele grupo (AUSLANDER, 2006, p. 59).

Quando entendemos que a cultura *mod* esteve presente na formação dos principais nomes do glam rock, percebemos que algumas características comumente atribuídas aos anos 1970 e que acabaram sendo extrapoladas por Bowie e Bolan possuem paralelos muito próximos dessa moda do começo da década de 1960. Toda a ênfase em criar um espetáculo de si mesmo, o foco na moda e na expressão da identidade individual por meio de roupas e maquiagem eram centrais para o glam, assim como a ideia da autocriação. Uma pessoa não nascia *mod*, ela se tornava por meio de sua expressão individual e criando seu próprio visual. Essa característica foi resgatada na década de 1970 e materializou-se nas combinações de vestuário feitas por Marc Bolan, nos macacões criados por Bowie junto com a persona de Ziggy Stardust e nos figurinos espaciais de Gary Glitter, outro nome associado ao cenário inglês. Enquanto os roqueiros psicodélicos tentavam se vestir como os membros da audiência em uma época em que os limites entre artista e ouvinte eram tensionados, tanto pelos *happenings* quanto pelo próprio entendimento que o público da contracultura tinha da arte, o público do glam rock tentava duplicar os figurinos de seus artistas favoritos e de certa forma os músicos incentivavam os fãs a participarem das apresentações desse modo (AUSLANDER, 2006, p. 60).

Apesar de os artistas glam reafirmarem um antagonismo muito forte em relação à contracultura, esses dois campos possuíam algo em comum: tanto a masculinidade contracultural quanto a glam eram andróginas e feminilizadas, mas de formas diferentes e para outros fins. A imagem gentil, introspectiva e passiva retratada pelo homem *hippie* era uma oposição à marca agressiva que foi relacionada aos soldados mandados ao Vietnã, uma imagem que ressaltava os aspectos viris do militarismo, um estoicismo como afastamento do caráter emocional e um entendimento tecnicista do mundo. Na acepção de masculinidade da contracultura, a androginia derivava da compreensão de que o indivíduo tem desejos masculinos e femininos. Nesse aspecto, ela seria uma reação contra a cultura dominante dado que essas possibilidades de desejo eram forçadas a se estabilizar como identidade masculina ou feminina, necessariamente. No caso do glam, o entendimento de sexualidade tensionava tanto as concepções da cultura dominante quanto

da contracultura, pois não havia estados naturais de sexualidade, mas sim a possibilidade de construção de tal feminilidade ou de suas personas andróginas e performáticas. Apesar de a maioria dos artistas do glam rock nunca ter se comprometido a ser nada além de homens heterossexuais, seu pensamento se caracterizava pela noção de uma fluidez radical no modelo de identidade de gênero, possibilitando uma mudança constante e assinalando a impermanência e reinvenção de cada indivíduo (AUSLANDER, 2006, p. 61).

A capa do disco produzido por Bowie, *Transformer* (1972), de Lou Reed, ilustra muito bem como os expoentes do *glam* enxergavam essas questões. Não apenas o título do álbum, *transformer*, sinônimo de transformação e mudança, mas também a imagem da contracapa exhibe formas exageradas de masculino e feminino e o rosto de Reed na frente do LP usando maquiagem encapsula o comprometimento a uma ideia de identidade como algo desconectado de qualquer noção de natureza (AUSLANDER, 2006, p. 61). O próprio uso de maquiagem no glam rock comunica a ideia da construção de si a partir de elementos externos como ornamentos artificiais e principalmente as mídias pelas quais os artistas se expressavam. Em *Hunky Dory* (1971), Bowie tem seu rosto estampado na capa do LP com seu cabelo dourado, os dois olhos azuis (não são retratadas suas pupilas em tamanhos diferentes) e detalhes trabalhados em uma textura que mimetiza uma foto dos anos 1930 colorida artificialmente. Lou Reed, por sua vez, dedica uma faixa exclusiva para tratar da construção de si por meio desses procedimentos. A canção “Make Up” (1972) se inicia listando nomes de cosméticos e suas marcas e se referindo ao consumidor desses produtos como uma “Slick little girl”, para no refrão, em uma rara afirmação política de discurso direto no glam rock, o narrador inferir que o consumidor não se trata de uma mulher, mas sim de rapazes “Coming out on our closets/ Out on the street”. A partir disso, pode-se inferir que *make up* possa significar não apenas “maquiagem”, mas também “make oneself up”, ou seja, criar a si mesmo, transformar-se e ressaltar a masculinidade glam (AUSLANDER, 2006, p. 61).

Nos anos 1970, o progressivo cumpriu um papel significativo na negação de novos paradigmas de masculinidade ao seu público pós-hippie. As noções de masculinidade redefinidas pelos *hippies* continham muitos elementos considerados afeminados pelo *establishment* inglês do período. Esse aspecto era mais evidente nos cabelos longos e uso de joias e roupas *flamboyant*. Além disso, não só os *hippies*, mas também os artistas *underground* em geral usaram de muitos elementos do rock’n’roll como guitarras distorcidas, batidas fortes de bateria e elementos da música moderna de concerto em uma

tentativa de redefinir noções de masculinidade no mesmo sentido utópico da criação de uma nova sociedade por meio da expansão da mente. Não coincidentemente, gêneros musicais que se desenvolveram ao longo da década de 1970, como o heavy metal, concentravam-se mais na celebração da masculinidade aos moldes patriarcais, levando a uma rejeição de instrumentos acústicos por parte das bandas desse gênero (MACAN, 1997, p. 32).

Em grande medida, o mais destacado artista do glam rock foi David Bowie, um *performer* que notadamente tinha ambições artísticas e estéticas tal qual as bandas progressivas, mas em uma chave vista por essas bandas como demasiadamente comercial e glamourosa. A música feita por Bowie teve a decadência como um tema recorrente a ser trabalhado, e ressoou com um público jovem significativo, que não mais se identificava com os caminhos que a psicodelia havia tomado ao ser cerceada no progressivo (SIMONELLI, 2013, p. 10). Para o público que participou da contracultura, a década de 1970 representou uma mistura peculiar de perdas e pequenas vitórias. Essa década representou uma breve relação com valores contraculturais que resistiram ao arrefecimento do *underground* e a crise econômica, mas esses valores foram mal compreendidos e manifestados. Assim, sem uma centralização do movimento, essa época em que as frentes da contracultura se distanciaram e foram gradativamente vencidas, seria seguida pela coesa e organizada “revolução” conservadora da era Thatcher e Reagan nos anos 1980 (GOFFMAN e JOY, 2003, p. 350).

Dado esse sentimento de desilusão, não havia mais o ímpeto de fazer a revolução do dia para a noite. As restrições a respeito do materialismo e da ética espiritual *hippie* eram demandas deixadas na década de 1960. O glam rock tomava a frente na rebelião contra o *ethos hippie* e a expectativa de politicamente correto (GOFFMAN e JOY, 2003, p. 350). O estilo tinha suas influências tiradas rock’n’roll pré-*hippie* da cultura dos *mods*, mas o que a historiografia chama de glam só se tornou uma vertente com bandas substanciais a partir de 1972, quando podemos listar os lançamentos de *Ziggy Stardust* (1972) de Bowie, *Stranded* (1973) de Roxy Music, *Here Come the Warm Jets* (1974) de Brian Eno e *The New York Dolls* (1973). Antes disso, não havia um padrão ou uma noção do que era glam rock. Em meados de 1970 – 71 na Inglaterra, David Bowie e Marc Bolan, os dois principais expoentes do estilo, se distanciavam das longas improvisações psicodélicas fazendo um contraponto através de efervescentes canções pop de três a quatro minutos. Outra influência se dava pela emergente cultura gay, que injetou um

sentimento de sensualidade e humor que não se observava no progressivo e demais estilos relativos do *underground*.

Em fevereiro de 1970, Bowie fez um experimento com o seu figurino andrógino para um show de sua banda The Hype em Londres ao abrir para o Country Joe and the Fish, veteranos do festival Woodstock. No fim daquele mesmo ano, Marc Bolan trocou seu violão por uma guitarra e transformou sua banda no T. Rex. Quando Bolan apareceu no programa de televisão britânico *Top of the Pops* com glitter no rosto tocando o *hit* “Bang a Gong (get it on)” com Elton John no piano, o fenômeno do glam rock já havia se tornado uma moda no Reino Unido (AUSLANDER, 2006, p. 40). A partir dos pressupostos estabelecidos pelos dois artistas, diversos músicos britânicos se aventuraram na estética do glam. Bandas como Slade, Sweet, Mott The Hoople, Mud, Alvin Stardust e Gary Glitter são alguns exemplos que fizeram sucesso se ligando ao termo. Para além desses que surgiram como roqueiros glam, também há exemplos de artistas que já eram populares em estilos diferentes, mas aderiram a alguns aspectos do glam por pressão de mercado. Rod Stewart e Elton John são dois casos parecidos, emprestando aspectos visuais como maquiagem, cortes de cabelo e teatralidade no palco. Além disso, enquanto alguns músicos como Bowie, Bolan e Lou Reed professavam homossexualidade ou bissexualidade em algum grau, a maioria dos artistas adotava o glam apenas como um estilo de *performance* provocativa.

O sociólogo Simon Frith (1998, p. 88), ao desenvolver os caminhos pelos quais um novo gênero é criado, aponta que sua construção perpassa uma complexa articulação entre a relação de músicos, ouvintes e ideólogos que mediam este processo que acaba por ser contraditório e não linear. Na medida em que a indústria passa a ter consciência desses novos produtos, ela procura explorar todos os aspectos do ambiente cultural que surge e seus discursos a partir da lógica mais básica do marketing. Assim, se entendermos o gênero como uma questão sociológica nos termos do autor, podemos apreender alguns dados que contribuem para a definição do glam rock. Um desses dados é que assim como no *mod*, seu centro geográfico era Londres, onde residiam os músicos, produtores, jornalistas e radialistas que criaram e disseminaram esse tipo de música. Tanto Bolan como Bowie eram londrinos, o que influenciou no consenso de que músicos que eram de outras partes da Inglaterra, como Wolverhampton no caso do Slade e Birmingham no caso de Roy Wood, teriam que viver algum tempo na capital para tentar atingir algum tipo de visibilidade e sucesso comercial. Até mesmo artistas norte-americanos que se associaram ao glam de alguma forma fizeram essa associação por meio do contato com

Londres, como foi o caso de Iggy Pop e Lou Reed que vivenciaram a cena londrina e fizeram álbuns produzidos por David Bowie em 1972 e 1973. Outros norte-americanos como Suzi Quatro e os Sparks só atingiram seu sucesso após se realocarem para a capital inglesa (AUSLANDER, 2006, p. 43).

Os artistas norte-americanos possuem uma relevância singular na criação do glam britânico. David Bowie acompanhava os trabalhos do Velvet Underground desde o lançamento de seus primeiros LPs e tinha grande admiração pelo Stooges, antigo grupo de Iggy Pop. Nesse sentido, a cultura glam rock possuía uma conexão com os Estados Unidos, mais precisamente com a cena nova-iorquina e o estúdio Factory, de Andy Warhol, já que o artista financiou o Velvet Underground durante os anos de 1966 – 67. Enquanto os *hippies* e a nova esquerda estavam construindo e reconstruindo suas identidades, a Factory em Nova Iorque estava sendo frequentada por *drag queens*, usuários de drogas não psicodélicas e outros *freaks* que não se encaixavam muito bem na estética *hippie*. Um episódio que ficou conhecido por escancarar as discrepâncias entre esses dois polos foi uma apresentação do Velvet em São Francisco, uma cidade-chave para a contracultura *hippie*.

Mary Woronov comentou as diferenças entre Velvet Underground/Warholians com os *hippies* de São Francisco que apareceram para assisti-los: “Nós não éramos nem um pouco parecidos. Eles nos odiaram.... Eles diziam ‘Nossa cara, mas que *happening!*’ Nós estávamos lendo Jean Genet. Nós éramos sadomasoquistas, e eles eram do amor livre. Nós realmente gostávamos de pessoas gays, e a costa oeste era totalmente homofóbica. Então eles pensaram que nós éramos perversos e nós pensamos que eles eram burros (GOFFMAN e JOY, 2003, p. 351).²⁹

Assim, a fim de observar melhor as diferenças entre a estética do público que frequentava a Factory de Warhol e os *hippies* de São Francisco e por consequência, guardadas as proporções, da Inglaterra, podemos delinear como cada grupo entendia a palavra *plastic*. Para os *hippies*, era basicamente uma palavra de baixo calão, um xingamento que remetia a produtos de massa manufaturados, facilmente manipuláveis e

²⁹ Mary Woronov contrasted the Velvet Underground/Warholians with the San Francisco hippies who came to check them out when the band performed in that city: “We weren’t like them at all. They hated us. . . . They were like, ‘Oh wow man, a happening!’ We were like reading Jean Genet. We were S&M and they were free love. We really liked gay people, and the West Coast was totally homophobic. So they thought we were evil and we thought they were stupid.” (No original). (GOFFMAN e JOY, 2003, p. 351).

que careciam de autenticidade. Logo, pessoas “plásticas” tinham as mesmas características. No entanto, para Warhol, que intitulou seu show de luzes para as apresentações do Velvet Underground de *The Exploding Plastic Inevitable*, o termo *plastic* significava uma possibilidade de flexibilidade e, sobretudo, mudança. Portanto, em ambientes onde a autenticidade é uma característica muito cara, a flexibilidade pode ser um problema. A um sujeito flexível falta comprometimento — um valor primariamente autêntico. Esse contraste, entendido intuitivamente por diversos expoentes da década de 1970, expôs uma certa inflexibilidade nos pressupostos *hippies*, pressupostos esses que eram lentamente superados pelo *underground*, mas ainda persistiam no progressivo, dada a cristalização da psicodelia no gênero (GOFFMAN e JOY, 2003, p. 35). Um outro exemplo é a Plastic Ono Band³⁰ de Yoko Ono e John Lennon, que mantinha essa flexibilidade e liberdade criativa em suas produções.

Enquanto os artistas *underground* buscavam diminuir os aspectos visuais de suas performances buscando evitar qualquer ilusionismo performático, os artistas de glam iam na direção oposta, enfatizando o figurino, maquiagem, cabelo e movimento. A valorização do estilo em detrimento da autenticidade pode ter sido uma das mais profundas mudanças em relação aos artistas do *underground* londrino. O pensamento dos artistas de rock da década de 1960 valorizava a ideia de que a persona apresentada em suas performances correspondia ao verdadeiro “eu” dos músicos. Essa característica vinha do princípio de que as performances das músicas eram manifestações autênticas da individualidade do artista. O glam como um todo recusava esses pressupostos na medida em que, como um grupo, entendia que o indivíduo executando a performance das músicas era fabricado a partir de todos os adereços e ornamentos que modificavam sua aparência e, portanto, poderiam se transformar novamente a qualquer momento. Insistindo no caráter plástico de suas identidades, os artistas glam implicitamente negavam sua autenticidade (AUSLANDER, 2006, p.66).

Os aspectos visuais das performances ao vivo denotavam, sim, aos artistas *underground* noções de plasticidades que eram evitadas. No entanto, cumpre citar algumas bandas que faziam amplo uso dessas ferramentas justamente para delimitar de que modo e contexto esse tipo de adereço era aceito em meio à contracultura. Bandas como Pink Floyd e King Crimson possuíam profissionais específicos para cuidar do

³⁰ No início da década de 1970, Yoko Ono faz o lançamento de dois discos de vanguarda com elementos do pop em *Yoko Ono/Plastic Ono Band* (1970) e o disco duplo *Fly* (1971) (MILANI, 2022, p. 236).

funcionamento do show de luzes, além de alguns grupos tocarem ao mesmo tempo em que imagens psicodélicas eram projetadas no palco. Shows de luzes e projeções, nesse caso, não se chocavam com as noções anti-espetáculo da contracultura por três razões: a primeira era a de que os profissionais de iluminação e operadores se apresentavam como legítimos participantes da contracultura que se especializavam em criar uma atmosfera e efeitos apropriados para a música psicodélica e para serem aproveitados sob o efeito de drogas. Algumas empresas como a Headlights e a Joshua Light Show eram conhecidas por estarem sempre atuando em shows de rock. A segunda razão é a de que os operadores podiam improvisar seus efeitos e responder, ou não, simultaneamente aos músicos, manifestando uma certa autonomia e presentismo contracultural (WHITELEY, 1992, p.28). Além disso, ao basear os movimentos de luz no ritmo das músicas, os shows de luzes serviam principalmente para criar o clima e ambiência da apresentação musical, mas dificilmente envolviam os músicos em si, que não interagiam com as luzes diretamente (AUSLANDER, 2006, p.16).

De certa forma, pode-se argumentar que o glam fez um retorno a imagens culturais e sociais que parte da contracultura buscou superar, como os *Mods*, *Teddy Boys* e o rock'n'roll da década de 1950. Juntando canções de estilos existentes e fora de moda, esse procedimento assinalava os aspectos de consumo e produção da criação musical, tensionando a ênfase na criação individual, originalidade e expressão que eram centrais para o *ethos* contracultural. No entanto, uma questão principal perpassava todos esses pontos e marcava o embate entre esses dois campos: a noção romântica do “natural”. O pesquisador norte-americano Philip Auslander (2006, p.66) afirma que as mudanças de *hippie* para *glam* de artistas como Bowie e Marc Bolan sugerem que certas identificações sociais são temporárias, são constructos que dependem de fatores internos ao indivíduo, mas também têm grande influência do contexto externo, principalmente no caso dos artistas postos aqui – que exibiam uma sensibilidade particular às mudanças de sua época. Negando uma identidade natural e inata, a persona andrógina dos artistas glam era uma construção feita a partir de códigos masculinos e femininos, roupas e comportamento abordados de maneira bem-humorada e autoconsciente.

Para além de forjar toda uma estética, a cultura glam produziu diversos artistas que despontaram na mesma época em que o rock, como a contracultura, começou a se modificar. Bandas e artistas tanto da Inglaterra como dos Estados Unidos como Roxy Music, New York Dolls, Brian Eno, Lou Reed, T. Rex e principalmente David Bowie ajudaram a posicionar algumas características que serviriam como norte estético ao estilo,

mas que posteriormente se transformariam em padrões a serem repetidos tanto por Bowie quanto por outros expoentes como Alice Cooper, Sweet e Cheap Trick. Devido às estruturas e arranjos de fácil assimilação e pouca improvisação, o estilo era considerado raso e descartável por parte do *underground* que tinha Eric Clapton e Grateful Dead como modelos de música contracultural. No entanto, o aspecto que mais causava estranhamento ao público, estava ligado à teatralidade e à androginia – portanto, à performance. Essa característica se estabelecia de tal forma que servia como chamariz para aqueles que apreciavam as bandas e se identificavam com o estilo, causava total alienação àqueles acostumados com os *happenings*.

Assim, se o rock da década de 1960 se baseava na expansão de consciência e rebelião coletiva primariamente, e sobre sexo e prazer individual em posição secundária, com exceção de bandas como The Doors e The Rolling Stones, o glam trouxe essas preocupações hedonistas ao plano principal. A sexualidade se tornou o grande parque de diversões da música setentista, sendo que muitos aspectos apontavam para essa direção: a permissividade da década anterior, o simbolismo sexual da performance e a necessidade de explorar uma moralidade não convencional. Enquanto os artistas da contracultura dos 1960 convidavam o público a participar da música por meio de produções musicais que eram introspectivas e psicodélicas, artistas como Bowie, Queen e T. Rex tinham como foco o músico, o astro (MACAN, 1997, p. 177). A palavra libertação tomou o significado de libertação pessoal, libertar-se da opressão tomou o significado de libertar-se da repressão sexual e a urgência democrática em direção a um estado de igualdade se transformou em uma urgência em direção ao individualismo (GOFFMAN e JOY, 2003, p. 351).

Desse modo, a imagem central desse movimento colocada pela bibliografia é a de David Bowie, sendo um dos primeiros astros da música dos anos 1970 a se vender como anti-*hippie*, afirmando a Rolling Stone que “gostaria de estrangular os *hippies* com seus colares de miçanga” (GOFFMAN e JOY, 2003, p. 351). É inegável que havia certa frustração em relação a esse público e também que havia uma boa dose de autopromoção através da polêmica em tais palavras. No entanto, através do material musical é possível observar uma disputa permanente do músico entre ideais contraculturais e a pulsão hedonista ligada ao individualismo e à estética *trash* da década 1970, com a reflexão dessa disputa sendo feita a todo momento. Além disso, essa reflexão era mais comumente encontrada no trabalho de Paul Kantner do Jefferson Airplane e no de John Lennon do que nos artistas que ficaram conhecidos como expoentes do glam rock.

***Trash Aesthetic* como ponto de inflexão entre a Pop Art e o Glam Rock**

Ao apontar os elementos contidos nessa disputa que ocorre nos trabalhos de Bowie, pretendemos identificar a formação da estética *trash* desenvolvida na Factory de Andy Warhol e suas ligações com os materiais musicais de que David Bowie se vale para desenvolver seus álbuns. Desse modo, por meio de imagem, som e movimento, os anos 1960 de Andy Warhol promoveram uma constante tensão nas formas e procedimentos da arte feita pelos expoentes da contracultura e nos ajudam a identificar o que pode ser chamado de estética *trash* (WARNER, 2014, p. 45). Levando em consideração o impacto que as mudanças ocorridas no pós-Segunda Guerra Mundial tiveram no Ocidente, sobretudo Estados Unidos e Europa, não há como negar um estado de acesso a bens de consumo pela classe média nos EUA e o advento do estado de bem-estar social na Inglaterra. Uma das consequências diretas desse processo foi uma experiência de democratização de produtos culturais por meio da cultura de massa, que tinha estratégias eficientes, produção serial e meios de propagação desses produtos calcados no *marketing*. Todo esse contexto de produção atribuía uma característica principal à maioria desses produtos: a obsolescência programada, colocando-os no campo do temporário.

A estética *trash* como uma prática artística ou como um *ethos* criativo tomou uma ampla variedade de formatos e variações, mas muitas de suas aplicações devem-se ao trabalho de Andy Warhol e aos artistas que frequentavam a Factory, principalmente aqueles que fizeram parte do Velvet Underground. Algumas características ligadas a essa estética podem ser enumeradas como a disposição de figuras ambivalentes relacionadas a gêneros sexuais; representações de feminilidade ou masculinidade agressiva; a justaposição do primitivismo e do glamour exacerbado; além do consumo excessivo de bens materiais e narcóticos. No entanto, o ponto de ligação mais forte que conecta obras relacionadas à estética *trash* pode estar no profundo interesse de ilustrar produtos de baixo valor e qualidade, que são representados de formas a rejeitar ideias de profissionalismo, evocando aspectos de não refinamento e crueza. Essas expressões culturais valem-se de símbolos transgressivos associados a noções entendidas como de “mal gosto” pelo senso comum e ao ordinário, pueril, tendo como principal noção de valor artístico infringir valores e códigos sociais do *mainstream* (WARNER, 2014, p. 48).

Ao listar as características principais e tentar definir os aspectos definidores da estética *trash*, o pesquisador de música popular Simon Warner (2014, p. 47) argumenta

que apesar de tais temas terem sido trabalhados por outros artistas e o uso de produtos de massa serem questões amplamente trabalhadas inclusive pela *Pop Art* britânica, os únicos expoentes que trabalharam com essas noções estéticas em sua completude teriam sido Andy Warhol em suas produções plásticas e cinematográficas e o Velvet Underground em seus dois primeiros álbuns, de 1967 e 68. Nesse sentido, ao cotejarmos as definições de *trash aesthetic* discutidas pelo autor com os discos produzidos por David Bowie no início da década de 1970, tendemos a tensionar essas afirmações argumentando que, no LP *Ziggy Stardust* (1972), David Bowie se utiliza de noções dessa estética ao discutir o *show business*, a fama e a perda de uma utopia em meio à juventude que sucedeu a contracultura. Além disso, no disco *Hunky Dory* (1971), essas noções perpassam a totalidade do objeto de forma direta e metalinguística, dado que possuem faixas compostas para Andy Warhol e Lou Reed, usando tanto os métodos artísticos dos artistas quanto desenvolvendo seu próprio estilo a partir de tais procedimentos.

Dito isso, tais procedimentos usados por Andy Warhol passavam longe da abstração, elemento chave da arte modernista. A abstração em detrimento da representação colocou um contraponto aos ideais de imitação da arte clássica no período entre guerras, servindo de arma ideológica contra a estética pregada pelo nazismo que centrava seus valores em uma retomada do classicismo e desprezando a arte moderna. Ao passo que o centro de inovação global passou de Paris para Nova Iorque na década de 1940, o vanguardismo foi tido como um sinal de enfrentamento de artistas contra o fascismo. No entanto, na década seguinte, com a chegada da *Pop Art*, artistas que trabalhavam com um expressionismo abstrato como Jackson Pollock seriam enfrentados pelas imagens não figurativas de artefatos da cultura de massa (WARNER, 2014, p. 50).

A *Pop Art* se consolidou ao longo das décadas de 1950 e 60, e possuía diferentes polos no Estados Unidos e Europa. Tendo surgido como um evento norte-americano que partia do *clichê* da América, ela costuma ser relacionada à comunicação de massas, ilustrando determinada imagem em contextos diferentes de sua origem. Desse modo, quando a arte moderna se associou à arte da classe dominante, a sua oponente se tornou a arte pop na característica de “antiarte” (LIPPARD, 1973, p. 176). Assim, a *Pop Art* tratava de representar de forma gráfica tudo o que era considerado insignificante pelos panteões da arte já consolidada. As grandes proporções tomadas pela *Pop Art* nos Estados Unidos podem “dever-se ao fato da contaminação pelas imagens populares constituírem uma experiência partilhada por todos os americanos: jovens e idosos, dos meios urbanos e rurais, de todas as condições sociais e todas as regiões” (LIPPARD, 1973, p. 86).

É dessa maneira que David Bowie acaba sendo um exemplo da tensão entre músicos influenciados tanto por movimentos artísticos quanto pelo ambiente do mercado da música. Em Londres, formou-se um modo de se pensar o fazer musical, compartilhado por músicos como Bowie e Bolan, que tinham certas ambições artísticas das escolas de arte sem necessariamente terem estudado nelas. Bowie, acerca de influência de Andy Warhol, comenta que a flexibilidade e as diversas possibilidades de se fazer arte por meio das concepções de Warhol era muito libertadora, e o cantor, por sua vez, apresentava seu trabalho como uma tela em branco, na qual o observador (no caso, ouvinte) preenchia e colocava significado (FRITH; HORNE, 1987, 115).

No entanto, existe uma crítica frequente direcionada à *Pop Art* que acaba dando tons de descrédito a seus métodos, a de que usaria de uma mimese representacional, o que significaria que se trata de um entendimento pré-vanguarda a respeito do desenvolvimento da arte – quando, na verdade, o movimento originalmente emprestou esse aspecto do Novo Realismo (WARNER, 2014, p. 50), utilizando de signos e símbolos familiares da cultura de massa de modo literal e incorporando-os em colagens e nas mais diversas construções. Essas obras aparentemente mostravam uma celebração e questionamento de novos moldes de consumismo que se consolidavam na época. A ausência de uma linha clara entre o endosso e a crítica gerava uma experiência de confusão e estranhamento para o público. Pode-se dizer que a adoção e a adaptação de imagens tão reconhecíveis do arcabouço de experiências da vida moderna em alguma medida tensionaram as certezas do pensamento de vanguarda que tinha a abstração como padrão.

Desde o começo, os expoentes da *Pop Art* possuíam duas implicações específicas. A primeira, grande preocupação do artista Richard Hamilton, era desenvolver uma estética de produção em massa, encarar com seriedade as pessoas envolvidas no *design* de carros e mobília, a produção de estrelas pop e, principalmente, se livrar de conceitos do século XIX, associados à noção de “bom gosto”, sendo que nas concepções de *Pop Art*, os produtos norte-americanos de má qualidade eram deliberadamente celebrados. A segunda implicação era a de que artistas eruditos também deveriam aplicar lições de estéticas apreendidas a partir do estudo da cultura de massa, usando cores e formas contidas no cenário urbano, em ruas e propagandas, incorporando imagens produzidas em massa em suas produções específicas (FRITH; HORNE, 1987, 104). No entanto, é importante pontuar distinções entre a *Pop Art* produzida em Nova York e a produzida na Inglaterra, assim como na Itália e outros pontos da Europa. Enquanto Andy Warhol

apresentava amplo uso da serialização em suas obras, tendo as latas de sopa Campbell como maior exemplo, e impactando até a produção musical do The Velvet Underground, na Inglaterra, Richard Hamilton e Peter Blacke usavam das colagens como método, tendo como exemplo as capas dos álbuns *Sgt. Peppers' Lonely Hearts Club Band* (1967) e o disco dos Beatles (1968), homônimo à banda, popularmente conhecido como álbum branco.

Mas artistas dos dois lados do Atlântico compartilhavam do impulso de refletir sobre o poder e o impacto do consumismo por meio dos veículos de mídia que se expandiam cada vez mais, tendo um interesse particular pela televisão, rádio, jornais impressos e propagandas de revistas. Carros, sabão em pó, refrigerantes, cigarros e a crescente onda de produtos voltados ao conforto e praticidade no cotidiano eram apenas uma parte da produção em massa e facilidade da compra desses produtos. Enquanto a maioria dos norte-americanos era seduzida por esse padrão, outras seções da comunidade artística achavam que essas abordagens eram fórmulas desprovidas de sensibilidade – e vazias no fim das contas. Mas as preocupações quanto a essa cultura do consumo não se restringiam às artes plásticas e nem mesmo à *Pop Art*. Os escritores *beatniks* e jazzistas negros também se viam às margens de tal sonho americano, escrevendo romances, poemas, consumindo drogas alucinógenas como o LSD e *ayahuasca* (GRUNENBERG, HARRIS, 2005, p. 16), além de fazerem músicas que resistiam à hegemonia branca que tinha como *slogan* “gaste, consuma, jogue no lixo e gaste novamente”. Jack Kerouac e Allen Ginsberg, Charles Mingus e Miles Davis se posicionaram artisticamente contra esse *status quo* de indulgência material, paranoia anticomunista, terror da aniquilação nuclear e a manutenção da divisão racial nos Estados Unidos (WARNER, 2014, p.51).

A importância e o pensamento desses artistas influenciaram em grande medida a contracultura na década de 1960 e David Bowie nos anos 1970. Em uma entrevista para um de seus heróis da geração *beat*, William Burroughs, Bowie comenta que o impacto do romance *On the Road* (1957) de Kerouac persistia até aquele momento:

Eu mantenho um gravador de fita ao lado de minha cama e se eu tenho alguma ideia eu apenas falo em direção ao gravador. Quanto às minhas inspirações, eu não mudo meu modo de pensar desde que eu tinha uns doze anos de idade, realmente, eu tenho a mentalidade de um garoto de doze anos. Quando eu estava na escola, tinha um irmão que gostava

muito de Kerouac e me deu *On the Road* para ler quando eu tinha essa idade. Ele continua sendo uma grande influência (COPETAS, 1974).³¹

O trabalho desses artistas possuía um enfoque que seria apreciado por artistas do glam como Bowie e Lou Reed e sua influência seria vista tanto em *Transformer* (1972), quanto em *Ziggy* (1972) e *Hunky Dory* (1971). Obras como a do fotógrafo Robert Frank trariam uma estética *beat* para sua série de imagens monocromáticas *The Americans*, dispondo fotografias que evitavam o glamour e prosperidade do consumo estampado nas propagandas de revista para buscar personagens ordinários e derrotados que aleatoriamente poderiam ser encontrados nos cenários dos EUA. Essas abordagens tiveram um impacto no meio social habitado por Warhol e seus contemporâneos da arte de vanguarda que aplicavam ferramentas radicais de engajamento com o público para transmitir suas mensagens. Os artistas *Pop* eram mais ambíguos em seus produtos finais, já que não possuíam uma unidade filial e nem mesmo um manifesto claro, como os surrealistas ou dadaístas. Além disso, pintores e escultores da *Pop Art* achavam inspiração nos prédios das grandes cidades, nas fachadas de neon e prateleiras de supermercado (WARNER, 2014, p.52).

A missão da *Pop Art* estava mais relacionada à ironia e ao paradoxo do que a questões de beleza. A objetividade comercial das propagandas de revista, dos negativos de filme, revistas em quadrinhos e dos painéis publicitários das cidades trabalhadas nas obras *Pop* tanto agradavam os artistas das décadas de 1950 e 60 quanto eram questionadas por eles, dado seu aparente endosso às cenas de desejo consumista que eram retratadas. No entanto, a principal característica da cultura de massa apreendida pelos artistas *Pop* não eram as cenas de desejo consumista e nem os painéis publicitários, mas sim a repetição. Andy Warhol afirmou em uma de suas famosas frases: “eu quero ser uma máquina”, em oposição a Jackson Pollock que quinze anos antes havia declarado que gostaria de ser “a natureza, uma força mediúnica de energia imprevisível”. Warhol possuía uma fascinação pela peculiaridade da uniformidade inerte dos produtos de massa (WARNER, 2014, p. 53). Uma uniformidade inerte que pode ser encontrada tanto em garrafas de Coca-Cola quanto nos refrões das canções do top 10 da *billboard* do período.

³¹ “I keep a tape recorder by the bed and then if anything comes I just say it into the tape recorder. As for my inspiration, I haven’t changed my views much since I was about 12, really, I’ve just got a 12-year-old mentality. When I was in school I had a brother who was into Kerouac and he gave me *On The Road* to read when I was 12 years old. That’s still been a big influence.” (No original).

A repetição constante desses *hits* seria usada na forma do minimalismo nas composições do Velvet Underground e por sua vez replicada em “Queen Bitch”, quinta faixa do lado B de *Hunky Dory* (1971).

No ambiente cultural da década de 1960, quando o cenário estéril de uma fábrica não necessariamente evocaria o labor artístico, Warhol usaria desse paralelo para confundir sua audiência. Ao chamar seu espaço de trabalho de *Factory* (fábrica), sua intenção era colocar sua arte no mesmo plano de um componente de alguma linha de produção em Detroit, nos Estados Unidos. Subvertendo a linguagem de modo a gerar uma desinformação estética e atacando a noção romântica da arte ligada à natureza e ao humor bucólico, transmitia, ao invés disso, a ideia de um frio e escuro chão de um complexo industrial abandonado. Simultaneamente, desfez-se do ambiente intelectual e confortável da arte já estabelecida, que ocupava os salões de exibição e academia. A devoção do artista à estética da televisão e aos tabloides de revista se opunha ao padrão europeu de vanguarda artística, que ainda possuía uma relação muito forte com o expressionismo abstrato (WARNER, 2014, p.56).

A Factory era um ambiente que combinava paredes envolvidas em papel alumínio, *drag queens*, pessoas bonitas e apáticas, personalidades da moda e do rock *underground*. Mas, em meio a essas estranhas conjunções de decadentes experimentos sociais, o elemento da estética *trash* permeava toda a arte ali feita e exposta. Se as principais características da contracultura, assim como seus códigos estéticos, estavam calcadas na felicidade, humanidade e envolvimento emocional no sentido de ir para além do individualismo em um impulso em direção a um futuro utópico – o ambiente da Factory possuía como premissa a indiferença e a distância emocional. Na cena curiosa deste local se encontra a síntese que Simon Warner (2014, p. 56) chama de *trash aesthetic*, que em suas hipérboles define como o encontro da riqueza com o esgoto, o glamouroso e o grotesco que confraternizava com os *freaks* da ilha de Manhattan.

Foi nesse contexto que, a partir de 1966, Warhol passou a se dedicar principalmente a seus filmes, performance e às celebridades que o cercavam. Seus filmes tendiam a encapsular a baixa qualidade de produção que viria a caracterizar o sentido de *trash*: filmagens em preto e branco com bastante granulação, uma preocupação maior com a textura visual em detrimento da narrativa e tributos improvisados às vidas daqueles que conseguiram escapar da alienação e do ostracismo da sociedade para encontrar um lugar receptivo dentro das paredes da Factory. Sua câmera transmitia uma apatia, sem se mover e nem se aproximar dos sujeitos dos filmes, usava da passagem real do tempo em

vez de edições dinâmicas como era o caso da nova onda francesa, e, quando tomava a decisão de focar nos personagens, na maioria dos casos, escolhia um enquadramento de partes do corpo como a face. Essas características deram origem às associações feitas aos filmes do artista que eram entendidos como todos iguais. Dessarte, chamar alguma produção de “um filme de Warhol” virou sinônimo de entediante e longo (WARNER, 2014, p.56).

Anos antes, por meio da repetição das imagens de Mona Lisas e Marilyn Monroes em serigrafia de forma quase paródica, Warhol tensionava o *status* de talismãs não reproduzíveis conferidos às obras de arte que eram estimadas nas galerias e pelos círculos artísticos. Junto de artistas como Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, e seus equivalentes britânicos David Hockney, Peter Blake e Richard Hamilton, Warhol desenvolveu um movimento que ao comentar sobre filmes, televisão, rock’n’roll e moda, compartilhava uma ligação com a música, sendo que diversos artistas como Beatles, Cream e os Rolling Stones tiveram capas feitas por artistas *Pop*. A obsolescência programada e o entendimento de efemeridade que eram contidos nos itens produzidos em massa passaram a ser ressaltados em obras de arte desse tipo. Voltando ao Velvet Underground, um dos melhores exemplos desse ponto assinalado pelos artistas está na “capa da banana”, do álbum de 1967 feita por Warhol, a qual não possui ilustração original – mesmo o primeiro item da primeira prensagem é tanto uma reprodução quanto o último.

A principal causa da inquietação causada pelo Velvet Underground era a estranheza do som. John Cale, vindo da música de vanguarda, usava sons de zumbidos, *feedback* e repetição para subverter as expectativas do ouvinte que esperava pelo conforto de resoluções nas músicas. Dessa forma, o Velvet se tornou um modelo para o uso de aspectos de vanguarda na música, usando o rock’n’roll como uma fonte para a estética *trash*. Nos eventos multimídia organizados por Warhol em sua fase fílmica, o *Exploding Plastic Inevitable* em Nova Iorque, era possível observar uma extensão de seu trabalho dos filmes e artes plásticas. Os filmes exibidos retratavam pessoas no palco; as pessoas no palco representavam a si mesmas; as músicas do Velvet retratavam experiências de pessoas, e a audiência, que estava sendo fotografada, filmada e retratada nas músicas enquanto assistiam ao show, acabava se tornando parte da apresentação (FRITH; HORNE, 1987, p.112).

O impacto que esse experimento teve em artistas de rock como Iggy Pop e David Bowie contribuiu para que esses músicos ganhassem consciência de suas próprias

performances. Suas personalidades se tornaram os objetos de arte e toda performance uma obra de arte em si. Na Inglaterra, onde as ideias da *Pop Art* tiveram mais ressonância, Bowie tinha em Warhol o perfeito ideal de artista – assim como Van Gogh para John Lennon, Warhol passara a ser seu modelo. Nesse contexto, o que realmente importava para um artista, na concepção de Bowie, não era o que o músico fazia, mas sim o que era. Assim, Bowie se tornou uma “tela vazia” na qual seus consumidores projetavam seus sonhos, aspirações e desejos, um ícone como um veículo em que a arte se manifestava (FRITH; HORNE, 1987, p. 114-115). Não é por acaso que, em *Hunky Dory* (1971), Bowie passa a expressar mais claramente seu interesse pelos aspectos de empacotamento (*packaging*), distribuição e venda que orbitavam o pop enquanto arte comercial. Talvez seja nesses termos que Bowie se diferencie de outros artistas glam como Gary Glitter e Sweet. Redefinindo a ideia de artista romântico comum ao rock progressivo em termos de fama, Bowie retratou a si como uma estrela pop (FRITH; HORNE, 1987, p. 116). Esse processo se inicia conceitualmente³² em *Hunky Dory* enquanto ilustra um contexto de obsolescência e efemeridade no seu entendimento antiutópico da realidade em “Life On Mars?” e traça suas origens artísticas nas faixas “Song For Bob Dylan” e “Queen Bitch”. Em *Ziggy Stardust* (1972), esse projeto se consolida por meio da narrativa de ascensão e queda da personagem, tendo a fama como tema principal do LP.

Hunky Dory: O Lado A do Fonograma

[Hunky Dory] tem muito pouco a ver com David Bowie poeta, tem mais a ver com o David Bowie performer, muito a ver com David Bowie artista, e acima de tudo com David Bowie especialista em relações públicas. Ele está envolvido em muitos jogos, então ele os joga corretamente (DOGETT, 2012, p.152).³³

³² A prática da arte conceitual, consiste na noção de que o conceito contido na obra de arte é mais importante que a peça em si, a noção que o observador contribui para o evento ou experiência da obra de arte, reduz a distância entre artista e arte (MILANI, 2022, p.36). Nesse caso, a junção da imaginação da audiência juntamente com os dados providos pelo artista dá sentido à obra. Como exemplos mais famosos de artistas que fazem uso desse recurso, temos Yoko Ono, que desenvolveu obras de arte conceitual que trabalhavam na esfera da construção da obra e não em sua perfeita concretização (MILANI, 2022, p.39). Já no caso do rock, o maior exemplo é o álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), dos Beatles.

³³ [...] has very little to do with David Bowie the poet, something to do with the David Bowie the performer, lots to do with David Bowie the artiste, and most of all with David Bowie the public relations expert. He's caught up in a lot of games, so he plays them properly. (No original) (DOGETT, 2012, p.152).

Possivelmente o álbum mais comercial de Bowie já lançado, *Hunky Dory* (1971) foi uma afirmação sobre a fama e sua criação feita por um artista que ainda não havia passado por essa experiência. Em retrospecto, uma vez que tantas das canções contidas no álbum tenham adentrado no mercado de massa e se tornado números redundantes em programas de rádio, TV e no cinema, é curioso que o álbum em seu contexto de lançamento tenha passado quase despercebido. Seu impacto foi diminuído ainda mais quando, semanas depois de seu lançamento, Bowie afirmou “Eu sou gay” (DOGGETT, 2012, p. 151). A estratégia de promoção não ortodoxa pensada pelo artista e seu produtor Tony Defries se baseava em não promover o projeto para não ofuscar o lançamento de *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars* (1972), que já estava planejado para ser lançado sete meses depois (DOGGETT, 2012, p.151).

Se *Ziggy Stardust* representava uma personagem sendo trazida à vida, seu predecessor foi uma tentativa de explorar o que a fama e notoriedade no mundo pop poderia representar naquele contexto. As canções “Song For Bob Dylan” e “Andy Warhol” figuram duas personagens icônicas da contracultura e *Pop Art* americana, enquanto “Life On Mars?” colocava a questão de que, inevitavelmente, no mundo do *show business*, todos estavam à venda. A capa do álbum é ao mesmo tempo icônica e irônica em seu uso da imagem de uma estrela pop. Ao ensaio fotográfico que produziria a foto da capa, Bowie levou um livro de retratos de Marlene Dietrich, a famosa atriz e cantora alemã, direcionando exatamente o enquadramento que queria ao fotógrafo. O tema do ensaio remetia ao estrelato da era de ouro de Hollywood e seu resultado foi uma imagem ambígua a respeito do gênero de Bowie. A RCA, sua nova gravadora naquele momento, teve de ser persuadida a aceitar aquela imagem, pois seus executivos temiam que as lojas de discos se recusassem a dispor uma imagem confusa de um homem em termos de gênero sexual (DOGGETT, 2012, p.152).



Figura 3: Capa do álbum Hunky Dory (1971) de David Bowie

No fim do verão de 1971, David Bowie já havia superado sua predileção por vestidos e buscava montar seu figurino por meio de combinações de camisas soltas, blusas bufantes e chapéus. Seu mais novo adereço era uma piteira de cigarro: “Eu estava interessado em calças Oxford e havia um par delas na contracapa do álbum”, disse Bowie algum tempo depois, explicando que aquela era sua tentativa de emular o estilo de Evelyn Waugh, autor de *Vile Bodies* (1930). Na imagem da capa, o rosto do músico em *close-up* mantém o olhar para cima, afastando os cachos de sua testa. A fotografia foi tirada em preto e branco por Brian Ward em seu estúdio na Heddon Street e colorida por Terry Pastor, um ilustrador que recentemente havia montado um estúdio com um velho amigo de Bowie, George Underwood. Pastor, que também trabalharia na capa de *Ziggy Stardust*, guiou-se pelo desejo de Bowie de colorir a foto artificialmente, o que evoca a estética de

pôsteres de cinema feitos à mão da época dos filmes mudos e, por consequência, às famosas imagens em série de Marilyn Monroe, de Warhol (PEGG, 2011, p.374). Enquanto bandas da época optavam por retratar os artistas de forma diminuta em meio a paisagens pós-psicodélicas como em *Who's Next* (1971), da banda The Who, Bowie escolheu enfatizar a noção de seu status icônico de estrela, que acabava tendo vários níveis de entendimento, dado o fato de a imagem ser claramente processada pelos métodos da *Pop Art*.

Na imprensa *underground*, uma matéria do jornal *The International Times* interpretou que *Hunky Dory* era um álbum que estava distante do Bowie poeta e trovador do final da década de 1960 e se distanciava de *The Man Who Sold The World* (1970), lançado ainda sob contrato com a gravadora Mercury. Embora ainda crítico, as projeções de futuro que podiam ser encontradas em seus lançamentos anteriores já eram substituídas por um olhar para o passado e uma desilusão a respeito do presente. Com os dois pés na década de 1970, David Bowie se concentrava na máxima de que o estrelato é uma ilusão e de que, inevitavelmente, a busca por autenticidade no plano da cultura de massa era inautêntica. Por outro lado, canções como “Changes” e “Oh! You Pretty Things” celebravam e exaltavam a juventude. Apesar de o horizonte niilista que estaria no cerne de sua produção artística ao longo dos anos 1970 estar posto, Bowie possuía o ímpeto de criar o novo, e o processo de criação passava por encarar o estranho e aceitar as mudanças.

O primeiro contato do ouvinte com o LP começa pelas seis faixas gravadas do lado A: “Changes”, “Oh! You Pretty Things”, “Eight Line Poem”, “Life On Mars?”, “Kooks” e “Quicksand”. Já o lado B é legado às inspirações do artista, com as faixas “Fill Your Heart”, “Andy Warhol”, “Song For Bob Dylan”, “Queen Bitch” e “The Bewlay Brothers”.

Informações gerais sobre o fonograma	
Título do álbum	Hunky Dory
Composição	David Bowie
Produção	Ken Scott, David Bowie
Gravadora	RCA
Formato	33 rpm
Ano de lançamento	1971

Entendida como o grande manifesto musical de David Bowie, “Changes” abre o LP com flutuações de tempo e tom de modo a comunicar o seu tema. Enquanto o tempo está “running wild”, como colocado na letra, o tema da impermanência apenas ganha

mais importância entre os assuntos abordados por Bowie, sendo que seria revisitado muitas vezes ao longo de sua carreira. É nessa faixa que o artista inaugura seu hábito de fazer alusões e retomar frases de seus discos e canções anteriores, quando afirma na letra que, em todas as vezes em que pensou que tinha conseguido seu reconhecimento e sucesso, a satisfação não foi tão recompensadora: “every time I thought I’d got it made it seemed the taste was not so sweet.” De certa forma, já em 1971, o músico já indagava alguns pressupostos estabelecidos pelo glam, como nesse caso, a insaciável busca pela fama e, na mesma música, a questão da autenticidade, que é posta no verso “I turned myself to face me”. Ecoando o encontro consigo mesmo descrito em “The Width Of A Circle” (1970), Bowie expressa sua ansiedade a respeito de ser visto como um falseador, aspectos que ganha novos significados quando levado em consideração o processo de criação de novas identidades no contexto do glam.

“Changes” começa com acordes de piano e cordas expansivas que ao longo de quatro compassos comunicam a elegância que o artista tenta evocar na capa do LP e introduzem o ouvinte ao clima do novo David Bowie. Um silencioso “Oh yeah” anuncia a entrada de toda a banda que ao longo de cinco compassos trabalha em uma dinâmica de canto e resposta, com o piano e o saxofone se intercalando como instrumento principal no centro do panorama sonoro da mixagem. Com a entrada do primeiro verso, o ritmo pulsante que toma a faixa se vai com a bateria, e o panorama sonoro volta ao clima dos primeiros compassos em que há um território sônico esparsa dominado pelo piano e pelas cordas. A voz entra com um tom contemplativo e confessional cantando na primeira pessoa “I still don’t know what I was waiting for” e constrói uma linha melódica confortável aos ouvidos com uma performance vocal relaxada que não remete em nada às gravações de *The Man* (1970).

Como revelou em uma apresentação alguns meses depois da composição da música, Bowie não sabia ao certo os acordes que havia usado. A sequência de acordes foi composta ao tatear as teclas e tentar formas de acordes conhecidas, mudando notas ou reproduzindo o mesmo formato em lugares diferentes do piano. Como o título sugere, “Changes” possui mudanças constantes, como no refrão, em que as notas graves descem a escala de Dó para Ré. O acompanhamento de piano tem mudanças constantes ao longo do verso, comunicando musicalmente a letra que Bowie canta. Ironicamente, os acordes que abrem a faixa são repetidos em reverso nos compassos finais da música, não só disfuncionalizando a construção dos acordes, mas também colocando o pianista na exata posição em que a canção começa, na abertura do álbum (DOGGETT, 2012, p.125).

O gaguejo proposital “Ch-ch-ch-ch” da palavra “changes” no começo do refrão ressalta a impressão de múltiplas mudanças ocorrendo em alta velocidade que o autor quer assinalar. Imediatamente depois que todos os instrumentos se reúnem no panorama sonoro, a linha de baixo descendente propulsiona o refrão passo a passo, criando um senso de inevitabilidade tonal, como se as mudanças que o autor descreve fossem incontornáveis. Bowie então emprega um truque composicional para sustentar as duas linhas que concluem o refrão. Enquanto canta sobre as inevitáveis mudanças que o tempo traz, ele altera a notação de tempo da música de 4/4 (quatro batidas por compasso) para 3/4. Além disso, ele ativa essa mudança por meio de um compasso fugaz de 2/4 inserido entre o último compasso de 4/4 e o primeiro compasso de 3/4, criando assim três compassos consecutivos de tempo alterado: 4/4, 2/4, 3/4. Com ironia, a piada musical de Bowie é que, assim como o tempo tem efeito sobre ele, o músico, por sua vez, pode interferir sobre o “tempo” da canção (CHAPMAN, 2015, p. 36).

Assim, o refrão da música faz alusão a grandes afirmações de canções da contracultura, misturando-as, como “My Generation” do The Who – “hope I die before I get old” que Bowie canta como “pretty soon now you’re gonna get older”. Além de “The Times They Are A-Changin” de Bob Dylan, que, na faixa, o músico reafirma “time may change me, but I can’t trace time”. Enquanto fala por sua geração, Bowie demanda uma resposta de seus antecessores à pergunta “Where’s your shame? You’ve left us up to our necks in it!” (“Onde está sua vergonha? Vocês nos legaram isso!”, em tradução livre). Essas indagações do artista podem ser cotejadas com uma entrevista que ele concedeu em 1968, na qual afirma: “Sentimos que a geração dos nossos pais perdeu o controle, desistiu, tem medo do futuro [...]; sinto que é basicamente culpa deles que as coisas estejam tão ruins” (PEGG, 2011, p.62). Como uma declaração de propósito, “Changes” foi a primeira faixa em *Hunky Dory*, foi a primeira vez que sua audiência o ouviu desde *The Man Who Sold the World*, em que o músico havia se despedido com uma mensagem apocalíptica com um som distorcido e violento. Essa nova fase nem aludia à melancolia de “Space Oddity” (1969) nem às exasperadas profecias *hippies* do mesmo álbum. *Hunky Dory* se iniciava com uma canção pop completamente melódica, comercial e delicada (DOGETT, 2012, p.125).

Se a primeira música de *Hunky Dory* soava como uma troca pessoal entre Bowie e sua jovem audiência, a segunda faixa, “Oh You Pretty Things” expandia essa ligação. A instrumentação usada para a introdução e pelos dois primeiros versos é o piano solo com uma sutil adição de *reverb*. Dessa forma, o instrumento soa muito próximo do

ouvinte, como se alguém o estivesse tocando logo ao lado. Similarmente, quando entram os vocais, a mesma adição de *reverb* confere o mesmo efeito, o que ambienta a letra e ajuda a dar um clima de conversa casual à cena que é descrita. Basicamente, Bowie toma os dois primeiros versos para contar um pesadelo que tivera. A inspiração do músico veio dos escritos de Friedrich Nietzsche, o filósofo alemão que acabou inspirando várias canções do começo da década de 1970. As imagens que são ilustradas na letra coincidem tanto com algumas passagens do filósofo, como a do “além homem”, que Bowie troca por “homo superior”, como da odisseia épica de Ziggy Stardust (1972), ao descrever o céu se abrindo e uma mão saindo dele (CHAPMAN, 2015, p. 38).

Talvez tenha sido o motivo familiar, a progressão diatônica descendente dos acordes, que facilitou sua popularidade nos shows da era Ziggy Stardust, uma ferramenta usada também no refrão de “Changes” e em “All the Young Dudes”. No entanto, era esse o intuito, o de usar de motivos familiares para juntar referências obscuras como *The Coming Race*, um romance do século XIX de Bulwer-Lytton e “the golden ones”, uma referência ao livro de magia *Temple of the Golden Dawn*, também do final do século XIX, para fazer uma colagem de produtos culturais aos moldes da arte pop. Não há dúvidas sobre o interesse do músico a respeito do oculto, e que esse interesse perpassa a faixa, mas para além da preocupação de Bowie a respeito do futuro do *homo superior*, também é possível interpretar a visão do céu abrindo como uma das experiências de seu irmão, Terry, que sofria de esquizofrenia e teve grande impacto na vida do artista (DOGGETT, 2011, p. 103).

Desse modo, na mesma entrevista em que Bowie ficou famoso por afirmar sua homossexualidade em janeiro de 1972, o músico aproveitou para dissertar sobre como a sociedade daquele momento havia possibilitado novos comportamentos. “Criamos um tipo de crianças que ficarão tão expostas à mídia que se perderão dos pais aos 12 anos de idade” (PEGG, 2011, p. 216). Bowie se alonga insistindo que sua concepção de “super-humanos” era uma visão otimista do futuro, dizendo que tudo que essa geração tentasse fazer, ela conseguiria. Essa relação ambivalente que Bowie estabelece com o mundo se torna cada vez mais complexa, dado que tanto em *Ziggy* (1972) quanto em *The Man* (1970) o músico ilustra um cenário catastrófico de mundo. Já em *Hunky Dory*, ele exalta a juventude de modo a criar hinos do glam, como é o caso de “Oh You Pretty Things”.

Em discussões a respeito das canções que viraram manifestos desse período e desse estilo em específico, comumente são elencadas “All The Young Dudes” e “Walk on the Wild Side” de Lou Reed (AUSLANDER, 2006, p. 68). Enquanto “All The Young

Dudes” sugere ideias progressivas a respeito da sexualidade não normativa e aparenta exaltar a juventude do momento, “Walk on the Wild Side”, em contraste, mostra uma abordagem sensível de personagens não heterossexuais em um ambiente extremamente hostil e urbano. Nesse caso pode-se atestar a importância de “Oh You Pretty Things” como uma canção que lançou alguns parâmetros que viriam a definir o glam rock. No entanto, talvez o ponto principal a ser assinalado seja o de que em todas as músicas citadas há a influência direta ou indireta de Bowie na produção. Não só Lou Reed gravaria *Transformer* (1972) pelo selo MainMan de Tony Defries e produção de David Bowie, como “All The Young Dudes” foi composta por Bowie e faz parte da narrativa de Ziggy Stardust.

Quando observada a contracapa do disco, tem-se que após “Oh! You Pretty Things” há a anotação “followed by Eight Line Poem”, terceira faixa do álbum e um número musical de quase três minutos. A anotação “seguido por” reforça a ideia do formato LP de que as faixas têm ligação entre si e fazem parte de uma obra completa. No disco, não há pausa entre as canções, e se demanda atenção do ouvinte para perceber que já se trata da terceira faixa do álbum. O piano que segue aos moldes da canção anterior é acompanhado por um solo de guitarra de Mick Ronson que destoa de suas outras aparições, dado o timbre que pode ser comparado ao de guitarras de *Country Music*. A letra foi descrita por um dos heróis *beatniks* de Bowie, William Burroughs, como remanescente de um poema de *Waste Land*, de T.S Elliot. Na entrevista em que o autor faz essa comparação, ele pergunta se Bowie conhecia T.S Elliot. Rapidamente Bowie nega (COPETAS, 1974). Nesse caso, é interessante notar que Bowie tenta se dissociar de qualquer impressão intelectualizada que pudesse causar na mídia. Na época, toda sua promoção se baseava em polêmicas a respeito de sua imagem e comportamento, além de fazer afirmações na mídia e depois contradizê-las. Dado que o enfoque do glam se dava no caráter direto de performance, essa questão se relaciona com a preferência por abdicar de construções que parecessem muito complexas em relação ao material musical em favor de linguagens que já faziam parte do léxico do pop havia anos, como era o caso do rock’n’roll.

Assim, analisando a faixa “Life on Mars?”, que toma a quarta posição no lado A da obra, observa-se que de alguma forma ela sintetiza questões que perpassam o primeiro lado do LP. Portanto, uma análise mais acurada se faz necessária. Assim, apesar de as sondas norte-americanas em Marte terem atestado a improbabilidade de canais aquíferos no planeta e, portanto, inviabilizado qualquer possibilidade de vida inteligente já em

1971, apenas a cobertura midiática da corrida espacial entre EUA e URSS e o grande número de lançamentos de satélites e sondas já eram o bastante para saturar os tabloides ingleses e os *talk shows* norte-americanos com a manchete que questionava se “existe vida em Marte?”. A essa altura, Bowie já havia decidido chamar a banda de apoio de *Ziggy Stardust* de “Spiders From Mars” (as aranhas de Marte), pois o planeta vermelho havia fascinado o artista na adolescência, assim como a maioria dos jovens que cresceram nos anos 1950 e tinham acesso a histórias em quadrinho de ficção científica. Mas o título da música, “Life On Mars?”, possuía pouca relação com o interesse do músico nos mistérios do universo espacial. Seu interesse estava muito mais ligado ao frenesi midiático da manchete, em que pouco importa o assunto em si, seja um planeta do sistema solar ou os escândalos de uma estrela do cinema. Assim como sinais de neon que dão a letreiros comuns um verniz glamouroso ou cores vibrantes em revistas que chamam a atenção e tentam provocar sentido a produtos sem valor (ADORNO, 1986, p. 127), a manchete tem o propósito de exaltar um valor que não existe, e David Bowie acaba por salientar musicalmente esses aspectos na canção.

Informações gerais sobre a faixa	
Título da canção	Life On Mars?
Composição	David Bowie
Produção	Ken Scott, David Bowie
Gravadora	RCA
Formato	33 rpm
Ano de lançamento	1971
Andamento	124 bpm
Tonalidade principal	Lá bemol

“Life On Mars?” surgiu a partir de um desejo do músico de compor algo que remetesse ao número de grande sucesso “My Way” (1968) na voz de Frank Sinatra. Sua ligação com o famoso *hit* de Sinatra vem do fato de que, entre 1967 e 68, David Bowie trabalhou para a editora Essex Music, escrevendo letras em inglês para músicas estrangeiras. Uma das canções em questão foi o *hit* francês de Claude François, *Comme d'Habitude*. A versão escrita e gravada em uma demo por Bowie, *Even A Fool Learns To Love*, foi recusada pela editora que preferiu a letra escrita pelo norte-americano Paul Anka, considerado pela mídia americana como um jovem Frank Sinatra (DOGETT, 2012, p. 444). Na contracapa do LP *Hunky Dory* (1971), pode-se encontrar uma anotação

ao lado do título “Life On Mars?” em que há a frase de próprio punho de Bowie que diz: “Inspired by Frankie” (inspirado por Frankie).

Ao tatear as teclas do piano no processo de composição de “Life On Mars?”, David Bowie emprestou a progressão de acordes iniciais de “My Way” (1968) de modo a reproduzir as características de pouca tensão e de redundâncias da música pop americana durante os primeiros sete compassos de “Life On Mars?”. Nos primeiros compassos, as duas canções usam do mesmo clichê, fazendo a linha de baixo descer cromaticamente na progressão I-II-V, partido do acorde dominante de Fá maior. Ao executar a linha de piano do primeiro verso, o músico Rick Wakeman, que assina algumas gravações do instrumento no álbum, usa de acordes cromáticos como transição entre os acordes da escala, fazendo a melodia soar muito mais extravagante do que quando observada sua estrutura harmônica.

No entanto, ao desenvolver-se no centro tonal de Fá maior durante os primeiros versos, a música rapidamente muda de tom para Lá bemol, uma ação que vai se repetir algumas vezes ao longo de seus 4 minutos e 10 segundos de duração. Esse traço dificulta a classificação da faixa em um tom específico, mas nos mostra que o interesse do artista não está simplesmente em desenvolver linhas melódicas dentro de um centro tonal, mas usar diferentes cores que sugerem um primeiro verso de fácil escuta ao introduzir a protagonista da música, uma garota que gera fácil identificação por parte do ouvinte, e intensificar a dramaticidade do som usando recursos modais.

Desse modo, a primeira estrofe introduz os versos:

É uma pequena situação horrível
Para a garota de cabelos castanhos
Mas sua mãe está gritando “não!”
E seu pai a mandou ir embora³⁴

O timbre brilhante do piano executando a progressão de acordes de “My Way” torna a primeira estrofe familiar ao mesmo tempo em que traz uma melodia própria das canções de Bowie, comunicando ao ouvinte que este é mais um dos contos de fadas repetidos inúmeras vezes por vozes como a de Frank Sinatra e interpretados pelo arquétipo de Marlene Dietrich no cinema da década de 1930. Inevitavelmente, assim como o acorde dominante de Fá maior no contexto da canção provoca um desejo de

³⁴ It's a god-awful small affair/To the girl with the mousy hair/But her mummy is yelling, "No!"/And her daddy has told her to go [...] (No original).

resolução dentro dos padrões da função harmônica, a primeira estrofe da faixa cria a expectativa de um final feliz para a narrativa. No entanto, na segunda estrofe é acrescentado o drama da narrativa na medida em que o músico faz uma transição para a escala de Fá eólio e a personagem principal se encontra no espaço onírico de uma sala de cinema vazia:

Mas sua amiga não está à vista
Agora ela caminha submersa em um sonho
Para se sentar com a melhor vista
E ela está fisgada pela tela do cinema³⁵

O uso de acordes cromáticos durante a progressão V-vi da segunda estrofe, ressalta o timbre brilhante do piano acompanhado apenas pelo baixo, conduzindo o ouvinte de forma sutil para o pré-refrão. Na medida em que Bowie canta as insatisfações da personagem e a canção transiciona para a escala de Fá frígio, um conjunto de cordas é acrescentado à *mix* de forma a aumentar a massa sonora e gerar uma grande quantidade de tensão que será aliviada no refrão com um grande clímax. A letra da canção ressalta o tédio experienciado pela protagonista ao assistir a um filme que lhe era familiar por conta da repetição de seus temas.

Mas o filme é um tédio entristecedor
Pois ela o já viveu dez vezes ou mais
Ela poderia cuspir nos olhos dos tolos
Enquanto eles pedem a ela que foque nos³⁶

O clímax da canção, como de costume na música pop, se dá no refrão. David Bowie enumera diversas cenas comuns encontradas no cinema de Hollywood como: marinheiros brigando na pista de dança como no filme *Follow The Feet* (1936), estrelado por Fred Astaire; cenas de homens das cavernas e violência policial. Elementos como bateria e mais instrumentos de corda são adicionados à *mix*, remetendo aos momentos melodramáticos do cinema ao cantar a pergunta “existe vida em Marte? ”.

Marinheiros brigando na pista de dança
Olhe para aqueles homens das cavernas
É o show mais estranho
Dê uma olhada no policial
Surrando o cara errado
Eu me pergunto se um dia ele saberá

³⁵ [...] But her friend is nowhere to be seen/Now she walks through her sunken dream/To the seat with the clearest view/And she's hooked to the silver screen [...] (No original).

³⁶ [...] But the film is a saddening bore/For she's lived it ten times or more/She could spit in the eyes of fools/As they ask her to focus on [...] (No original).

Que ele está no show mais vendido
Existe vida em Marte?³⁷

Assim, partindo da redundância dos produtos de massa que reproduzem a vida e finalizando o refrão com uma pergunta que tanto projeta um descolamento do mundo quanto reafirma a glamourização de uma simples manchete de jornal, as contradições postas na faixa são adornadas com arranjos de cordas e vocais de grande tessitura que, assim como sinais de neon e as cores fortes de revistas como a *Reader's Digest*, tem a funcionalidade de transformar progressões de acordes comuns em um grande espetáculo. Nesse sentido, usando de uma ferramenta comum para finalizações, a cadência plagal, uma sequência dos acordes IV-iv-I equivalentes à tonalidade do refrão, de *Sí bemol*, a música retorna ao verso em que repetirá toda a sua estrutura mais uma vez, adicionando um solo de guitarra e uma finalização.

Nas estrofes do segundo verso o artista cita diversas referências que evocam a cultura *pop* do período, como Mickey Mouse e John Lennon, juntando figuras opostas, mas que são unidas pelo fato de serem essencialmente produtos de massa. Ao repetir o refrão com pequenas alterações na letra e terminar a canção com a frase *Is there life on Mars?*, ele reafirma os aspectos de espetáculo postulados anteriormente na canção. No entanto, nos últimos segundos da faixa, após o rufar de tambores que remetem ao caráter épico de *Also Sprach Zarathustra* (1896), de Richard Strauss, ouve-se um telefone tocando ao fundo. Desse modo, todas as elaborações de arranjo e produção articuladas para reproduzir o glamour das produções hollywoodianas são postas ao chão por um *take* de estúdio que possui um erro de gravação, o toque de um telefone gravado por engano. Assim, ao conferir esse elemento que quebra a ilusão de uma fábula cantada por uma estrela do *pop*, a canção se reconhece como fonograma e, por consequência, reconhece todos os processos que implicam na realização de seu produto.

A música seguinte, “Kooks”, foi escrita para o filho recém-nascido de Bowie, Zowie, e dedicada como tal pelas palavras “For small Z”, manuscritas ao lado da lista da faixa na contracapa. Violão, trompete e piano tipo barril fornecem quase que um cenário familiar para cantar junto enquanto, como condizente com uma canção infantil, a letra é a mais direta de qualquer coisa encontrada no álbum até agora, sem ofuscação ou ambiguidade de qualquer tipo com um clima festivo e alegre. Enquanto “Oh You Pretty

³⁷ [...] Sailors fighting in the dance hall/Oh, man, look at those cavemen go/It's the freakiest show/Take a look at the lawman/Beating up the wrong guy/, man, wonder if he'll ever know/He's in the best selling show/Is there life on Mars? [...] (No original).

Things” apresenta uma típica divisão geracional entre pais e filhos, aqui Bowie oferece uma imagem de um tipo de relacionamento alternativo, muito mais positivo. No entanto, posicionando claramente a si e sua esposa, Angie, como párias, como malucos que não se encaixam na sociedade considerada normal (CHAPMAN, 2015, p. 41). Musicalmente inspirada por "Till the Morning Comes" de Neil Young (1970), sua inclusão em *Hunky Dory* garantiu seu apelo duradouro entre aqueles que estavam menos fascinados por suas explorações dos temas de política e ocultismo em outras partes do álbum. O gancho instrumental era o seu truque favorito na guitarra, o movimento entre Ré maior com uma mudança sutil para Ré com sétima na segunda linha. Com a derivação de C-Am do refrão dando lugar a um conjunto mais definido de acordes maiores para o verso e uma simples reprise da melodia no trompete (DOGGETT, 2012, p.116).

A música que segue para terminar o lado um não poderia ser mais contrastante. “Quicksand” dispensa completamente a inocência alegre de “Kooks”, pintando a imagem de um homem consumido e torturado por questões profundamente existenciais que o levam a se afogar em seus próprios pensamentos. Com exceção da última faixa do LP, é a canção que mais se assemelha às faixas de *The Man Who Sold The World* pelo seu retorno ao dilema de estar “dividido entre a luz e a escuridão”. Bowie cita figuras históricas notórias e famosas, como Aleister Crowley, Winston Churchill e Heinrich Himmler, protestando contra sua própria inadequação para compreender as grandes questões e ridicularizando a capacidade da religião de fornecer respostas, além de se desesperar por estar “amarrado à lógica do homo sapiens”. O refrão transmite a crença de que algum dia o homem compreenderá os mistérios do universo, mas que isso só acontecerá no final, quando “o conhecimento vier com a libertação da morte” (CHAPMAN, 2015, p. 41). O amálgama de instrumentos de rock, piano e cordas na última faixa do lado A mostram uma hesitação em seguir com o projeto estabelecido no começo do LP. Por um momento a faixa soa como um questionamento a toda estética glam que o músico estava construindo e apostando todas as suas fichas, dando um dos últimos resquícios do estilo desenvolvido em *The Man* (1970) distante de qualquer coisa em *Ziggy Stardust* (1972) ou *Hunky Dory* (1971).

***Hunky Dory*: O Lado B do Fonograma**

Assim como “Quicksand” imediatamente corta o clima que “Kooks” estabelece, na abertura do lado B do disco, “Fill Your Heart” provoca o mesmo efeito dispensando

toda a ansiedade e o desespero introduzidos na faixa anterior. Sendo a única canção não original do álbum, a música escrita pelos americanos Biff Rose e Paul Williams está perfeitamente posicionada para abordar diretamente as afirmações do lado A de *Hunky Dory*. “O medo está apenas na sua cabeça [...] então esqueça sua cabeça e você será livre”, canta Bowie, e, no que parece ser um aceno para os Beatles e a geração contracultural da paz e amor, exaltando a noção de que o amor era tudo de que alguém precisa, Bowie sugere que “O amor limpa a mente e a torna livre”. A melodia do refrão garante que a nota mais alta que Bowie canta esteja na palavra “livre”, alcançada por meio de um salto de uma oitava da palavra cantada anteriormente, representando o cantor sendo libertado (CHAPMAN, 2015, p.42).

“Fill Your Heart” substituiu a canção “Bombers” como abertura do lado B do disco em um estágio final de seu desenvolvimento. A música faz um paralelo perfeito com o tom despreocupado e *hippie* de 'Kooks', além de soar como um hino ao pensamento positivo junto à sua evocação folclórica de “dragões” dando um tom místico que só pode ser encontrado em seu disco homônimo de 1969. Apesar de não ter a profundidade lírica e musical dos destaques do álbum, a canção fornece um contraponto convincente à angústia estabelecida em “Quicksand” e “Changes” com suas advertências ao longo da letra: “não jogue o jogo do tempo” e “esqueça sua mente e você será livre”. Assim, musicalmente, a positividade da faixa se dá através da performance de saxofone de David e a destreza do solo de piano de Rick Wakeman (PEGG, 2011, p. 100).

Desse modo, seguindo o manifesto de “Changes” estabelecido na abertura do LP, a segunda faixa do lado B quebra com as expectativas estabelecidas pela faixa anterior. O *delay* da última nota do saxofone de Bowie em “Fill Your Heart” se transforma nos sons eletrônicos da introdução de “Andy Warhol”, homenagem a um de seus heróis da década de 1960. Os sons eletrônicos são seguidos de uma falsa introdução, em que a pronúncia do nome de Warhol é debatida entre Bowie e o produtor do álbum, Ken Scott. A música começa com um *riff* executado sobre uma base rítmica de acordes no violão, o sabor acústico, simples e espaçoso no panorama sonoro feito pelos dois violões prevalece ao longo da faixa até o final, quando palmas sincopadas no estilo do flamenco se juntam ao arranjo e aplausos entusiasmados cumprimentam Bowie ao final da música. Ao longo da canção, várias das abordagens de Warhol em relação à arte e à vida são mencionadas, incluindo a noção de que a chave para descobrir quem as pessoas realmente são reside em uma avaliação de sua superfície, e não do que está dentro: “Vista meus amigos apenas por diversão/veja como realmente são”. Bowie aplica o mesmo tratamento ao próprio

Warhol, reduzindo-o a uma tela de cinema da vida real ao afirmar que não há como diferenciá-lo de forma alguma. Além disso, ele sugere que Warhol pode ser pendurado na parede de Bowie como uma obra de arte, reafirmando a ideia amplamente difundida, que o próprio Warhol poderia ter aprovado, de que o próprio artista era uma obra de arte tanto quanto as pinturas, filmes e outras mídias que produziu em sua Fábrica (CHAPMAN, 2015, p. 42).

Andy Warhol parece um grito
Pendure-o na minha parede
Andy Warhol, Tela Prateada
Não posso diferenciá-lo de forma alguma.³⁸

O fato de o músico assinalar que o processo da obra de arte passa pela identidade do artista, ao ponto de não ser possível diferenciar o sujeito de sua obra, reafirma a interpretação de que é justamente esse conceito que Bowie tenta reproduzir com o álbum. Em nenhum momento existe a menção do nome de algum personagem ao longo das músicas. Em vez disso, o ouvinte precisa juntar pedaços de narrativas, imagens e informações do encarte como o manuscrito “assisted by the actor”, que indica que a produção do álbum é creditada a Ken Scott e Bowie, o ator. A partir desses elementos fica como atividade do espectador inferir que o artista constrói a si como uma estrela, sendo que as menções ao longo das músicas informam o ouvinte indiretamente a respeito do personagem criado pelo ator. Em seu retrato de Warhol como “a standing cinema” e “uma galeria”, indistinguível da tela prateada e que deseja colocar todos dentro de seu show, Bowie contempla sua própria intenção de se fazer uma tela em branco na qual o estrelato do rock seria escrito. Em uma entrevista, Bowie afirmaria que a questão não era “por que ele pintou uma lata de sopa Campbell”, mas sim “que tipo de pessoa pintaria uma lata de sopa Campbell?”. “Isso é o que irrita as pessoas [...] Essa é a premissa por trás do antiestilo, e o antiestilo é a premissa por trás de mim” (PEGG, 2011, p. 29).

Assim como a arte de Warhol, a música gira em torno do ato de repetição e das consequências aleatórias de reproduzir um conceito original. Partindo do pressuposto de que todas as composições comerciais dependiam, até certo ponto, da repetição de uma frase, motivo ou melodia; o propósito de um refrão era focar a atenção do público em algo familiar. “Andy Warhol” emprega esses truques inevitáveis, depois que as reforça

³⁸ Andy Warhol looks a scream/Hang him on my wall/Andy Warhol, Silver Screen/Can't tell them apart at all. (No original).

com uma melodia calculadamente repetitiva, uma introdução lúdica de palavras faladas que desconstrói o próprio nome de Warhol em uma colisão de sílabas aleatórias e uma finalização de acordes abertos, tão semelhantes e diferentes como as impressões de tela de Warhol que variavam apenas em seus detalhes. Enquanto isso, a letra enfatizava a confusão entre vida e arte de Warhol (DOGGETT, 2012, p. 124). A estrutura aparentemente simples da música se dá pela combinação do violão de seis cordas que faz o *riff* na escala de mi menor, enquanto sua contraparte de doze cordas dá movimento ao verso e ao refrão. A parte final se constrói a partir de uma mistura de palmas, harmônicos dos violões e acordes reminiscentes do material acústico do Led Zeppelin, como “Friends”, de seu terceiro álbum lançado em outubro de 1970. Um exemplo ainda mais famoso de *Pop Art* encerra a música, além da colagem de risadas na introdução que além de quebrarem com a ilusão da canção como feito em “Life On Mars?” fazem referência ao *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* (1967) – os aplausos finais reafirmam a citação, lembrando a reprise do LP.

Continuando a jornada pela galeria de heróis de Bowie, “Andy Warhol” dá lugar a “Song for Bob Dylan”, um discurso em primeira pessoa para um ícone da contracultura dos anos 1960. Adotando uma expressão nasal ao estilo de Dylan, Bowie inicialmente reconhece a conquista de seu antecessor de resumir em música os pensamentos, desejos e atitudes de sua geração, sugerindo que ele “se sentou atrás de um milhão de pares de olhos e disse a eles como enxergar”. Depois desse reconhecimento, no entanto, o músico dá voz à sua desilusão com o trabalho posterior de Dylan, sugerindo que ele perdeu sua sensibilidade de se comunicar com as pessoas comuns. Nesse caso, assim como Ziggy Stardust carregaria o fardo de ser um profeta do rock, se comunicando com a juventude no ano seguinte, Bowie usa do mesmo aspecto da jornada do herói para colocar a si mesmo nesse papel. Se Bob Dylan não é mais capaz de falar pela juventude, então o caminho está livre para outra pessoa intervir e fazê-lo. Bowie também está parodiando um evento anterior na história da música popular, quando, em 1962, Bob Dylan escreveu uma canção para seu próprio herói, que começava de forma semelhante com “Ei, ei, Woody Guthrie, escrevi uma canção para você”.

Oh, ouça isso Robert Zimmerman
Eu escrevi uma música para você
Sobre um jovem estranho chamado Dylan

Com uma voz como areia e cola.³⁹

Em 1970, um jornal *underground* britânico declarou que “Dylan pertence, de uma maneira muito pessoal, a todos que curtem sua música”. “Ele existia em nossas cabeças, nós o absorvemos e sua música por atacado” (DOGETT, 2012, p. 116). Tão profunda era essa identificação que aqueles que se alinhavam com a contracultura precisavam acreditar que Bob Dylan compartilhava de seus valores e ideais. Quando o cantor e compositor se recusou a liderar protestos contra a Guerra do Vietnã, ou comentar a repressão na América de Nixon, houve um sentimento muito real de indignação entre seus colegas e fãs. Dylan preferia provocar seus seguidores com sua indiferença à causa deles: “Como você sabe que não sou a favor da guerra?” afirmou em uma entrevista de 1968. Country Joe & the Fish lançou uma música em 1970 intitulada “Hey Bobby”, em que se indagavam: “Onde você esteve? Sentimos sua falta nas ruas.”. No final do ano de 1970, o autointitulado especialista em Dylan, A. J. Weberman, fundou a *Dylan Liberation Front* em Nova York, cujo manifesto era simples: “Liberte Bob Dylan de si mesmo”. John Lennon estava entre aqueles que orgulhosamente usavam o distintivo da *Liberation Front* (DOGETT, 2012, p. 116).

A decisão de Bowie de adicionar seu nome àqueles que colocaram a responsabilidade pela mudança social nos ombros de Dylan se torna mais profunda quando consideramos que ele também estava começando a conhecer as exigências do estrelato em suas canções. Podemos questionar se o músico fez algum paralelo entre o destino de Ziggy Stardust, que é morto por seus fãs na narrativa do disco de 1972, e a pressão que estava sendo exercida sobre Dylan. A explicação de Bowie foi de que a música foi escrita para refletir as opiniões de seu amigo George Underwood, que a executou durante o show de Bowie na BBC em junho de 1971 com uma voz “dylanescas”. Em 1976, no entanto, Bowie se justificou dizendo que Dylan “expôs o que eu queria fazer no rock. Foi nesse período que eu disse: OK, se você não quiser, eu farei. Vi o vazio da liderança” (DOGETT, 2012, p. 116). Por mais que isso fizesse sentido para ele retrospectivamente, talvez seja forçoso afirmar que o artista tenha feito esse paralelo diretamente em *Hunky Dory*. Dado o fato de que não há nenhum verso que comunique isso claramente, nos parece mais sensato o entendimento de que Bowie deixa espaço para

³⁹ Oh, hear this Robert Zimmerman/I wrote a song for you/About a strange young man called Dylan/With a voice like sand and glue. (No original).

a sugestão dessa sucessão, como um dos elementos espalhados pelo álbum que auxiliam na construção de um entendimento por parte do ouvinte.

A música tem seu clímax com um refrão que soa surpreendente glam quando levamos em consideração o seu tema. Cantando versos que reproduzem quase que palavra por palavra de títulos de músicas do Velvet Underground como “Here She Comes Now” e “There She Goes Again”: “Ah, here she comes/Here she comes, here she comes again”. “Song For Bob Dylan” parece, portanto, ser tanto um tributo quanto um posicionamento político, além de um lembrete de que em meio às novas preocupações temáticas do álbum, Bowie ainda se identifica, pelo menos em espírito, com uma escola mais política de composição. O caso dessa faixa reafirma a inauguração de um procedimento que iria permear as produções de Bowie ao longo de toda sua carreira, o de fazer alusões e comentar passagens de seu próprio trabalho, usando o próprio material para desenvolver sua linguagem artística. No entanto, no começo da década de 1970, Bowie ainda usava materiais externos a sua produção para fazer esse procedimento, como é o caso de “Song For Bob Dylan”, “Andy Warhol” e a quarta faixa do lado B do disco, “Queen Bitch”.

A crua e “vicious” (adjetivo que usamos para lembrar de Lou Reed) “Queen Bitch” é uma música que se destaca por ter um tratamento específico entre de todas as outras faixas do álbum. Esse tratamento passa por sua agressividade, pulso contínuo e total ausência de piano ou qualquer tipo de instrumentação que evoque o glamour das orquestrações do lado A. Dedicado na contracapa ao Velvet Underground, com palavras manuscritas dizendo que essa é a devolução de *White Light/White Heat* (1968), a homenagem de Bowie a Lou Reed e companhia é tão próxima do som, estilo de composição e território temático da casa Factory de Warhol, que poderia muito bem ter sido escrita pelos infames heróis da cena *underground* nova-iorquina. Em um conto de romance gay, que conta com ilustrações extravagantes de infidelidade, a faixa compartilha uma característica com a anterior: Bowie assume alguns dos maneirismos vocais de seu homenageado, imitando o monótono estilo distinto de falar e cantar de Lou Reed. No entanto, as letras têm um tratamento distintamente britânico, e esse aspecto se dá pela sensibilidade glam rock que a contextualiza no ambiente londrino descrito pelo memorialista Barry Miles em *London Calling* (2010). Os versos descrevem uma mulher elegante vestindo cetim, casaco e “bipperty-bopperty hat”, coloca Bowie, ao ilustrar o chapéu da personagem. Em paralelo ao álbum *Ziggy Stardust* (1972), “Queen Bitch” ganha muita importância dado que o tratamento e a composição usados na música serviria

de base para criar o álbum seguinte. No entanto, ainda em *Hunky Dory* a faixa é dotada de muito significado.

Informações gerais sobre a faixa	
Título da canção	Queen Bitch
Composição	David Bowie
Produção	Ken Scott, David Bowie
Gravadora	RCA
Formato	33 rpm
Ano de lançamento	1971
Andamento	137 bpm
Tonalidade principal	Dó Maior

“É hora de ter orgulho de ficar com outros caras, é hora de sair dos guetos cheios de culpa do mundo gay”, escreveu o jornalista *underground* Jim Anderson em 1970. Colocando, com terminologias do *underground*, que: “dinge queens, toe queens, leather queens, size queens, cottage queens, hair fairies, fag hags” e “chubby chasers” não tinham mais a necessidade de viver em estado de defesa. “Você pode relaxar. O mundo dos anos setenta será uma vasta zona erógena com a mais natural e persistente das variações sexuais, a homossexualidade, uma parte integral e vital do mundo caleidoscópico da sexualidade humana” (DOGETT, 2011, p. 120). Assim, enquanto “Changes” faria referências sutis à homossexualidade que estabeleceriam um contato direto com a cultura gay como no verso “face the strange”, “Queen Bitch” trazia um discurso direto ao abordar o tema, levando essas discussões ao *mainstream* pela primeira vez. Assim como uma grande leva dos artistas em atividade que fizeram a passagem da década de 1960 para 1970, em David Bowie também podem-se observar alguns resquícios do impulso de deixar a experimentação ligada à psicodelia e vanguarda e partir para o discurso político direto e engajado por meio das letras. John Lennon e Yoko Ono são exemplos de artistas que passaram por esse processo, tendo em seu engajamento político em relação com a Nova Esquerda e produzindo músicas mais padronizadas de modo a focar seus esforços na mensagem direta (MILANI, 2022, p. 22).

Esse processo na obra de David Bowie, como em todo objeto, tem suas próprias características e especificidades, como é o caso de sua relação com a vanguarda, acerca do que argumentamos que o músico ainda trabalha com certas características da *Pop Art* que serviram ao Velvet Underground e possibilitaram uma abordagem específica no trato da música pop. No entanto, ainda é possível dizer que Bowie deixa de buscar o novo

justamente por sua proposta de trabalhar com materiais musicais já consolidados na cultura de massa, como é o caso do rock'n'roll. É a partir de produtos culturais já desgastados pelo processo de produção, distribuição e repetição da indústria cultural que o artista articula suas ideias, tensionando noções de normatividade em relação ao aspecto comportamental, autenticidade em relação à performance e originalidade em relação à produção artística. Desse modo, é a partir da má interpretação dessas questões, que são feitas afirmações como a de Nicolas Pegg (2011, p. 234), que coloca que “Queen Bitch” é uma faixa que representa muito pouco a proposta de *Hunky Dory*. Quando, na realidade, ao longo do álbum os músicos fazem uso de diversas linguagens musicais e estilos diferentes para comunicar um vasto contexto cultural em que eles se sentiam no direito de se apropriar de elementos específicos para retrabalhá-los e evidenciar suas contradições, a partir da exposição de sua superficialidade. Assim, a partir dos métodos de Warhol, Bowie faz uso do cool jazz de Frank Sinatra em “Life On Mars?”, e da repetição e pastiche do Velvet Underground inspirada pelo próprio Warhol em “Queen Bitch”.

A partir de *riffs* tirados diretamente do rock'n'roll, como o *shuffle* tocado por Mick Ronson no pré-refrão enquanto o cantor dá intensidade aos versos “Walk out of her heart/Walk out of her mind”; e dos *bends* de guitarra remissivos de “Johnny B. Goode” de Chuck Berry, a banda transforma motivos que poderiam soar redundantes, através da sonoridade saturada do Velvet Underground que contribuía para o clima neurótico e ansioso da faixa. Essa sonoridade começou a ser desenvolvida em 1967, com o lançamento de *The Velvet Underground and Nico* – material que estava muito longe das cores que caracterizariam o período. À medida que o verão do amor se aproximava, um otimismo ensolarado que se estendia das areias do sul da Califórnia, as *jams* psicodélicas de São Francisco e os estilos dândi e de consumidores de ácido de Londres floresciam junto com o paraíso *hippie* de Haight-Ashbury, assim como o Festival de Monterey que estava prestes a acontecer. Mas a estreia dos Velvets teve pouco da sensação otimista de libertação pessoal que esses outros artistas iriam compartilhar com o público do rock ao longo dessas semanas e meses marcados pela contracultura. Em vez disso, no disco havia tendências mais sombrias como as drogas pesadas de “Heroin” e “Waiting for the Man”, as insinuações sadomasoquistas de “Venus in Furs” e as reflexões sobre as celebridades da Factory de Warhol (WARNER, 2014, p.62).

Não havia nenhum estilo específico que unificava as onze faixas do disco, mas havia um tom monocromático e cheio de granulação dos filmes de Warhol que contribuiu

para o registro. Na produção, se evitou a ambição de *multi-tracking*, assim como a pirotecnia vocal várias camadas como faziam Brian Wilson, John Phillips, Syd Barrett ou Lennon e McCartney. Se esses compositores tentavam reproduzir em disco uma alegria caleidoscópica, possivelmente induzida quimicamente, os Velvets procuravam ser mais introspectivos. Lou Reed, ao comentar esses aspectos sobre o LP:

“Não estou defendendo nada... É que tínhamos “Heroin”, “I’m Waiting for the Man” e “Venus in Furs” todas no primeiro álbum, e isso deu o tom. Também tínhamos “Sunday Morning” que era tão bonita e “I’ll Be Your Mirror”, mas todos se empolgaram com as outras coisas (WARNER, 2014, p. 62).

Se o Velvet Underground não rejeitou um método de arte específico, o método que perseguiram certamente contrariava o ambiente criativo da época. De modo geral, a banda evitou uma política de regravar, remixar e retocar as faixas para evitar o polimento da sonoridade. O princípio do “primeiro pensamento, melhor pensamento”, uma crença existencial emprestada de fontes budistas que informaram os textos dos *beats*, parece ter sido um fator-chave. E foi ao buscar essa falta de refinamento que o primeiro engenheiro que trabalhou com o Velvet Underground aconselhou que tomadas únicas eram a melhor maneira de capturar o espírito das músicas, embora um produtor mais experiente, Tom Wilson, também moldasse alguns dos cortes, separando a banda das concorrentes e colocando-os como um exemplo a ser seguido. Eles rejeitaram o otimismo efervescente do verão da psicodelia e optaram pelos temas distópicos, evocando cenários de neurose, hiperatividade e anestesia por meio de suas palavras e música, retratando experiências com *speed* e heroína. Nesse sentido, o disco contou com uma série de influências importantes: o fluxo de consciência da poesia *beat*; a afinidade de Cale com compositores de vanguarda dos Estados Unidos, como La Monte Young; a forte dissonância do free jazz de Ornette Coleman e o maneirismo vocal de Bob Dylan (WARNER, 2014, p. 62).

No final das contas, apesar de toda a postura de quebrar regras, o LP de estreia do grupo, embrulhado de maneira atraente com sua capa projetada por Warhol, teve pouco impacto comercial e desapareceu nas posições mais baixas da *Billboard*. No entanto, foi ouvido por um importante círculo de músicos, críticos e pessoas do *underground* em ambos os lados do Atlântico, incluindo Bowie. O fato de sua gênese estar tão intimamente ligada às maquinações de um artista visual, de renome mundial, não bastou para manter a atenção do público. Nesse sentido, a banda de Warhol pode ter causado duas reações diferentes naquele contexto, tanto do *mainstream*, que não aceitou o trabalho de nenhuma

forma, quanto do *underground*. Nesse processo, a banda acabou moldando uma outra posição contracultural, de espírito subterrâneo e caráter estranho que ajudaria a sustentar um ataque duradouro às normas sociais e artísticas muito depois dos *hippies* e seus protestos contra a guerra do Vietnã terem sido largamente deixados de lado. De fato, o comportamento subversivo e a postura estética da banda teriam um efeito profundo e duradouro nas práticas de música popular subsequentes, certamente aquelas ligadas a noções de um *ethos* alternativo ou independente (AUSLANDER, 2006, p. 20).

A letra de “Queen Bitch” também está em dívida com a poesia urbana de Reed, um retrato codificado de sedução e traição construído com as terminologias da cultura gay do Greenwich Village. Também há referências a outros ícones: o amigo do narrador está “tentando puxar a irmã Flo”, o que não é apenas um aceno para a “Sister Ray” de Reed, mas certamente uma alusão, mais imediata do que agora, aos excessivamente exagerados cantores de apoio Flo e Eddie, que regularmente faziam os *backing vocals* do T. Rex na época. O refrão coloca Bowie fazendo alusão a outra influência: “cetim e tat” é relacionado a uma das frases favoritas do ator e professor de teatro do músico, Lindsay Kemp, ao descrever seu gosto pela teatralidade. Parte da construção de “Queen Bitch” é o procedimento de filtrar a teatralidade *glam* de Bolan e Kemp por meio da atitude de rua de Reed: esta é uma música que consegue fazer a frase “bipper-ty-bopperty hat” soar atrevida e descolada (PEGG, 2011, p. 234).

Também é possível propor uma leitura diferente e sugerir que em “Queen Bitch” e, talvez no refrão de “Song for Bob Dylan”, Bowie estava agindo como uma “rainha cadela” e se vingando de um velho amigo. Quando a música foi escrita, Marc Bolan havia escapado de sua própria versão de poeta *hippie* e se tornado a estrela pop britânica de maior sucesso desde os Beatles. Bolan ocupava “uma posição incrível sem igual na música contemporânea, representando uma nova versão de Presley, cercado pela mesma devoção fanática que James Dean uma vez colheu” (DOGGETT, 2012, p.120). Essa citação foi uma manchete de jornal impressa alguns dias antes de *Hunky Dory* ser lançado e amplamente ignorado pelo público. Tendo conhecido e competido contra Bolan desde meados 1964-65, Bowie possuía uma rivalidade que foi explorada e aumentada pelos tabloides ao longo da década. “Ficamos todos verdes de inveja”, lembrou ele muitos anos depois. “Foi terrível: brigamos por cerca de seis meses. E ele ficou todo desdenhoso sobre nós que ainda éramos conhecidos” (DOGGETT, 2012, p. 120). O fato de os sucessos de Bolan estarem sendo produzidos por uma das principais mentes criativas de *The Man Who Sold The World* (1970), Tony Visconti, também informa uma certa rivalidade em

relação a quem produzia os *hits*, mas, por outro lado, também mostra como a produção do meio glam estava próxima.

A respeito da faixa de encerramento de *Hunky Dory*, “The Bewlay Brothers”, Bowie disse ao produtor Ken Scott que a canção era deliberadamente sem sentido, projetada para enganar os críticos de rock americanos por meio de suas imagens obscuras. No entanto, em outras afirmações o músico coloca: “Gosto tanto de “The Bewlay Brothers”, apenas porque é muito pessoal”, admitiu Bowie em 1972. “Tenho certeza de que não significa nada para mais ninguém e sinto muito se instigui a imaginação das pessoas com essa faixa”. Posteriormente, ele esclareceu a questão dizendo que era na verdade um retrato de seu relacionamento com seu irmão, Terry, e confirmou essa interpretação durante uma entrevista de rádio em 1977. Certamente a música reteve grande significado para o artista, já que usou seu nome para sua editora musical, fundada em 1976. Mas o título era apenas indiretamente pessoal, Bewlay's era uma rede de tabacarias de Londres, algo que Bowie sinaliza no início da faixa riscando um fósforo e acendendo um cigarro (DOGGETT, 2008, p. 132).

Desse modo, a canção se constrói por meio do método que perpassa o álbum, disponibilizando elementos e alusões que legam a interpretação para o ouvinte. Bowie canta versos que falam sobre a possibilidade de tudo que é falado na letra serem grandes mentiras, “They said the things to make it seem improbable/The whale of a lie like they hope it was”, que se conecta com a passagem do final do refrão em que sua voz reverbera pelo esparso panorama sonoro da mix “You thought we were Fakers”. A noção de ser um “faker” já é introduzida em “Changes” na abertura do LP, em que Bowie se preocupa com a possibilidade dessa acusação, mas no encerramento do disco essa já não parece ser uma preocupação dado que a essa altura o músico já havia “imitado” Frank Sinatra, Andy Warhol, Bob Dylan e Lou Reed, sem contar a interpretação da canção norte-americana “Fill Your Heart”. Colocando um fim a essa questão, o artista passa a desafiar interpretações com passagens que fazem referência a roupas que as personagens da canção usavam, sendo quase impossível não remeter aos acessórios que os artistas glam dispunham para criar sua identidade, do casaco e “bipper-ty-bopperty hat” de “Queen Bitch”, até o vestido usado pelo próprio músico na capa do álbum anterior.

Dado o clima soturno da faixa de encerramento, parece ser a referência final ao estilo de composição críptica de *The Man Who Sold The World*. Apesar de “Quicksand” se alongar por mais de sete minutos desenvolvendo um cenário místico e perturbador, é em “The Bewlay Brothers” que Bowie retoma questões-chave tanto de *Hunky Dory*

quanto de álbuns anteriores. A questão da autenticidade, já citada, dá espaço ao tema da loucura de seu irmão, Terry, tão central na canção “All The Madman”. Assim, Bowie canta:

Agora meu irmão está sobre as rochas
 Ele pode estar morto, ele pode não estar
 Ele pode ser você
 Ele é Camaleão, Comediante, Coríntio e Caricatural⁴⁰

Além disso, até a palavra “camaleão”, que seria associada ao músico ao longo de muitas décadas, é citada na passagem, reforçando a questão do tensionamento da noção autenticidade ao passo que diz “caricatural” ao enumerar as palavras na estrofe. Ao comentar sobre os “Moonboys”, o artista parece fazer referência às gangues urbanas de adolescentes *mods* da década de 1960. Nesse caso, é difícil não fazer a correlação com a canção “The London Boys”, em que Bowie narra suas experiências e inquietações a respeito desses grupos. A claustrofobia causada pelas longas frases dos versos cantados por Bowie, que soam como um monólogo, ajudam a aumentar a tensão da música que chega ao seu desfecho ao simular uma cantiga de *music hall*, similar a “Mother's Lament”, do Cream. Assim, existe uma passagem famosa da biografia de Bowie em que é descrito o primeiro episódio de dissociação de seu irmão Terry Burns, que resulta em sua internação em um hospital psiquiátrico pelo resto da vida. Na ocasião, Terry colapsa após assistir uma apresentação do Cream (DOGETT, 2008, p. 132), o que nos leva a considerar esses aspectos nas escolhas que o músico faz ao finalizar a música ao passo que a cantiga de *music hall* retoma procedimentos de alteração de voz no estúdio que Bowie usou em seu álbum de estreia em 1967. Na faixa “The Laughing Gnome”, o músico aumenta a velocidade da fita para atingir uma qualidade aguda em sua voz, obtendo um resultado similar às gravações de *Alvin e os Esquilos* da década de 1960. Já em “The Bewlay Brothers”, a velocidade da fita é diminuída, conferindo uma qualidade grave e macabra às vozes que cantam em uníssono, fazendo alusão à perda de identidade causada pelo episódio de dissociação de Terry.

⁴⁰ Now my Brother lays upon the Rocks/He could be dead, He could be not/He could be You/He's Chameleon, Comedian, Corinthian and Caricature. (No original).

CAPÍTULO 3: Performance e (Pós) Modernismo em *Ziggy Stardust*

Os artistas do *underground* que expressavam os sentimentos e a ideologia da contracultura tendiam a apresentar um comprometimento intelectual em relação a sua produção musical ou artística e procuravam se distanciar de uma influência direta do mercado que pudesse ter efeitos negativos em sua produção. No caso de David Bowie, parte de sua proposta de criar a si mesmo como uma estrela a partir do personagem Ziggy Stardust era de que seu gerenciamento pela empresa MainMan tratasse o produto, no caso, ele mesmo, como uma estrela mesmo que ninguém o visse daquela maneira antes de seu sucesso. Apesar de a figura do artista levantar questões complexas no que diz respeito a gênero, sexualidade e autenticidade através da performance, o tensionamento desses tópicos foi atingido por meio de processos que envolviam o consumo: a disciplina do corpo na coreografia e resistência física, roupas na forma de figurinos extravagantes, os tipos mais variados de cosméticos e as armadilhas do estrelato como o modo de vida de uma superestrela exposta aos veículos de mídia (ATKINSON, 2017, p. 19).

Em abril de 1970, um artigo do jornalista Dom Moraes no *New York Times Magazine*, chamado “The passing of the British Working Class”, fazia o exercício de percorrer os pubs, universidades de Oxford, vias comerciais e clubes de *strip-tease* para entender o que havia acontecido com a classe trabalhadora inglesa. Em tempos tão caóticos, Moraes argumentava que em 1970 a mesma classe que teria sido organizada e combativa em seu auge, naquele momento estava velha, perdida e abandonada por seus filhos. Aquela nova geração vinda das classes trabalhadoras havia se beneficiado do estado de bem-estar social possibilitado pelo partido trabalhador inglês e, em troca, desejava esquecer suas origens. O autor continua dizendo que os heróis da classe trabalhadora um dia foram intelectuais como Thomas Paine e William Cobbett, mas os heróis de seus descendentes naquele momento eram apenas pessoas do *show business* como os Beatles e os Rolling Stones. Esses artistas eram figuras de identificação para aquela juventude por serem em sua maioria da classe trabalhadora, mas eram heróis pelo seu triunfo econômico e sua atitude de negação à classe (SIMONELLI, 2013, p. 189). Nos primeiros anos da década de 1970, essa romantização da classe trabalhadora já era considerada pitoresca, mas David Simonelli (2013, p. 190) argumenta que o jornalista traz alguns pontos que devem ser levados em consideração. A juventude britânica podia ser descrita como estudantes de universidade que tocavam guitarra, ouviam rock, blues e

idealizavam Eric Clapton, Ray Davies e Jimmy Page como novos heróis românticos. Em uma realidade de fragmentação do *underground* e crise econômica, a arte de Ziggy Stardust era uma prefiguração do consumismo obcecado pela moda, centrado na figura da celebridade do *star sistem* e da efemeridade tão trabalhada pela *pop art* da época. Em Ziggy, Bowie trabalha com a noção de que o mercado seria a única esfera de interação social e o econômico se colocaria como o único veículo de moralidade. O pesquisador Peter James Atkinson afirma que, em última análise, a atividade econômica se tornaria a principal forma de expressão humana, materializando-se com os *slogans* de programas de televisão que pregavam a máxima: “você é o que você compra”. A ênfase de Bowie a respeito da artificialidade de todas as performances, incluindo as de gênero e sexualidade, desafia a política no sentido de identidade e se alinha à tendência em que o campo do pessoal se torna político na década de 1970 (ATKINSON, 2017, p. 21).

Depois da década de 1960, o rock começou a se diversificar e se fragmentar, a contracultura se dissolveu e deu lugar a uma multiplicidade de públicos de diferentes gostos e estilos musicais baseados em subculturas específicas. Junto a esse processo, a ideia de impacto social e de como a música pop pode ser política também se tornaram debates cada vez mais presentes entre críticos, acadêmicos e dentro das próprias subculturas (MACAN, 1997, p. 174). Sempre em disputa, os possíveis significados de subcultura e estilo se chocam, mas a partir da descrição de Hebdige (1979), em tal processo, objetos são perpassados por diferentes significados que podem resultar em estilos em uma subcultura. Esse processo, assim como nos romances de Jean Genet (1910-1986), começa com um ato contra a norma corrente e resulta na construção de um estilo com gestos que sinalizam uma recusa a ideias institucionalizadas (HEBDIGE, 1979, p. 3). Como o conflito entre polícia e os frequentadores do Stonewall Inn no Greenwich Village em 1969, que gerou uma luta pública que abrangia direitos LGBT e uma ideia de comunidade. A recusa à prisão de homens gays no Stonewall representou uma resistência a concepções clínicas, científicas e culturais que os entendiam como desviantes. Esse episódio foi o estopim para a construção de um entendimento de minoria social, dado que apenas em 1973 a American Psychiatric Association removeria o homossexualismo de sua lista de transtornos de personalidade (KUTULAS, 2017, p. 139).

Quando pensamos na interação que a música popular estabelece entre o senso comum do dia a dia e a imaginação, entendemos a dificuldade de estabelecer um comprometimento estrito desses produtos culturais com manifestos políticos ou ações coletivas. No entanto, não se pode dizer que ela é politicamente inconsequente. A

inabilidade da música pop de mudar o mundo é compensada por sua habilidade de articular e alterar percepções do mundo e, talvez, provocar a imaginação de um mundo melhor. Uma declaração de Mick Jagger vem a calhar quando indagado a respeito da efetividade de “Street Fighting Man”: “Você sempre precisa ter boas canções se estiver protestando, mas não são as músicas que fazem o protesto” (MACAN, 1997, p. 174). Uma canção diretamente política poderia ter ressoado com o público no momento certo, como foi o caso de “Street Fighting Man”. No entanto, sem uma base contracultural, seria apenas uma música padronizada. A partir da derrocada da contracultura, Edward Macan (1997) descreve o processo de afastamento entre as bandas e o público *underground* que ocorreu no começo da década de 1970. A relação entre as bandas de rock de sucesso sofreu uma mudança profunda na medida em que os artistas maiores deixaram de tocar nos clubes e ambientes menores para se dedicarem a estádios e arenas, assim como seu desvio de foco do mercado britânico para o norte-americano. Esse processo descartava a possibilidade de compartilhar uma relação simbiótica com o *underground*, uma interação que ocorria com a maioria das bandas na década de 1960 (MACAN, 1997, p. 176).

A performance da autenticidade

No breve período entre o surgimento do glam rock e a percepção de Bowie de que era importante não ser estereotipado, o músico chegou a afirmar que, na verdade, ele mesmo havia inventado o estilo ao posar com um vestido na capa de *The Man Who Sold the World*. Essa foi uma tentativa flagrante de rivalizar com Marc Bolan, que começou a usar purpurina com T. Rex algumas semanas antes do álbum de Bowie ser lançado. Ele teria mais credibilidade se tivesse apostado sua reputação de glam em sua aparição em fevereiro de 1970 no Roundhouse, em que performou como *Rainbowman* ao lado da banda que daria origem aos *Spiders From Mars*. Além disso, ele sabia que foi Bolan quem apresentou aos adolescentes britânicos as possibilidades de reinvenção de identidade ao modo glam; e Alice Cooper, que havia assumido a responsabilidade, como Mick Jagger uma década antes, de ultrajar pais e a imprensa com suas apresentações chocantes no palco (DOGETT, 2012, p. 157).

No entanto, se Marc Bolan trouxe uma sensibilidade teatral implícita na performance de *rock*, foi David Bowie quem teve o ímpeto de performar a teatralidade de forma explícita nesse meio. Bowie atingiu a síntese entre rock e teatro juntando conceitos e habilidades as quais vinha trabalhando desde a metade da década de 1960. O projeto

finalmente tomou forma em 1972 ao criar o ícone glam Ziggy Stardust, um alienígena bissexual com aspirações de estrela do rock. Bowie não apenas trabalhou com a ideia de apresentação de rock como uma performance teatral com figurino e coreografia, ele entendeu a relação de sua própria performance com seu público como de ator e audiência, se colocando diametralmente em oposição às noções que os artistas psicodélicos concebiam a respeito dessa interação. Ao invés de elaborar uma persona consistente, Bowie cantava em diversas vozes e a partir de vários enfoques diferentes, sem se identificar claramente com nenhum deles. Através da afirmação da performatividade de gênero e sexualidade a partir da persona *queer* de Ziggy Stardust, Bowie tencionou tanto a sexualidade entendida como convencional pela contracultura, como a normatividade pregada pelo *mainstream*, de forma mais direta e completa do que Marc Bolan (AUSLANDER, 2006, p. 106).

No entanto, é preciso salientar que a contracultura possuía uma atitude suspeita em relação à teatralidade dadas suas concepções de arte, comércio e autenticidade. Nesse caso, é importante levarmos em consideração que os modelos primários de Bowie durante a década de 1960 estavam no teatro, não o experimental e radical teatro que agiu politicamente durante a guerra do Vietnã, mas o teatro musical. Já em 1966, o artista se envolvia com produções teatrais e o desejo de desenvolver esse tipo de produção foi reiterado diversas vezes durante o início de sua carreira, apesar de nunca ter conseguido viabilizar tais projetos. Três de seus primeiros oito álbuns se iniciaram como conceitos para serem apresentados no palco como musicais, seu primeiro LP homônimo até continha materiais que sobraram de uma produção da qual participou do desenvolvimento, mas nunca estreou, o musical *Kids on the Roof* (AUSLANDER, 2012, p. 107). O álbum que o fez uma estrela, *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders From Mars* (1972), foi originalmente imaginado como um *show* a ser apresentado no West End de Londres. Além de *Diamond Dogs* (1974), que continha canções escritas para um espetáculo de palco ou televisão em que o artista estrelaria uma versão do romance *1984*, de George Orwell – essa produção foi anunciada na mesma época em que havia discussões para transformar *Ziggy Stardust* em um espetáculo da Broadway (AUSLANDER, 2006, p. 107).

A partir da perspectiva da música popular, o teatro musical é uma forma extremamente problemática. Apesar do teatro musical e da música popular terem tido uma relação simbiótica na primeira metade do século XX, principalmente no que diz respeito as produções do Tin Pan Alley (ADORNO, 1986, p.120), foi nos anos 1950 que

essa relação se tornou mutuamente antagônica. Esse antagonismo se acresceu na década seguinte, dado parcialmente ao aumento do radicalismo político e cultural do rock e ao conservadorismo latente que habitava o palco dos musicais. Apesar de exceções de musicais, como *Hair* (1967), que abordavam o tema, músicos e compositores de rock não eram bem-vindos no palco assim como atores de teatro não eram vistos como pertencentes ao mundo do rock. Desse modo, ao se alinhar a uma forma de arte vista como inautêntica aos olhos do *underground*, Bowie se colocou em uma posição de desacordo com a cultura do rock da qual almejava fazer parte. Expressões artísticas como a performance estavam para os anos 1970 assim como os *happenings* estavam para os anos 1960 (COHEN, 2002, p. 130). A passagem entre essas duas expressões culturais ligadas ao mundo do teatro auxilia a entender o processo de transição dessas décadas a partir de um ângulo diferente, embora próximo ao mundo da música.

Pensando estruturalmente, essas duas modalidades se apoiavam na *Live Art*, sendo movimentos de contestação que tinham como raiz o acontecimento em detrimento da repetição e representação, existindo uma preferência ao signo visual no lugar da palavra. Historicamente, essas duas modalidades estão defasadas em suas respectivas décadas. Em 1960, o *happening* era externado pela contracultura e seu horizonte utópico, político e artístico. Já em 1970, o investimento coletivo daqueles ligados à contracultura ao buscar uma sociedade alternativa se dissipava, dando lugar a uma visão antiutópica que incorporava a expressão artística (COHEN, 2002, p.131). Tais expressões podem ser consideradas duas versões diferentes de um mesmo movimento, mas tendo em mente que a força que externalizava o *happening* era a contracultura e seu amplo impacto na sociedade sessentista, o argumento de que a performance teve o mesmo papel na década de 1970 se enfraquece. Ao passo que observamos as diferenças entre as expressões artísticas, pontuamos que as características principais da contracultura, que estão presentes no *happening*, não estão presentes na performance.

Período	Happening 1960-1970	Performance 1970-1980
Sustentação	Ritual	Ritual-Conceitual
Fio Condutor	Sketches (algum controle)	Colagem -> Sketches (aumento de controle)
Forma de Estruturação	Grupar	Individual (colaboração)
Ênfase	Social Integrativa	Individual Utopia pessoal
Objetivo	Terapêutico Anárquico	Estético Conceitual
Material	Plástico	Eletrônico

Tempo de Apresentação	Evento (sem repetição)	Evento (alguma repetição)
------------------------------	-------------------------------	----------------------------------

Extraída do texto *Performance Como Linguagem* de Renato Cohen, 2002, p. 131).

Fazendo parte de um amálgama de ideais utópicos, os *happenings* só poderiam ser concebidos em função do evento e do contexto da contracultura, visto que a contracultura como fenômeno histórico perde força ante os anos 1970, expressões artísticas como os *happenings* deixam de fazer sentido. Dentre os ideais utópicos que o *happening* carregava consigo, estão a sustentação ritual, a espontaneidade e aleatoriedade herdadas do dadaísmo, a estruturação grupal e sua ênfase social integrativa e principalmente a não repetição do evento. Esse último ponto se faz de extrema importância porque remete à característica da espontaneidade e aleatoriedade herdada das vanguardas históricas: o choque do evento causa o estranhamento ao espectador apenas na sua primeira apresentação. Já na performance, evidencia-se o aumento do controle sobre a apresentação, uma estruturação individual, embora colaborativa, uma leitura do mundo a partir do ego do artista; a utopia deixa de abranger o social e se concentra no indivíduo, há uma ênfase no material eletrônico, demandando uma maior preparação da apresentação e, talvez o ponto mais importante, o evento de performance permite repetição. Essas diferenças para com a performance advêm, primeiramente, de uma quebra com caráter de integração da contracultura, e um redirecionamento ao individual e a um sentimento niilista. Além disso, as condições sociais e políticas que possibilitaram o fértil ambiente artístico do *underground* londrino deixavam de existir conforme a década de 1970 avançava (COHEN, 2002, p. 132).

Nesse sentido, a *Live Art* foi um elemento importante na formação artística de David Bowie. Ainda em 1967, o artista estudou dança no Dance Centre em Londres, além de mímica e movimento sob a tutoria de Lindsay Kemp, o renomado coreógrafo britânico. Na trupe de Kemp, Bowie atuou na peça *Pierrot in Turquoise*, além de desenvolver sua própria peça de mímica, *Yet-San and the Eagle*, a qual apresentou em 1968 no Royal Festival Hall (AUSLANDER, 2006, p. 108). Em entrevistas, procurava se distanciar da identidade de músico, optando por se descrever como um artista de teatro. Como em 1972, em uma entrevista para o *New Musical Express*: “Eu não digo que tenho a música como minha principal atividade e existem muitas outras coisas tão importantes quanto. Teatro e mímica, por exemplo”. No mesmo ano, Bowie foi citado na *Rolling Stone* dizendo: “Eu me sinto como um ator quando estou no palco ao invés de uma estrela do rock”. No auge de seu sucesso enquanto Ziggy Stardust, o artista enfatizava a importância de se ter

habilidades teatrais: “Vai haver muitas tragédias e muita bobagem feita nos próximos anos quando bandas tentarem fazer coisas mais teatrais sem saber nada sobre o assunto”. Seu primeiro álbum homônimo (1967) ilustra muito bem suas ambições teatrais. Talvez pelo fato de ter escrito muitas das músicas com o espetáculo em mente, seu material musical acaba não se relacionando muito com o rock, mas sim com o pop mais convencional da época, música de cabaré e *music hall*. Seu ídolo naquele momento não era nenhum roqueiro, mas sim Anthony Newley, o cantor e ator de teatro britânico. Isso pode ser percebido no álbum de 1967 a partir da voz de Bowie, tentando emular sua entrega expansiva e histriônica, além do comprometimento com o sotaque *cockney*. Marc Bolan, ao comentar as músicas desse primeiro álbum, coloca que todas as canções contavam histórias, tinham um sabor teatral (AUSLANDER, 2006, p. 110).

Na Inglaterra, a tradição da música popular sempre teve o elemento da música de personagens. A convenção lírica e narrativa segue a intenção de usar a canção para caracterizar a personagem, enquanto chama a atenção para a arte da atuação. O cantor interpreta um papel, e nesse processo não há autoexpressão e nem comentário crítico, esse tipo de arte, do cantar, torna-se uma questão de atuação, tendo sempre um questionamento a respeito do cantor em relação às suas próprias palavras (FRITH, 1998, p.171). Essa tradição se alinha muito bem ao primeiro LP do músico, sendo que muitas das canções representam personagens específicas e contêm informações o bastante a respeito desses personagens para construir narrativas dramáticas completas. Várias delas são sujeitos caricatos ingleses como “Uncle Arthur” – um homem que vive com sua mãe – e “Maids od Bond Street” – que narra a história de uma mulher de negócios frustrada e sozinha. Estilisticamente, essas canções possuem uma ligação muito forte com o *music hall*, apesar de remeterem a canções gravadas pelo The Kinks, que tinham como característica descrever personagens da vida cotidiana inglesa em suas músicas.

No caso da relação de David Bowie com seus personagens, podemos observar que, em seu primeiro álbum, o artista não apresenta uma persona consistente e nem mesmo canta em apenas uma voz. Autoexpressão e comentário crítico, nesse caso, requerem uma posição definida e estável do ponto de vista do locutor (AUSLANDER, 2006, p. 111). Bowie não oferece posições nesse sentido, algumas de suas letras estão na primeira pessoa e algumas na terceira e tanto sua voz quanto seu sotaque mudam de acordo com a personagem que interpreta, seja dando gargalhadas em “She’s Got Medals” ou o modo esnobe de falar em “Rubber Band”. Nesse sentido, seu álbum homônimo (1967) acaba sendo importante por ser o ponto de partida de um método que Bowie vai

desenvolver ao longo de seus trabalhos relacionados à performance. Assim, se Marc Bolan tensionou questões de autenticidade no rock, é possível que Bowie tenha levado essas questões um passo adiante, demonstrando que no rock havia espaço para um performer que usa de múltiplas personas, recorrendo a estratégias da atuação e do *music hall* para criar suas obras.

O sociólogo Simon Frith (1998, p. 199) faz uma analogia entre músicos e atores de cinema, dizendo que *pop stars* são como estrelas de cinema, eles interpretam vários papéis, mas retendo uma personalidade essencial que é comum a todos eles e é a base de seu apelo popular. No entanto, Bowie sempre se descreveu como um ator de teatro em oposição a atores de cinema. No verão de 1971, o artista anunciava que em seus planos pretendia interpretar o personagem Ziggy Stardust como uma apresentação de teatro, um show de palco. Assim, quando não estivesse mais interessado em interpretar o papel de Ziggy, outro ator poderia tomar o seu lugar. Em outra entrevista, de julho de 1972, um ano antes de anunciar a morte de Ziggy no palco do Hammersmith Odeon, em Londres, Bowie coloca que planejava tirar alguns meses para sair do personagem e então criaria outra máscara (AUSLANDER, 2006, p. 111). Apesar dessas afirmações estarem muito relacionadas ao show ao vivo, talvez seja possível usarmos essas evidências para pensar os LPs de acordo com a lógica do artista. A partir de *Ziggy Stardust* (1972), Bowie cria um método de produção que tentaria reproduzir ao longo da década de 1970 até o esgotamento de sua fórmula. Dado o fato de que *Ziggy* se provou um produto viável em termos mercadológicos, talvez o fator de mudança pelo qual o músico ficou conhecido tenha sido impulsionado mais pelas condições restritas do mercado do que pelo ímpeto criativo do ator. É possível que a alternativa mais viável para criar em um contexto de fechamento do mercado para formas não padronizadas na década de 1970, no caso de Bowie, tenha sido o formato de peças isoladas.

Apesar do entendimento de que Ziggy seria apenas um de vários papéis interpretados por Bowie, faria sentido a partir do ponto de vista de um ator que essa atitude apontasse para um entendimento a respeito de performance completamente alienígena ao rock. A noção de interpretar conscientemente o papel da estrela do rock ao invés de se apresentar como tal entra em choque com a noção de autenticidade da contracultura. No caso, a performance de Bowie também diferia das práticas de artistas que apresentavam uma persona claramente construída, como Alice Cooper ou Paul Gadd interpretando Gary Glitter. Quando um músico, assim como um ator de cinema, é identificado como uma persona, torna-se mais fácil imaginar a persona como uma

expressão autêntica de seu eu, ainda que ela seja completamente artificial. A distinta recusa de Bowie em relação a esse tipo de continuidade em favor do ator de teatro que está sempre trocando de papel o distinguiu em meio ao rock. No entanto, esse comprometimento com a concepção teatral de rock foi inicialmente problemático a partir do ponto de vista de seu público, assim como dos críticos. Quando o artista anunciou em julho de 1973, no palco do Hammersmith Odeon em Londres, que a performance daquela noite era a última que eles fariam, a imprensa da música proclamou o fim da carreira de Bowie (AUSLANDER, 2006, p. 113).

Quando, na realidade, o que Bowie tinha anunciado era sua intenção de desfazer aquele grupo de músicos em particular e aposentar o personagem de Ziggy Stardust, um plano que o artista já havia anunciado um ano antes. Mas, dado que o discurso da autenticidade é paradigmático no rock, nem seus fãs e nem os repórteres podiam ouvir Bowie repetindo que sua ideia era interpretar outros papéis. Entendendo que Ziggy era equivalente a David Bowie, o que eles apreendiam da cena era que o artista jamais se apresentaria novamente. Esse fenômeno pode ter ocorrido porque, em contraste com o teatro musical, muito da canção popular é ouvida dentro da noção do autobiográfico, a habilidade de um músico ou compositor é julgada a partir do quanto a audiência é convencida de que a emoção da execução da música é autêntica. Portanto, a ambiguidade com que Bowie interpretava Ziggy abriu espaço para a audiência entender como autobiografia. Para eles, ele era Ziggy Stardust (AUSLANDER, 2006, p. 114). Assim, o período em que Bowie interpretou Ziggy Stardust durou entre o começo de 1972 e o começo de 1974. Durante esse tempo, Bowie lançou três álbuns: *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders From Mars* (1972), *Alladin Sane* (1973) e *Pin-ups* (1972), fazendo duas turnês no Reino Unido e Estados Unidos e uma no Japão.

Antes de 1969, as performances ao vivo de Bowie não eram tão frequentes. Na verdade, foi apenas depois do sucesso de “Space Oddity” que o músico sentiu uma significativa demanda por seus shows. Quando Bowie começou a se apresentar ao vivo com mais frequência, o desenvolvimento de sua persona performática começou a tomar a forma de Ziggy Stardust, se manifestando fisicamente através da performance de voz no disco. Assim como Bowie não aparecia como ele mesmo em suas primeiras gravações, nas apresentações ao vivo ele também não se colocava nessa posição. Ziggy, a persona alienígena e bissexual de Bowie era tanto uma figura que fazia um intermédio entre sexualidades quanto o terceiro elemento que triangulava a relação entre Bowie e as personagens de suas canções. Ao invés de Bowie, Ziggy se tornou o ator que encarnava

as personagens delineadas nas faixas do disco. Mesmo assim, Ziggy ainda era um ser ficcional interpretado por Bowie. A “pessoa real” que dava voz às personagens do disco se revelava uma invenção nos palcos e, além disso, Ziggy Stardust também era uma personagem retratada em suas canções, logo, em momentos do show, entende-se que Ziggy cantava sobre si (AUSLANDER, 2006, p. 120).

Nesse sentido, a forma com que David Bowie lida com diferentes vozes em sua obra pode ter um paralelo com o teatro épico de Bertolt Brecht. Admirador confesso de Brecht, Bowie interpretou o protagonista da peça *Baal* (1918) em uma adaptação para a BBC de 1982, além de gravar um EP de 5 faixas em que interpretava as canções da peça. Bowie também performou a canção “Alabama Song”, disponível em diversos discos ao vivo do músico. “Alabama Song” é uma canção composta por Brecht e Kurt Weill, aparecendo na ópera *The Rise and Fall of the City of Mahagonny* (1930), cujo título nos remete quase que automaticamente a *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders From Mars* (1972). Apesar das semelhanças entre as peças se restringirem aos títulos, é possível que a forma com que Bowie lida com suas diversas vozes na narrativa tenha alguma inspiração na obra do dramaturgo alemão. Na peça *Um homem é um homem* (1926), por exemplo, o tema da “despersonalização” de um indivíduo está fortemente presente, ao passo que a desmontagem e remontagem em outra personalidade articula uma sátira à concepção liberalista do desenvolvimento autônomo da personalidade humana e ao teatro tradicional que costuma ter como herói um indivíduo forte, de caráter definido e imutável (ROSENFELD, 1985, p. 146).

A concepção épica da peça liga-se a uma filosofia que já não considera a personalidade humana como autônoma, negando a ela a posição central. Há um elemento no teatro brechtiano que diz respeito à necessidade de se criar um palco que visa a esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la. Entre outras estratégias, Brecht usa do combate à ilusão como ferramenta nesse processo de esclarecimento. A ilusão, impacto mágico do teatro burguês, tem no êxtase uma intensa identificação emocional que leva o público a se esquecer de tudo, saindo do teatro satisfeito, convenientemente conformado e passivo, tornado incapaz de conceber alguma ideia rebelde (ROSENFELD, 1985, p. 148). Em seu contexto, Brecht procurava, por meio da “ópera” *Mahagonny*, combater a própria forma da ópera, da forma do teatro dramático usando das técnicas do teatro épico. Já em *Ziggy Stardust* (1972), o contraponto de Bowie é em relação à ilusão de autenticidade manipulada através dos mecanismos da indústria cultural. O artista usa das mesmas técnicas para desnudar a artificialidade do estado de

estrela do rock que era perpetuado por tantas bandas de sua contemporaneidade. Para além desses aspectos, apesar de em contextos diferentes, diversos acentos nas técnicas do teatro épico podem ser encontrados na performance do artista, e entre elas está o movimento de posicionar o espectador em face de algo ao invés de gerar identificação nele. Não bastasse o verso “turn your face to strange” de “Changes”, Bowie encara o espectador com sua própria definição de androginia. No entanto, o maior ponto de conexão está na máxima do homem como processo, tendo a possibilidade de ser mutável e basear seu desenvolvimento na capacidade de continuar mudando (ROSENFELD, 1985, p. 149).

Assim, os experimentos performáticos que contribuíram para o desenvolvimento de Ziggy Stardust eram centrados em duas questões principais: o travestismo e o desenvolvimento de uma persona performática explicitamente artificial. Esse desenvolvimento pode ser percebido ainda em 1971, quando Bowie estreou na televisão usando um vestido e tocando violão. O vestido em questão era um dos seis modelos que ele e sua esposa, Angela Bowie, haviam comprado de Mr. Fish, um estilista que também fez modelos para Mick Jagger. Bowie levou vários dos vestidos em sua viagem aos Estados Unidos em uma curta viagem de autopromoção. O interesse de Bowie pelo travestismo foi alimentado por diversas influências, entre elas estavam suas experiências com a trupe de Lindsay Kemp, que era conhecida pelo caráter *flamboyant* e sensibilidade criativa; a produção teatral de Andy Warhol, chamada *Pork*; e as noites em que frequentou as discotecas de Londres, sendo a mais famosa um lugar chamado Sombrero, em Kensington High Street. Com um público predominantemente masculino, das mais diversas orientações sexuais, o Sombrero teve grande impacto em Bowie, que se viu impressionado com os mais extremos cortes de cabelo e maquiagens que desfilavam na pista de dança iluminada por neon (AUSLANDER, 2006, p. 121).

O contato de Bowie com as performances de *Pork* ocorreu no verão de 1971. Baseada em gravações de conversas em fita, a peça impressionou o artista. Para Bowie, a cena da Nova Iorque de Warhol parecia muito mais atraente pelo seu elemento de perigo contido e comunicado nos filmes de Warhol e canções de Lou Reed. Essa Nova Iorque retratada pela arte era uma cidade de *drag queens* e drogados, *freaks* vindos de cidades pequenas se transformando em verdadeiros aristocratas do *underground* ao passo que se revoltavam contra a homofobia repressiva da América. Warhol fez daquelas personagens um tipo de superestrelas com a ajuda de canções do Velvet Underground que serviam como hinos daquele ambiente, como foi o caso de “Sister Ray”. Assim, Bowie uniu todos

os elementos para criar a sua versão. Em uma série de performances televisionadas pela BBC em fevereiro de 1972, Bowie estreou Ziggy Stardust com seu macacão verde-oliva com um decote que mostrava todo seu peito nu. Para aqueles familiarizados com seus longos cabelos loiros da capa de *The Man*, Bowie exibia agora um *mullet* vermelho (AUSLANDER, 2006, p. 124).

Dado que o álbum *The Rise and Fall of Ziggy Stardust* delegava parte importante de sua realização à imagem da personagem principal, o veículo de informação do momento, a televisão, tomava um papel fundamental nesse processo. Assim, a primeira imagem de televisão da performance de “Queen Bitch”, mostrava as gigantes botas de plástico vermelhas com cadarços verdes de Ziggy. A câmera subia mostrando as pernas do músico até chegar ao violão de doze cordas que empunhava. Os enquadramentos de seu rosto revelavam tanto a maquiagem em seus olhos quanto a notável diferença de tamanho entre as pupilas de olhos. Além do vocalista, o resto da banda também exibía figurinos tão extravagantes quanto. O guitarrista, Mick Ronson, trajava um macacão similar ao de Bowie, que possuía uma estampa com detalhes que lembravam uma mesa de circuitos elétricos. O macacão dourado de Ronson ressaltava seus cabelos loiros. Os movimentos dos dois artistas se sincronizavam na medida em que interpretavam uma dinâmica esperada de dois roqueiros no palco: abrindo as pernas exibindo uma atitude expansiva de domínio do palco, agitando suas guitarras e cantando no mesmo microfone enquanto olhavam um para o outro sem se tocar.

A performance da sexualidade gay exibida ali pode ser considerada subversiva a partir de dois eixos: a primeira é a de que tensionava o imperativo heterossexual que residia no rock e que, a partir daquele momento da década de 1970, só aumentava ao ponto de a guitarra como símbolo de poder masculino se tornar senso comum em gêneros como o heavy metal e hard rock. O segundo eixo diz respeito ao modo pelo qual Bowie não posiciona sua sexualidade simplesmente como uma alternativa equivalente ou diretamente oposta àquela normalizada no meio do rock. Da mesma forma que o artista tencionou as noções de autenticidade a partir da performance teatral, com o uso de diversas vozes e personagens, Bowie não performa uma homossexualidade ou bissexualidade “autêntica”. Em vez de levantar perguntas a respeito de sua própria identidade, o artista entra em choque com o modo que a sexualidade era interpretada no rock, não apenas usando uma sexualidade omitida naquele contexto, mas também apresentando aquela sexualidade como uma performance deliberadamente estudada.

Mais uma vez, percebe-se uma tentativa do músico de negar um estado natural, tanto no âmbito das artes quanto em relação à afetividade (AUSLANDER, 2006, p. 135).

No entanto, quando voltamos nossa atenção para o conteúdo do LP, observamos que, apesar de todas as discussões a respeito da sexualidade e a origem extraterrestre do personagem Ziggy Stardust, o álbum contém uma quantidade pequena de músicas que tratam diretamente dos temas espaciais e *queer*. Aparte a frase “invasor espacial” e algumas outras menções com linguagem futurística na faixa “Moonage Daydream”, “Starman” é a única canção a evocar o tema espacial em termos diretos. Em paralelo, “Lady Stardust” é a única faixa a sugerir alguma sexualidade não normativa. Tratando de um artista na letra da música, a cantora, Lady Stardust, é descrita usando maquiagem e é referida com pronomes masculinos, atraindo a atenção de espectadores tanto femininos quanto masculinos. O narrador admite, ao longo da música, sentir atração sexual por Lady Stardust, atestando que não pode prosseguir no seu cortejo. Para além dessas faixas, as menções a relações afetivas no resto do álbum são feitas com termos heterossexuais com o narrador masculino se referindo aos objetos de desejo aos moldes das letras de rock’n’roll da década de 1950.

Faixas como “Hang on to Yourself” e “Suffragette City” tem um posicionamento significativo no lado B do LP, já que este conta com uma rodada de seis canções que se desenvolvem a respeito da fama das estrelas de rock vista por várias perspectivas diferentes: a de um espectador na plateia, um aspirante a *rockstar* e um músico bem-sucedido. “Hang on to Yourself” sucede a “Star”, sobre um músico que deseja o sucesso que termina com os dizeres “agora me veja”, sendo que “Hang on to Yourself”, a música mais próxima de uma canção de rock’n’roll dos anos 1950 no disco, acaba sendo sua performance. Já no caso de “Suffragette City”, sua antecessora é “Ziggy Stardust”, logo, repete a mesma lógica. As duas faixas servem como números de rock apresentados pelos artistas descritos nas músicas anteriores. Dessa forma, as canções são tipicamente *up beat*, masculinas e tratam de sexo objetificando seus objetos de desejo femininos, elementos base do rock’n’roll. Assim como em *Hunky Dory*, Bowie usa de elementos idealizados no campo da cultura de massa como o desejo pelo estrelato, a tecnologia, relações de desejo e temas que orbitavam o rock’n’roll para articular uma obra que, assim como os trabalhos de Andy Warhol, desafiava tanto a noção de autenticidade como produto artístico, construído com base na ideia de teatro musical, quanto a noção de presença autoral, dado que, em certo ponto do LP, um personagem interpreta uma canção a respeito de outro personagem, de modo a expor as contradições da performance na música pop.

Transformações e permanências (pós) modernas

Ao desenvolver seu argumento a respeito da estética *trash* que perpassava a *Pop Art* de Warhol e a música do Velvet Underground, o pesquisador Simon Warner (2014) chama atenção para a afirmação de John Storey, que apelidou a *Pop Art* de “o primeiro florescimento cultural do pós-modernismo” e de Fredric Jameson que a incluiu em uma longa lista de movimentos artísticos, arquitetônicos e literários da década de 1960 que se colocaram como “reações específicas contra as formas estabelecidas” do alto modernismo contra este ou aquele alto modernismo dominante que conquistou as universidades, museus e as redes de galerias de arte. O autor ainda aponta que a pesquisadora Sylvia Harrison ofereceu uma visão mais focada das especificidades pós-modernas do Pop, argumentando que esse estilo possuía características que “resistiam à acomodação dentro dos cânones críticos formalistas ou realistas existentes”. Entre essas características estavam o “anonimato” e “a falta de presença autoral” evidente em sua técnica despersonalizada e mensagem obscura ou ininterpretável da mídia que Warhol selecionou, o modo pelo qual o artista lidava com seus materiais evidenciava uma alienação quase brechtiana em relação aos objetos, característica que também pode ser considerada um sinal da estética *trash*: se o mundano é transposto ou o perigoso é retratado sem uma abordagem ou comentário muito bem definido, uma espécie de degradação pela banalidade está presente. Se há ambivalência na peça exposta, há também uma moralidade equívoca por trás de sua construção (WARNER, 2014, p. 54).

O teórico Douglas Kellner (1995), ao levantar questões a respeito das definições de pós-moderno no campo das artes e cultura, afirma que, na maioria das vezes, teorizar sobre o “pós-moderno” é tão superficial e unidimensional quanto os textos e práticas descritos como pós-modernos nesses termos. Assim, analisar um fenômeno complexo e desafiador como David Bowie questiona e testa as próprias categorias estéticas e seus compromissos. Bowie emprega uma ampla gama de estratégias estéticas e, portanto, se a definição de “pós-modernismo” é um conjunto de práticas culturais que combina formas e temas tradicionais, modernistas e pós-modernistas, então o artista pode ser interpretado como “pós-moderno”. No entanto, devemos buscar entender até que ponto ele se baseia em estratégias, imagens e formas modernistas clássicas em sua obra no começo da década de 1970 e até que ponto estratégias entendidas como pós-modernistas se dão apenas por analogia e comparação a outras obras do período. Nossa intenção, ao nos aprofundarmos

nesses termos, não é encaixotar Bowie em uma definição de forma perpétua de modo a oferecer uma resposta definitiva a esse problema, mas sim buscar analisar o artista e seu trabalho a partir das distinções sugeridas por Kellner ao contrapor as performances de Madonna e Laurie Anderson. Também procuramos tensionar afirmações feitas por outros autores, como Peter James Atkinson (2017, p. 6), que define Ziggy Stardust como uma manipulação pós-moderna das convenções do processo do estrelato, e Stuart Jeffries (2022), que o coloca como um artista pós-moderno a partir do movimento de desterritorialização da arte.

Desse modo, se alguém concebe a arte pós-moderna como uma exibição fragmentada de elementos desconectados em um jogo de superficialidades sem qualquer profundidade ou significado, as obras produzidas por Bowie entre 1970 e 1972 não podem ser consideradas “pós-modernas”. Tanto seus discos mais teatrais quanto os discos mais conceituais transmitem significados e mensagens, embora com seus discos mais conceituais como *Hunky Dory* (1971), os significados sejam muitas vezes contraditórios e difíceis de entender. A estratégia modernista de adotar técnicas de choque foram uma constante no trabalho de Bowie e, embora use elementos do glam rock como ironia e humor, seus assuntos e temas costumam ser bastante sérios. De certa forma, Bowie acaba sendo mais modernista do que pós-moderno, embora seu trabalho também incorpore temas pós-modernos e estratégias estéticas que podem ser descritas como tal. A fascinação pela inovação e o choque causado pelo elemento do novo é uma característica central do movimento modernista. Na disputa entre antigo e moderno, o termo “moderno” tende a expressar a consciência de uma época que se identifica com a passagem do antigo para ver a si mesma como o resultado de uma transição do velho para o novo. O modernismo se constitui primariamente por meio da tradição que ele mesmo busca superar, isto é, tentando fazer uma oposição abstrata entre a tradição e o presente. Consequentemente, acaba por se definir pela negação de um passado que se estende ao longo do tempo, sendo que a marca distintiva do modernismo é a da afirmação de que o “novo” sempre se tornará obsoleto e superado pela novidade do próximo estilo a ser criado (MURPHY, 2004, p. 251).

Os métodos usados por Bowie que podemos caracterizar como modernistas passam por uma estética de choque e excesso definida por sua moda, atitude e comportamento, tanto nos LPs quanto nas performances ao vivo. Havia, é claro, razões de mercado para adotar tais estratégias: elas criavam uma imagem, chamavam a atenção e, por consequência, vendiam. Talvez Bowie tenha sido teorizado como “pós-moderno”

devido a seu emprego de estratégias de simulação, pastiche e seu tensionamento das noções de gênero e sexualidade, além seu uso de ironia ao manipular as convenções do processo que permeia a criação de estrelas do pop (ATKINSON, 2017). Mas a desconstrução de limites, a ironia e o exagero são indiscutivelmente estratégias modernistas e, de fato, a partir dos apontamentos e análise de Kellner, Madonna (assim como Bowie em nossa análise) também emprega estratégias modernistas autoconscientes, apresentando seu trabalho como arte séria e transgressora. No caso de Bowie, a noção de arte séria e transgressora esbarraria em seu questionamento em relação às noções de autenticidade, mesmo que Bowie reconheça seus métodos artísticos e os aplique conscientemente ao transmitir mensagens e questionar ideologias vigentes em seu contexto. Embora possam se interpretar artistas como “pós-modernistas” à luz de seus usos das categorias baudrillardianas de simulação e implosão, deve-se também estar ciente das maneiras pelas quais, no caso de artistas como Bowie e, no texto de Kellner (1995, p. 297), Madonna podem ser lidos como modernistas.

Para Frederic Jameson, no modernismo anglo-americano há uma ênfase estratégica em relação à inovação e novidade, o que configura uma quebra obrigatória com estilos artísticos anteriores. Essa postura modernizadora, essa urgência pela inovação deriva da necessidade de produzir algo que resista e rompa com a repetição que funciona como uma espécie de força da gravidade no campo das commodities (JAMESON, 1992, p. 136). Em outras palavras, a visão de Jameson é a da ênfase em inovação do modernismo como uma resposta à estrutura de repetição que caracteriza a produção de mercadorias do capitalismo de consumo. Se primeiramente o modernismo, entre outros fatores, se define também pela tentativa de tensionar os limites e pressões da cultura de massa, a questão da inovação se coloca como uma ferramenta crucial nesse processo. A inovação contribui no cultivo de um recorte de obscuridade e hermeticismo que acaba sendo um ponto central que diferencia o modernismo dos formatos genéricos orientados ao consumo, próprios da estética típica da cultura de massa. Essa inovação também é associada com uma infinita série de autorrenovações que se dão em reação à interferência de aspectos da cultura de massa em uma tentativa de preservar a autonomia do objeto artístico (MURPHY, 2004, p. 253).

Ao julgarmos *Ziggy Stardust* a partir dos preceitos do modernismo, podemos localizar uma perda na autonomia imanente⁴¹ do objeto, dado que, apesar de o disco não ser dependente da performance teatral para realizar-se como obra, Bowie trava um diálogo entre música e performance ao longo de suas faixas. Esse diálogo representaria problemas em relação a essa autonomia musical, em relação à própria linguagem, reconectando esferas artísticas, o que do ponto de vista do modernismo significaria um retrocesso. Por outro lado, a partir da perspectiva pós-moderna dos trabalhos de Laurie Anderson, o uso de diferentes linguagens artísticas em uma obra adquire a forma de indagação sobre os limites de uma forma artística a partir da desconstrução de sua própria linguagem. A construção do vínculo entre teatro e música pode ser lida como uma estratégia pós-moderna de Bowie, dado que a forma teatral em si inclui muitas questões comumente trabalhadas no debate pós-moderno, destacando-se a recusa de noções de forma essencial, a dispersão da identidade da obra de arte e sua imersão em contextos sociais e políticos. Esse tipo de teatralidade pode ser entendido como a contaminação de todo artefato que dependa de condições exteriores a si ou diferentes de si (CONNOR, 2012, p. 110). No entanto, o impulso de trabalhar o material musical sob novas perspectivas e a busca pelo novo empreendida por David Bowie se alinham tanto aos esforços criativos dos artistas de rock ligados à contracultura quanto ao impulso moderno de testar infinita série de autorrenovações em reação à interferência de aspectos da cultura de massa, mas, no caso de *Ziggy*, é possível que o caminho escolhido para buscar essa novidade acabe interferindo na autonomia imanente do objeto.

Ao tentar traçar paralelos entre procedimentos que poderiam ser teorizados como pós-modernistas e modernos, Douglas Kellner (1995) coloca que Madonna pode ser comparada à artista performática de vanguarda Laurie Anderson. Enquanto a primeira frequentemente se apresenta como um sujeito soberano que domina seu ambiente e controla aqueles ao seu redor, Laurie Anderson apresenta imagens mais igualitárias das relações sociais. Em *Home of the Brave*, um documentário de 1986 sobre suas apresentações em shows, Anderson entra e sai de interações com membros de seu elenco, muitas vezes privilegiando outros artistas ou apresentando um grupo que dança e canta, sendo que Anderson às vezes desliza para o lado e outras vezes se funde com seu

⁴¹ A autonomia interna ou imanente diz respeito a uma crítica que leva em consideração os próprios procedimentos usados na criação do que está sendo criticado. Essa crítica imanente parte do meio pelo qual o objeto se realiza, as ferramentas e estratégias para examinar o quão independente uma obra de arte é em relação a outras esferas artísticas.

conjunto. Madonna, ao contrário, sempre domina sua comitiva e é sempre o centro das atenções com os números das apresentações musicais destacando seus talentos, importância e, principalmente, estrelato (KELLNER, 1995, p. 288). Tal noção de pós-modernismo exemplificado por Laurie Anderson desafia a noção tradicional de uma perspectiva externa e da possibilidade de originalidade em um mundo que engloba todos os campos da cultura através do pastiche e da paródia. Por meio de um pastiche da arte revolucionária do século XX (EAGLETON, 1986, p. 131), essas formas paródicas de arte contêm uma visão de interconexão que leva em consideração a história e os fatores de determinação social ao mesmo tempo que entendem a realidade de passado mais como uma realidade discursiva do que como fatos objetivos (MURPHY, 2004, p. 263). Se a intensão de narrar um evento de uma posição exterior a ele é conferida ao modernismo, tem-se nas vanguardas históricas a de desconstruir esse próprio “exterior” – tendo o expressionismo como maior exemplo. Ao reescrever um mundo discursivamente construído com as próprias imagens desse mundo, os impressionistas já haviam produzido um vetor que seria paradigmático para o pós-modernismo: o de que um objeto está sempre imerso em uma constante circulação de signos, imagens e discursos, sendo que neste entendimento não pode haver “exterior” ou ponto de vista neutro, dado que uma dada perspectiva está sempre informada por essa economia discursiva (MURPHY, 2004, p. 262)

No caso de David Bowie, suas performances são muito mais centradas no indivíduo principal – no caso da presente análise, Ziggy Stardust. Apesar de haver uma multiplicidade de camadas na performance do artista, dado que a personagem em si acaba interpretando outras personagens durante o disco e esse movimento por si só assinala um comentário autoconsciente sobre esse processo, ainda é claro que David Bowie é o centro das atenções e sua performance é privilegiada em relação aos outros músicos. Isso se evidencia justamente nos momentos em que os outros músicos têm destaque, dado que sessões específicas das músicas são separadas para que os músicos sobressaiam – na maioria das vezes isso acontece com Mick Ronson, já que o solo de guitarra adquire uma importância específica no conjunto da obra: o virtuoso herói guitarrista precisa aparecer claramente como um ato ensaiado de modo a questionar a autenticidade de seu próprio virtuosismo. O paralelo entre Bowie e o ícone da música pop também pode ser traçado em relação às questões trabalhadas em torno da moda e sexualidade. Guardadas as devidas proporções, já que os dois objetos atuam em contextos distintos, a mensagem

cumulativa de Madonna parece comunicar que o indivíduo pode fazer, dizer e ser o que quiser.

A construção da própria identidade começa com a moda, com o *look*. Aqui a mensagem da moda é que se pode usar qualquer coisa, que vale tudo, que cada um pode construir seu próprio visual a partir dos materiais de sua cultura. O uso que Madonna faz da moda como excesso, de aparecer nos trajes mais extravagantes imagináveis sugere que a moda não é um código rígido nem um conjunto de regras a que se deva obedecer, mas um campo de imaginação e criatividade no qual se pode construir qualquer imagem que se queira. Claro, a ligação de imagem, moda e identidade de Madonna também sugere que é na aparência, em como alguém se veste e se maquia que a identidade está ancorada, uma proposição discutível. Mas, insinua Madonna, a moda não é suficiente, é preciso fazer pose, desenvolver atitude e comportar-se de uma determinada maneira (KELLNER, 1995, p. 296). Assim, na afirmação de que é no modo como alguém se veste e se maquia que a identidade está ancorada, os objetos se distanciam, já que não só Bowie, como todo o glam, entendiam a moda e os ornamentos como uma possibilidade de enfrentamento a noções pré-estabelecidas de identidade e ao entendimento das mesmas como naturais de alguma forma.

No glam, o elemento do travestismo funcionava como uma ferramenta para tornar flexíveis aquelas noções de masculino e feminino entendidas como fixas. O foco dos artistas glam estava na reafirmação de um antagonismo muito forte em relação à contracultura e ao *establishment*, apesar dos dois campos compartilharem um entendimento de masculinidades andrógenas e feminilizadas. Sendo a imagem gentil, introspectiva e passiva retratada pelo homem *hippie* e a masculinidade glam que partia do entendimento de que não havia estados naturais de sexualidade, mas sim a possibilidade de construção de tal feminilidade ou de suas personas andróginas e performáticas. Apesar de a maioria dos artistas do glamrock nunca terem se comprometido a serem nada além de homens heterossexuais, seu pensamento não se propunha a apresentar um meio de estabelecer uma identidade a ser criada de modo a significar uma alternativa equivalente aos padrões que já existiam, mas se caracterizava pela noção de uma fluidez radical no modelo de identidade de gênero, possibilitando uma mudança constante e assinalando a impermanência e reinvenção de cada indivíduo. Essa questão pode ser ilustrada tanto por Ziggy Stardust que se constitui como um ser andrógino, fora das definições correntes da época e alienígena, o que sugeria algo superior àquele contexto. A faixa “Oh You Pretty Things”, de *Hunky Dory*, sugeria que “os

estranhos vieram para ficar” e, portanto, possuíam características que superariam aquelas da sociedade vigente. E, assim como a faixa “Lady Stardust”, de *Ziggy Stardust*, colocava a personagem referida como “ele” na posição de objeto de desejo do narrador.

Outros aspectos assinalados como modernistas por Kellner (1995, p. 296) são o excesso, o choque, em sua capacidade de ultrapassar limites procurando desenvolver algo novo e o modo pelo qual Madonna atrai a atenção indo além dos limites do traje e dos comportamentos convencionais. Tais aspectos capacitam as pessoas a se vestirem, agirem e serem o que quiserem ao mesmo tempo em que as escraviza na necessidade de desenvolver uma imagem e construir uma identidade por meio do estilo. Isso acaba obrigando as pessoas a se preocuparem com a maneira como se vestem, se parecem e como outras pessoas vão reagir à sua imagem. Esses aspectos podem ser encontrados em Bowie quando subverte toda a masculinidade que era pregada no rock’n’roll da década de 1950, que se pautava em subjugar as personagens femininas a objetos de desejo e elevar os cantores ao papel de heróis conquistadores. O músico não faz essa subversão simplesmente invertendo papéis masculinos e femininos, mas coloca o sujeito fora dessa dicotomia quando afirma “I’ll be a rockin’ rollin’ bitch for you”, em “Moonage Daydream”. Bowie coloca o rock’n’roll na posição de “cadela” em uma afirmação que não tem conotação negativa. Ao passo que canta esses versos, o instrumental passa de uma construção baseada em guitarras distorcidas para um conjunto de violões que tocam acordes abertos, ressaltando uma sensibilidade que remete às canções *hippies* de seu álbum de 1969. Esse processo da canção se desenvolve quando, o piano é adicionado ao panorama sonoro, assim como violinos que evocam muito mais uma grandeza pop do que uma afirmação de poder masculino. Ao final da faixa, esses três elementos são mixados juntos em uma combinação que só existe no LP, o piano, os violinos fazendo ruídos que remetem aos sons espaciais de “Space Oddity” junto à guitarra que faz o solo.

Ao tratarmos da questão pós-moderna, identificamos que embora o termo “pós-modernismo” tenha sido usado por alguns escritores das décadas de 1950 e 1960, não se pode dizer que o conceito de “pós-modernismo” tenha se cristalizado antes da metade da década de 1970. Nesse período, as afirmações sobre a existência desse fenômeno social e cultural tão heterogêneo começaram a ganhar força entre algumas disciplinas acadêmicas na filosofia, arquitetura, cinema e literatura. Esse debate foi legitimado a partir de dois modos. Primeiro, cada disciplina produziu provas que concluíam a existência do pós-modernismo em suas próprias áreas de prática cultural; em uma segunda oportunidade, cada campo do conhecimento aproveitou progressivamente

descobertas e definições advindas de outras disciplinas. Com a publicação de *A Condição Pós-Moderna*, de Jean-François Lyotard, em 1979, tais descobertas e definições de pós-modernismo se consolidaram como discussões relevantes no campo das humanidades (CONNOR, 2012, p. 42). Para Frederic Jameson, a circulação e pastiche da multiplicidade de estilos encontrados nas formas culturais pós-modernas mimetiza uma tendência da vida social contemporânea que vai de encontro a um processo de fragmentação de normas linguísticas, em que cada grupo social passa falar sua própria língua baseada em códigos próprios se individualizando cada vez mais (JAMESON, 1983, p.114). Para o autor, as chaves que conectariam as principais características da sociedade pós-moderna seriam a aceleração dos ciclos e estilo da moda, o poder crescente da publicidade e da mídia eletrônica, e o pastiche como sintoma do apagamento da história e perpetuação de um presentismo sem profundidade, definição ou identidade (JAMESON, 1983, p.125).

Assim, para Kellner (1995, p.288), a artista Laurie Anderson é mais fragmentada, dispersa e descentrada ao modo da subjetividade pós-moderna em oposição a aspectos tidos como modernos como o indivíduo centrado, sempre no comando, sempre no controle. Enquanto Madonna agarrava sua virilha e a empinava em um traje masculino para simbolizar sua assunção nas prerrogativas do poder fálico masculino, Anderson usava dispositivos eletrônicos para diminuir oitavas de sua voz, para que ela soasse masculina. Uma voz masculina insegura e incerta, significando a fragilidade da identidade pessoal e sexual. Seu figurino era pensado de maneira andrógina, destruindo as distinções entre “masculino” e “feminino” (elas próprias construções sociais) enquanto Madonna se colocava invariavelmente como uma “mulher”, mesmo quando assumia o poder masculino, como quando mostra os seios depois de agarrar a virilha em um trecho de “Express Yourself”, em que aparece vestida de homem, como se dissesse: “Olha, sou mulher mesmo”. Os textos de Madonna se colocam como sistemas de significado, que proliferam significados e mensagens polissêmicas. Suas apresentações em seus videoclipes destacam os significados das palavras ou usam imagens para minar ou subverter os significados das letras ao gosto da artista. Seus videoclipes costumam ser complexos sistemas modernistas de significado, exigindo interpretação e permitindo diversas leituras diferentes.

Kellner (1995, p. 300) coloca Madonna como uma máquina de significado e suas performances como articulações de sua ideologia, visão e mensagens. Uma observação importante é a de que, em algum nível, o significado perpetuamente transmitido nos videoclipes e apresentações da artista é o de que a própria Madonna é uma superestrela,

que Madonna é *cool* e que Madonna possui completo controle nesses ambientes. Essa autorreferência narcisista e autopromoção em suas performances é, talvez, o significado subjacente de todas as suas imagens que comunicam “Madonna! Madona! Madona!”. No caso de David Bowie, o experimento de Ziggy Stardust consistiu justamente em manipular as técnicas de autopromoção e criação desta aura de *superstar*. Seis meses antes do lançamento do álbum, o ensaio fotográfico que deu origem a capa do LP, com Bowie trajando seu novo figurino, foi divulgado pelo seu time empresarial com a intenção de consolidar aquelas imagens, de modo que, quando o álbum saiu, a imagem de Bowie não foi uma surpresa total. O esforço do artista para parecer *cool* e relaxado também se traduz através das imagens e das músicas do álbum que em muitos casos têm ritmos propícios à dança, o que comunica um clima festivo de atividade noturna. No entanto, todos elementos foram articulados de forma a deixar claros os níveis de performance de Bowie, apesar de podermos argumentar junto de outros autores que essa mensagem não foi apreendida completamente pela audiência e pelos críticos de música (AUSLANDER, 2006, p. 126).

A performance de Laurie Anderson em *Home of the Brave*, ao contrário, fornece fragmentos de conteúdo que não se somam a nenhum sistema claro de significados. Seus textos rompem de maneira pós-moderna a cadeia significante e suas imagens e sons não se conectam nem se somam a nada em particular. Ao contrário, apresentam uma colagem de significantes desconexos de sons e imagens que não dialogam ou que apenas apontam para si mesmos. Sua performance é pelo desempenho do momento e não produz quaisquer declarações, posições, mensagens ou ideologias específicas. Ao contrário de Madonna, que está pronta com sua última declaração ou mensagem, Anderson encena uma desconstrução da expressão e identidade, fragmenta e dispersa suas imagens e sons, além de resistir ao desenvolvimento de sistemas de significado. Ela segue a máxima de David Byrne em *Stop Making Sense* (1984) e executa performances que são apenas isso, performances (KELLNER, 1995, p. 300). Talvez haja espaço para argumentar que em Ziggy (1972) não há uma narrativa exatamente coesa de cenas e eventos como pode ser observado em outros discos temáticos no rock como *Tommy* (1969) do The Who, ou *The Wall* (1979) do Pink Floyd. No entanto, mesmo que as informações não sejam dispostas de forma tão didática como nos outros exemplos, ainda há um esforço do autor para conectar os elementos e dar sentido a eles, criando sistemas de significados.

Kellner (1995) observa que, enquanto Madonna está sempre ilustrando mundos cotidianos e familiares ou explorando os espaços utópicos da fantasia sexual, Anderson

constrói mundos completamente novos e diferentes, com visões, sons e lógica diferentes. Assim, entra-se em uma nova imagem pós-moderna com Anderson, em que os humanos implodem com a tecnologia, instrumentos familiares emitem sons estranhos, mediados eletronicamente, e nada é exatamente o que parece. A própria Laurie Anderson frequentemente aparece como uma extraterrestre e seu *Übermensch* nietzschiano, em sua música pop “The Superman”, é uma curiosa síntese do humano e da tecnologia, uma nova espécie de tecno-humano que produz novos sons, “um novo barulho em um novo território”. Talvez nesse ponto exista uma aproximação da performance de David Bowie e Laurie Anderson. O desejo de articular o *Übermensch* nietzschiano em paralelo a imagem do extraterrestre aludindo a novas lógicas que pensam além de convenções sociais dualistas como masculino e feminino e o impulso de pensar no humano em conjunção com a tecnologia, tanto ao modo da ficção científica como é feito em *The Man* (1970), como pela exploração entre os sujeitos e os meios de comunicação com os quais interage, iniciada em “Space Oddity”, mas levada às últimas consequências ao usar da mídia impressa, da televisão e do LP para criar a performance de Ziggy Stardust.

Na realidade, Laurie Anderson desterritorializa seus espaços performáticos, que são eles mesmos estranhos e, ao mesmo tempo, familiares. Se observa aqui uma das ligações entre a vanguarda expressionista e o pós-modernismo, a desconfiança em relação a construções teóricas totalizantes – o que Jean-François Lyotard chama de “um fantasma que toma conta da realidade” – assim como suas necessidades de tensionar essas mesmas noções totalizantes. Há também uma conexão através das concepções nietzscheanas que são caracterizadas por um senso de ceticismo no que diz respeito ao caráter transcendental de discursos do período moderno. Ao buscarem desmobilizar o senso de imutabilidade relacionado a um mundo construído, tanto o pós-modernismo quanto o expressionismo não têm a intenção de criar uma nova “metalinguagem”, mas sim produzir uma resistência a “metalinguagens”. Suas estratégias envolvem a invenção de outras realidades, mas seu objetivo não é o de fabricar um novo sentido de ordem para substituir o antigo, mas sim levar o niilismo nietzschiano às últimas consequências ao procurar a realidade falseada na própria realidade (MURPHY, 2004, p. 264).

Anderson também concentra a atenção nos instrumentos musicais tocados e, em um conjunto de gestos altamente implosivos, funde o humano e o orgânico com instrumentos inanimados. Gravatás tornam-se pianos que emitem sons eletrônicos, guitarras tornam-se orgânicas, dobrando-se e se batendo enquanto os humanos se fundem com a tecnologia ou se tornam meras sombras e imagens fotográficas. Muitas das

performances de Anderson são fortemente envolventes e emitem imagens e sons intensos e estranhos que muitas vezes assumem certo fascínio e poder. E é nesse ponto que o Bowie de 1972 se distancia do pós-modernismo novamente. Enquanto as imagens de Anderson são desterritorializadas, Ziggy ainda é estabelecido como um *alien* na urbanidade londrina, dos pubs e do *underground*. Mas, principalmente, Bowie ainda dispõe de materiais muito familiares como peças elementares no desenvolvimento do seu material musical, como é o caso do rock'n'roll, que o artista utiliza para desenvolver e avançar em sua linguagem, mas ainda acaba retornando muitas vezes para fazer referência e articular sua mensagem, o que destoia da proposta de criar sons quase irreconhecíveis de Laurie Anderson. Além disso, as imagens de Anderson resistem à interpretação, enquanto as técnicas modernistas se apoiam no jogo de luz, som, movimento, palavra e performance, os textos pós-modernistas não são polissêmicos, resistem à leitura e se deleitam com seu próprio jogo e desconstrução de significado (KELLNER, 1995, p.300).

Enquanto Madonna tende a explorar os gêneros familiares da música popular, Anderson mistura pop, rock, jazz, blues, gospel e outros idiomas com novos sons eletrônicos e imagens geradas por computador para produzir uma nova arte performática multimídia, uma arte pós-moderna. Na afirmação de Kellner (1995), essa performance resulta na implosão de arte “alta” e “baixa” e gêneros musicais familiares. Aqui, temos mais um fator que implica na discussão entre modernismo e pós-modernismo, dado que existem discussões que colocam o oitavo álbum dos Beatles, *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band* (1967), como uma produção que, por meio de técnicas do modernismo, desafiou a produção artística de seu contexto com suas experimentações com a música popular e a música de vanguarda, tensionando os limites entre arte “alta” e “baixa” (FENERICK, MARQUIONI, 2008). Mas, para dar continuidade à discussão do autor, ele coloca que, em um ponto de *Home of the Brave*, Anderson diz “Bem-vindo à arte difícil” e então executa “Language is a Virus From Outer Space”.

O acompanhamento musical mistura cantores de blues, com saxofonista de jazz, com percussão de rock, violão e piano, misturados em uma sonoridade pop. Palavras e imagens são exibidas na tela no modo multimídia que Anderson usa e conclui emitindo sons eletrônicos batendo na cabeça e rangendo os dentes. Em certo sentido, o trabalho de Anderson não é realmente difícil, Kellner coloca, mas apenas diferente na forma com que seus fragmentos não se conectam, ele opera em um contínuo de espaço e tempo diferente, além de suas performances visarem à alteridade e à estranheza em vez da forma clássica, harmônica e simétrica, ou a proliferação de significado aos moldes do modernismo. Em

contraste, seus gestos, sons, imagens e performance são simplesmente estranhos e não comunicam absolutamente nada, ou o que seus significantes comunicam são simplesmente eles mesmos e nada mais. No entanto, de uma maneira comum à arte de vanguarda, Laurie Anderson levanta questões sobre o que é a arte e, em particular, a música e a performance realmente são. Assim como o músico de vanguarda John Cage, Anderson parece sugerir que o próprio som é música e transgride todos os limites musicais misturando sons familiares com novos sons produzidos eletronicamente. Da mesma forma, a performance em *Home of the Brave* combina números musicais com narrativa, cenas da vida cotidiana, drama, comédia e peças multimídia (KELLNER, 1995, p. 301).

Portanto, por meio de elementos de vanguarda, Anderson utiliza algumas técnicas pós-modernas para questionar o que é a arte e busca expandir suas fronteiras por meio de suas performances. Tais performances, no entanto, não somam para produzir significados unificadores de seu “texto”, mas são totalmente fragmentadas, com momentos de euforia, conquanto destituídas de significado mais profundo. Quando ela diz que “a linguagem é um vírus do espaço sideral”, citando uma frase do autor William Burroughs, que sobe ao palco pouco antes da apresentação para recitar alguns comentários típicos de Burroughs, sobre olhos, imagens e representações, não há uma visão profunda da linguagem. Na verdade, as performances e palavras que piscam na tela nem mesmo elucidam a frase, ao invés disso, a performance da artista simplesmente levanta questões sobre qual é a linguagem que força o pensamento, reflexão e a discussão. Nesse caso, é importante salientar que Anderson é uma artista performática de vanguarda, David Bowie em 1972 é um músico de rock e Madonna é uma estrela do pop das décadas de 1980 e 90. Logo, essas comparações se fazem entre espécies bastante diferentes de cultura.

No entanto, no texto de Kellner (1995), tais comparações revelam os limites da novidade e criatividade de uma estrela pop e as diferenças entre estratégias estéticas opostas. Curiosamente, o autor defende que a diferença não está entre um modernismo robusto e criativo e um pós-modernismo monótono, como alguns podem sugerir. Em vez disso, Madonna serve como exemplo de estratégias estéticas indiscutivelmente modernistas que não tencionam a própria linguagem artística, enquanto Laurie Anderson se vale de estratégias indiscutivelmente pós-modernistas em alguns de seus trabalhos, como *Home of the Brave*. Madonna projeta uma espécie de estilo, visão e voz individuais e tenta produzir textos inovadores e complexos na forma de videoclipe. Algumas de suas obras desconstroem significados familiares, projetam uma complexidade polissêmica de

significados que exigem interpretação e fornecem textos nos quais visão, som e performance trabalham juntos para gerar uma riqueza de sentido. Da mesma forma, Madonna sempre tem uma agenda política e frequentemente promove sua versão de feminismo, libertação sexual e autocriação. Anderson, em contrapartida, desconstrói a expressão, fragmenta a cadeia significante, implode idiomas musicais, resiste à interpretação e produz uma cadeia de significantes com pouco significado além da própria linguagem artística. É nesse sentido que esse trabalho pós-moderno de Anderson não diz nada e foge do comentário social. Madonna, ao contrário, acaba sendo uma máquina de comentários e constantemente se apresenta como uma revolucionária cultural engajada na crítica social, na inovação cultural e na promoção da mudança social (KELLNER, 1995, p. 301).

Kellner (1995) acaba assinalando questões que nos auxiliam de várias formas. A primeira nos serve em relação à teorização entre moderno e pós-moderno, ao passo que traça características que buscam definir em que consistem as práticas pós-modernistas no âmbito cultural. Além disso, evidencia que tais problemáticas permanecem abertas ao desafio de cotejá-las com diferentes objetos e análises. No caso do presente trabalho, David Bowie, por meio de Ziggy Stardust, sua encarnação de 1972, parece transitar no limiar dessas definições. Ao mesmo tempo, em que tanto seus discos mais teatrais quanto os discos mais conceituais transmitem significados e mensagens, o artista faz tentativas de articular novas lógicas que pensam para além de convenções sociais dualistas como masculino e feminino e o impulso de pensar no humano em conjunção a tecnologia, tanto ao modo da ficção científica quanto pela exploração entre os sujeitos e os meios de comunicação com os quais interage – estratégia que sinalizaria uma aproximação com o pós-modernismo. Por outro lado, estratégias modernistas de adotar técnicas de choque foram constantes no trabalho de Bowie e, embora use elementos do glam rock como ironia e humor, seus assuntos e temas ainda eram dotados de certa seriedade. Dito isso, as características definidoras do pós-modernismo parecem ser a desconstrução da expressão e fragmentação das ideias.

Baseado nesses termos, dado que *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders From Mars* busca articular uma mensagem, mesmo que não de forma tão direta e didática como outros discos de rock temáticos da década de 1970, a interpretação de que talvez o LP se sirva melhor de técnicas modernistas se faz mais coerente, principalmente quando observamos as considerações de Steven Connor (2012, p. 149) a respeito da problemática entre rock e pós-modernismo. O autor argumenta que a

afirmação de que o rock como forma cultural e pós-moderno só pode ser feita por meio de analogia ou comparação com outros artistas de rock – a arte de David Bowie seria menos experimental ou psicodélica em comparação com seus próprios trabalhos dos anos 1970, mas seus procedimentos ainda podem ser entendidos como modernos. Como o rock passa a ser uma mercadoria viável, dado que o viés dominante da cultura na década de 1970 passa a ser a projeção de um universo de múltiplas diferenças, logo, o rock como um produto estável e reproduzível aos olhos da indústria, dependeria de uma invasão periódica da diferença e da inovação (CONNOR, 2012, p. 153). É difícil argumentar que haveria ocorrido uma mutação pós-moderna decisiva no rock, mesmo a partir do punk e do new wave do final dos anos 1970. O que se observa, na realidade, é uma inimaginável aceleração no ciclo de inclusão – em que novos elementos são incorporados, formalizados e reciclados como mercadorias, sendo que, nesse contexto, é difícil distinguir “originalidade” e a sua “exploração” comercial (CONNOR, 2012, p. 150).

Ziggy Stardust: O Lado A do Fonograma

Em 15 de julho de 1972, David Bowie e sua banda se apresentaram pela terceira vez em menos de um ano no Friars Club, um clube na cidade de Aylesbury, em Buckinghamshire. Em suas visitas anteriores, Bowie se portou como uma figura amável e acessível, feliz em conversar com o público após o show como um amigo em vez de um ícone. Agora, Bowie estava acompanhado por um ônibus cheio de jornalistas trazidos dos Estados Unidos pelo time empresarial da MainMan. Ladeado por seguranças e precedido no palco por luzes estroboscópicas e o tema de Walter Carlos do filme *Laranja Mecânica* (1971), o artista se manteve afastado dos mesmos fãs que ele havia cumprimentado calorosamente alguns meses antes. Os fãs escreveram cartas angustiadas para a imprensa pop se perguntando o que havia acontecido a David Bowie. A diferença entre as duas ocasiões era que na apresentação no Friars Club daquela noite, Bowie estava interpretando Ziggy Stardust: o experimento artístico que o tornou uma estrela do rock. No dia seguinte ao show, Bowie reafirmou que estava sempre ciente de que era um ator retratando histórias e era desse modo que pretendia continuar com sua atuação por alguns meses, através de Ziggy (DOGETT, 2012, p. 153).

O LP *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars* (1972) foi o primeiro álbum de sucesso de Bowie, garantindo sua passagem para o estrelato. O disco conta com 5 faixas no lado A, sendo elas “Five Years”, “Soul Love”, “Moonage

Daydream”, “Starman” e “It Ain’t Easy”. No lado B: “Lady Stardust”, “Star”, “Hang On to Yourself”, “Ziggy Stardust”, “Suffragette City” e “Rock’n’Roll Suicide”. O tema central do álbum se constrói sobre um poeta visionário que, com um pouco de ajuda extraterrestre, se torna uma estrela do rock em um mundo à beira do apocalipse. O LP foi uma mistura de diversas referências que orbitavam Bowie e que o artista foi absorvendo ao longo da vida: Andy Warhol, Little Richard, Marc Bolan, Lou Reed, Iggy Pop, Christopher Isherwood, *Pork*, *Laranja Mecânica*, *Metropolis* e *2001, Uma Odisséia no Espaço*. Um cruzamento entre "Nijinsky e Woolworth's" – foi como David descreveu a justaposição de alta arte e banalidade incorporada em Ziggy Stardust, um coreógrafo polonês e uma rede de produtos a varejo. Assim, Ziggy foi uma personagem que levou a novos extremos o fascínio de Bowie pela natureza da celebridade. A obra alcançou sua expressão máxima no palco, onde figurinos extravagantes, maquiagem, mímica, pantomima, e teatro kabuki se cristalizaram em uma exploração da relação artificial entre performer e público. Em uma afirmação posterior, David afirmou: “Eu embalei um cantor de rock’n’roll de plástico totalmente verossímil, muito melhor do que os Monkees poderiam fabricar. Quero dizer, meu roqueiro de plástico era muito mais plástico do que o de qualquer um (PEGG, 2011, p.377).

Informações gerais sobre o fonograma	
Título do álbum	The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars
Composição	David Bowie
Produção	Ken Scott, David Bowie
Gravadora	RCA
Formato	33 rpm
Ano de lançamento	1972

Sete semanas antes da apresentação no Friars Club, no lançamento de *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars*, David Bowie não era visto como uma estrela igual a Marc Bolan ou Alice Cooper. No entanto, MainMan divulgou o LP como se já tivesse alcançado esse status de sucesso, gabando-se de que seu álbum anterior, *Hunky Dory*, teria alcançado o topo das paradas americanas. Essa afirmação era falsa, pois *Hunky Dory* tinha a colocação de Número 185 no mercado norte-americano. A estratégia de Bowie e seu empresário Tony Defries levou os dois a decidirem deixar *Hunky Dory* fracassar por si só ao passo que concentravam suas energias no projeto de

Ziggy, ao passo que o novo LP garantiria o sucesso e toda a credibilidade de Bowie como artista pop (DOGETT, 2012, p. 153).

Seis meses antes do lançamento do álbum em junho de 1972, a equipe do artista divulgou as fotos tiradas para a capa do disco. Assim, a audiência teve contato com a versão embrionária de Ziggy Stardust através das fotos e nas apresentações de televisão antes de ouvir o disco. Essas fotos, junto com outras manifestações da imagem da personagem, eram postas de forma a afirmar a sugestão de que Ziggy era um extraterrestre. A imagem do encarte, que foi colorida à mão, mostra Bowie em seu macacão de peito aberto portando uma guitarra pendurada em seu ombro esquerdo. Botas roxas e cabelo loiro com toques de verde se somavam a imagem da personagem do lado de fora de um prédio em Londres, ao lado de pilhas de lixo. A imagem de trás do LP dá-nos um olhar mais próximo dessa figura que é ilustrada com as mãos na cintura dentro de uma cabine telefônica, banhado pela luz amarela da cabine. A coloração feita à mão exagera os traços daquela figura, fazendo Bowie parecer um corpo estranho em relação ao cenário à sua volta. Na capa, o artista é posicionado embaixo de uma placa que diz “K. West”, um trocadilho que sugere que o extraterrestre veio a terra em uma “Quest”, que pode ser entendida como busca ou missão.

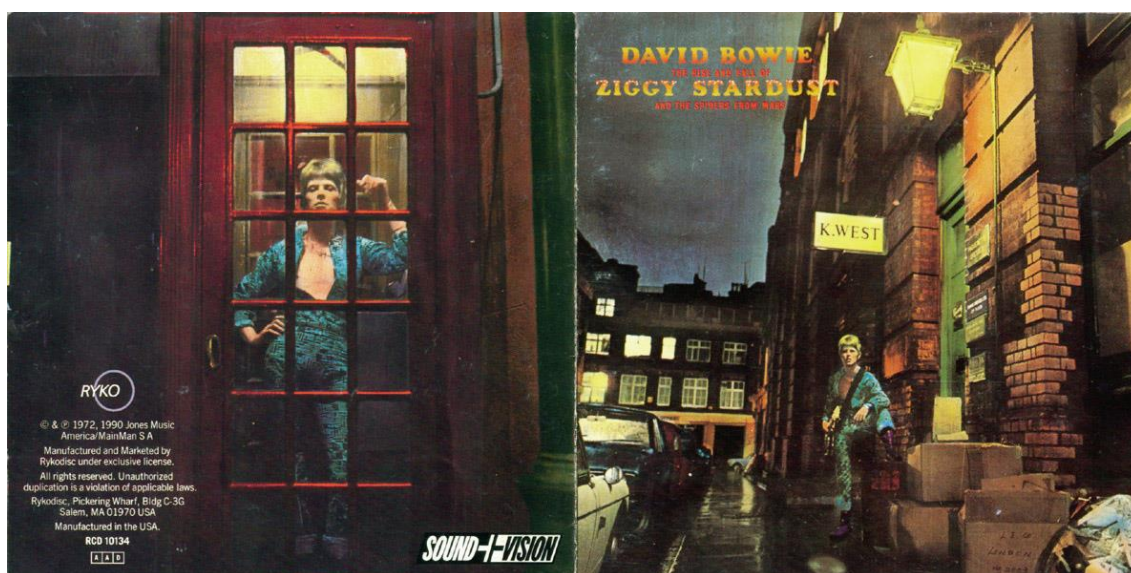


Figura 4: Capa do álbum *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders From Mars* (1972), de David Bowie. Reedição de 1990.

Na sugestão de que Ziggy Stardust era um extraterrestre, Bowie emprestou um tema do rock psicodélico de modo a inverter seu uso. Referências ao espaço sideral,

viagem no tempo e alienígenas eram tão comuns ao rock psicodélico ao ponto de space rock ter se tornado um subgênero. Artistas que se aprofundaram no desenvolvimento desses temas incluem os Byrds, Jimi Hendrix, Pink Floyd, Jefferson Airplane, Hawkwind e muitos outros músicos do *underground*. Nesse sentido, em meio aos artistas do *underground*, o espaço poderia conter vários significados. A viagem à profundidade de universos desconhecidos pode possuir um paralelo com as experiências alucinógenas do LSD (WHITELEY, 1992, p. 23), uma jornada metafórica equivalente à viagem ao centro da mente humana. Já no caso de extraterrestres, os homens de marte eram comumente representados no rock psicodélico como seres benevolentes em sintonia com o desejo *hippie* de criar uma nova sociedade ou mundo. Em alguns casos, havia sugestões de que esse mundo utópico poderia existir em outros planetas ou ser construído no espaço. Em outros casos mais místicos, os alienígenas poderiam ser retratados como fundadores da raça humana (AUSLANDER, 2006, p. 126).

Desse modo, em assonância aos interesses do *underground* na década de 1960, Bowie compartilhava do fascínio pelo espaço e viagens no tempo, tanto que a primeira e última canção de seu álbum homônimo de 1969 abordavam o tema. A partir dessas composições sobre o espaço, Bowie desenvolvia seu método artístico de interpretar personagens diferentes que possuíam visões diferentes a respeito da contracultura. Em julho de 1969, o misticismo daqueles que acreditavam na “era de aquário” foi confrontado diretamente pelo pouso dos astronautas na lua. Não apenas a forte ligação com a astrologia que a contracultura possuía foi abalada por aquele evento de astronomia aplicada sendo amplamente televisionado, como milhões de jovens que não necessariamente se juntavam a um sistema de crença a respeito desse assunto, foram convencidos. Uma parte significativa se tornou mais adepta aos imperativos da corrida espacial do que o pensamento político do rock (AUSLANDER, 2006, p. 130). É interessante observar que o rock’n’roll se desenvolveu mais ou menos concomitantemente com a era da exploração espacial e, por consequência, com a explosão da ficção científica. No entanto, enquanto Billy Lee Riley comentava sobre homenzinhos verdes nos anos 1950, Hendrix ponderava sobre a beleza incompreendida do planeta Terra vista por seres extraterrestres em “Third Stone from the Sun” (1967).

Pontuando o pouso na lua como um evento ilustrativo na transição da década de 1960 para 1970 e tendo o enfraquecimento da contracultura em mente, percebemos alinhamentos diferentes em relação aos músicos rock a respeito do tema espacial. Enquanto alguns artistas buscaram dar continuidade ao viés contracultural do espaço,

outros acabaram por tomar caminhos opostos. A capa do álbum *Future Blues* (1970) do Canned Heat, por exemplo, ilustra os membros da banda vestidos como astronautas e plantando a bandeira americana na lua. O fato de os músicos estarem imitando as famosas figuras de Iwo Jima, iguala o pouso na lua a uma operação militar, o que em termos contraculturais possuía uma conotação negativa. Desse modo, em uma sinalização de protesto, a bandeira é plantada de ponta cabeça. Já no álbum *Blows Against the Empire* (1970), o Jefferson Starship constrói uma suíte de seis músicas que apresentam uma visão ativista do espaço. A premissa do álbum é a de que o governo haveria construído uma nave espacial que é sequestrada por um grupo de *hippies*, visando a construir uma comunidade utópica, os *hippies* navegam para as profundezas do espaço. Apesar de haver uma pitada de desilusão no fato de a terra não possuir mais salvação, na narrativa os remanescentes da contracultura devem prosseguir viajando pelo espaço para realizar seus sonhos. Nesse aspecto, o Jefferson Starship mantém algum resquício de utopia *underground* no que diz respeito à fé no espaço sideral (AUSLANDER, 2006, p. 132).

Ziggy Stardust, em contraponto, encarna a rejeição de valores centrais do *ethos hippie* e, portanto, entra em choque com essa utopia do *underground*. Se o ponto central do rock psicodélico se dava em torno de fazer uma arte que, assim como os efeitos do LSD, dissolvesse o ego dos artistas e da audiência, provocando a sensação de estarem ligados física, emocional e psicologicamente, Bowie se opunha radicalmente. Em seu famoso diálogo com o poeta *beat* William Burroughs publicado na *Rolling Stone* em 1974, o artista repudia o senso de unidade da contracultura, sendo que para o músico a tentativa de os artistas se portarem como membros da audiência e assinalando uma naturalidade a suas performances baseadas na paz e no amor era uma ilusão.

Bowie: A ideia de unir as mentes lembra o período do Flower Power para mim. A união de pessoas é uma coisa que considero obscena como princípio. Não é humano. Não é uma coisa natural como algumas pessoas querem que acreditemos

Entrevistador: E a respeito do amor?

Burroughs: Ugh

Bowie: Não me sinto à vontade com a palavra “amor”.

Burroughs: Eu também não (COPETAS, 1974).⁴²

⁴² Bowie: The idea of getting minds together smacks of the Flower Power period to me. The coming together of people I find obscene as a principle. It is not human. It is not a natural thing as some people would have

Apesar de não podermos tomar as afirmações de Bowie em entrevistas como a verdade atestada, dado que o diálogo entre os dois artistas se constitui por si só de performances nas quais os dois estavam de extremo mau humor, ainda podemos extrair dados que ilustram as diferenças de performances entre Ziggy Stardust e os roqueiros psicodélicos do *underground* londrino: enquanto as imagens do palco dos músicos *underground* ressaltavam a semelhança entre artistas e ouvintes, reforçando um senso de comunidade, Bowie construiu Ziggy de forma a afastá-lo completamente de qualquer semelhança com a audiência. Sua intenção não passava pela estratégia de criar identificação com o ouvinte, mas sim colocá-lo em face de algo extraterrestre. Ziggy Stardust se constituía como uma figura de plasticidade e não autenticidade, não havia nenhuma comunidade dentro da cultura do *underground* que a personagem expressava. Essa inversão do pensamento *hippie* criava um fenômeno impensável para outras bandas, o público emulava Ziggy ao frequentar aos shows com fantasias caseiras do personagem, reproduzindo a maquiagem e penteado. Ao ponto de os fãs, tidos como *bowie boys* e *bowie girls* (AUSLANDER, 2006, p. 132), formarem laços comunitários em torno da figura do personagem, expressando Ziggy na polaridade oposta da qual os músicos *underground* expressavam o seu meio.

Desse modo, ao analisarmos o lado A do LP, entendemos que, assim como nos outros discos analisados no presente trabalho, algumas faixas sintetizam seu conjunto de forma a transmitir tanto a ideia geral do álbum, como transmitir sua função no lado específico em que foi posicionada. Assim, entendemos que a faixa que sintetiza o lado A de *Ziggy Stardust* (1972) é justamente sua faixa de abertura, “Five Years”, e, portanto, uma análise mais aprofundada se faz necessária. Nesse sentido, Bob Dylan uma vez afirmou que escreveu “A Hard Rain’s A-Gonna Fall” em resposta à Crise dos Mísseis de Cuba, preenchendo cada linha com o máximo de ideias de canções porque temia que o mundo acabasse antes que ele pudesse terminar todas elas. “Five Years”, o primeiro ato de *Ziggy Stardust*, pode ser entendido como o equivalente de Bowie a essa canção. O músico descreve *flashes* do fim dos tempos sobre as batidas de bateria que introduzem a música. Seu salto através da decadência urbana muda de uma praça de mercado, que poderia ser na Inglaterra, para uma fantasiosa América com seus símbolos e estereótipos.

us believe. Copetas: What about love? Burroughs: Ugh. Bowie: I’m not at ease with the word “love.”. Burroughs: I’m not either (COPETAS, 1974).

O Cadillac, o “negro”, o “queer” e uma garota descuidada que toma seu milk-shake e é ridicularizada por Bowie em um tom sarcástico. O narrador da música assiste àquelas cenas de modo distanciado antes de sua humanidade tomar conta, mas logo é tomado pela urgência do apocalipse iminente. Essa passagem de um estado distanciado do narrador para envolvido com aquela tragédia é comunicada pela performance vocal de Bowie. Seu vocal foi gravado em duas tomadas separadas para melhor retratar a escalada para o clímax do refrão final. “David começa muito silenciosamente”, explicou o produtor do disco, Ken Scott, “E então, para obter o melhor som, tive que aumentar o nível, mas como você sabe, ele eventualmente se torna uma potência e tive que alterar todas as configurações. O alcance vocal foi bem diferente na segunda metade da música, então tivemos que ajustar os níveis para compensar isso” (PEGG, 2011, p. 101). Uma manobra semelhante seria usada por Tony Visconti para a gravação de “Heroes” cinco anos depois.

Informações gerais sobre a faixa	
Título da canção	Five Years
Composição	David Bowie
Produção	Ken Scott, David Bowie
Gravadora	RCA
Formato	33 rpm
Ano de lançamento	1972
Andamento	153 bpm
Tonalidade principal	Sol Maior

O vocal de Bowie certamente é entregue com a sensibilidade de um ator enquanto transita lentamente da calma para a histeria, sua voz quase se desfaz sob a tensão, culminando em um grito primitivo que lembrava a angústia de John Lennon em sua canção de 1970 “Mother”. Essa referência não é uma coincidência, dado que “Five Years” usa a estrutura I-vi-IV-V, muito comum às canções *doo-wop* (DOGETT, 2012, p. 143). Essa sequência de acordes é definida em um acompanhamento de Mick Ronson no piano, um arranjo mínimo no estilo “Mother”, tornando-se gradualmente mais ornamentado até soar como outra música do mesmo álbum de Lennon, “God”. Na emblemática canção que marcou o ano de 1970, Lennon afirma “The Dream Is Over”, que se pode entender como o sonho dos Beatles, já que a banda havia se desfeito, mas também como o sonho contracultural de fazer a revolução (MILANI, 2022, p. 100). Apesar de Bowie não compartilhar do sonho dos Beatles e nem do sonho contracultural, é possível argumentar

que ambos os artistas compartilhavam uma melancolia em suas músicas – e talvez em relação à década de 1970 que estava começando. Mas enquanto Lennon reduziu seu acompanhamento a um trio básico, na música de Bowie é adicionada uma autoharpa para enfatizar os acordes principais e, em seguida, violão e cordas para o segundo verso.

A faixa de abertura gradualmente vai se tornando audível por meio de um *fade in*, o padrão simples e contido de tempo triplo (6/8) do baterista Woody Woodmansey usando chimbal, caixa e bumbo. À medida que a bateria atinge seu volume máximo, piano, baixo e autoharpa entram em uníssono através de um enfático e declamatório acorde maior que se sustenta ao longo da linha vocal de abertura de Bowie:

Empurrando pela praça do mercado
Tantas mães suspirando (suspirando)
Novidades acabaram de chegar
Tínhamos cinco anos para chorar (chorar)
O jornalista chorou e nos contou
A Terra estava realmente morrendo (morrendo)
Chorou tanto que seu rosto estava molhado
Então eu sabia que ele não estava mentindo (mentindo)⁴³

Com exceção da bateria constante e quase metronômica, esses instrumentos são usados com parcimônia durante a maior parte do primeiro verso, reservados principalmente para o início das linhas. Suas longas sustentações dão uma impressão de espaço e permitem que toda a atenção seja dada à descrição do cenário de uma população em turbulência com a notícia de que será destruída em apenas cinco anos. Com reverberação pesada sustentando essa impressão de espaço, o uso estratégico de ecos no final de algumas das falas de Bowie confere seriedade às suas palavras emotivas “suspirando”, “morrendo”, “mentindo”. O músico relata cada uma das cenas fragmentadas que ele testemunha enquanto continua seu caminho, construindo na mente do ouvinte uma visão quase fílmica para que também testemunhemos uma catástrofe que se desenrola (CHAPMAN, 2011, p. 25). Sua descrição do “the way that you talk” reafirma as fantasias americanas do álbum observadas pelos termos um “News guy” e “cop”, ambos muito mais americanos do que britânicos, pelo menos em 1972. A adoção da abreviatura americana “TV”, em vez de “telly”, permite um trocadilho com “travesti” para acompanhar as outras personagens marginalizadas descritas na música: “o negro”,

⁴³ Pushing through the market square/So many mothers sighing (sighing)/News had just come over/We had five years left to cry in (cry in)/News guy wept and told us/Earth was really dying (dying)/Cried so much his face was wet/Then I knew he was not lying (lying). (No original).

“o padre” e “queer”. Com um grupo de desajustados e minorias se reunindo ao seu redor, a exortação final de Bowie “I want you to walk” evoca uma ressonância messiânica. Ziggy passa a ser essa figura que se comunica com personagens esquecidas e promove esse tipo de afirmação narcísica (PEGG, 2011, p. 101).

Embora inicialmente monótono ao modo da dinâmica vocal de Lou Reed, enquanto o primeiro verso avança, a melodia vocal de Bowie avança para um registro mais alto e uma intensidade se torna evidente em sua voz. A tensão e a emoção revelam uma transição de mero observador para alguém pego nos eventos que está descrevendo. Esse aumento de intensidade é sustentado por um acompanhamento instrumental que gradualmente se torna mais expansivo, até que seja quase insuportável no verso “My brain hurt like a warehouse/ it had no room to spare”. No início do verso dois, contudo, com sua voz caindo novamente tanto no registro quanto na intensidade, Bowie recupera o controle. Violão dedilhado e violinos melancólicos juntam-se ao panorama sonoro, bem como violinos que se iniciam agudos e sutis no início, mas que ganham força e amplitude à medida que a música continua.

O narrador reconhece uma personagem em uma sorveteria que aparentemente não sabe dos eventos catastróficos que se desenrolam. Aqui, Bowie emprega um dispositivo de distanciamento semelhante ao do dramaturgo Bertolt Brecht ao se afastar da ação para comentar que a pessoa não sabia que estava aparecendo em uma música. Apenas duas linhas depois, ele repete esse efeito de distanciamento, sugerindo que se sente como um ator. Mais uma vez, o processo teatral de atuação ecoa o próprio senso de alienação de Bowie, em *Hunky Dory* ele narrava que estava vivendo em um filme mudo “living in a silent film” e agora ele se sente como um ator, “it was cold and it rained, so I felt like an actor” (PEGG, 2011, p. 101). Desse ponto em diante, Bowie permanece em seu registro mais elevado e carregado de emoção. Quando começa a cantar sobre o retorno para sua mãe, fica claro que ele mudou irreconciliavelmente de observador para protagonista, tão envolvido nos eventos que se desenrolam quanto qualquer um. Enquanto o narrador repetidamente grita sua mensagem de que a Terra tem apenas cinco anos até a aniquilação, agora acompanhado por backing vocals, o acompanhamento instrumental adquire um tom ameaçador e de urgência ao redor dele.

Ao final da música, a voz de Bowie começa a dar sinais de ruptura enquanto o músico continua a forçá-la cada vez mais até que finalmente ela se misture ao apoio musical. O arranjo, aqui, é habilidoso em enfatizar a ansiedade e o terror pela perda de controle do protagonista. Com o alcance desse ponto tumultuado, a música parece

começar a desmoronar sob seu próprio peso, as cordas anteriormente altamente unificadas dão lugar a linhas caóticas de formas livres que mais parecem ruídos que notas. O crescendo das cordas ao final da música passa a se chocar com o solo de guitarra que confere uma sonoridade futurística a música, essa parede sonora subitamente desaparece, deixando o padrão de bateria sozinho, como no começo da música (CHAPMAN, 2015, p. 25).

Desse modo, os toques de bateria de Woody Woodmansey desaparecem em um *fade out* quase da mesma maneira em que foram introduzidos, dando espaço para a faixa seguinte “Soul Love”. Após a visão panorâmica do apocalipse, Bowie oferece uma paisagem mais otimista, com bongôs e violão sinalizando uma fluidez suave. Na canção, Bowie inicialmente reflete sobre a futilidade e a perda sem sentido criada pela guerra, descrita por meio das ações de uma mãe perturbada no túmulo de seu filho caído: “Stone love, she kneels before the grave. A brave son who gave his life to save the slogan”. Apesar de não ter tocado nesse assunto em seu álbum anterior, aqui Bowie retorna ao tema da guerra que pautava muitas das discussões do *underground* devido à guerra do Vietnã. Se em “Running Gun Blues” (1970), o músico evocava uma energia que remetia as guitarras do The Who para comentar sobre a irracionalidade da guerra, em “Soul Love” é a forma de uma canção pop romântica que fornece o material estético para Bowie desenvolver seu comentário que começa com a guerra, mas se desenvolve a respeito da fé religiosa e do amor banal adolescente.

Até esse ponto da música, ambos os versos são cantados sobre um fundo discreto dominado por bongô e violão. No entanto, no primeiro refrão a instrumentação torna-se muito mais densa, com a guitarra destruindo as imagens contemplativas da mãe em luto no cemitério e dos jovens amantes. Com sua melodia vocal aumentando de tom e um emergente desespero em sua voz, o refrão tem uma visão inconfundivelmente cínica do que Bowie agora chama de “amor idiota”, relegando-o a uma mera fantasia, um último recurso para aqueles que estão indefesos. Em seguida, Mick Ronson adiciona harmônicos de guitarra ao verso, e o saxofone de Bowie se mostra uma junção descontraída que remete aos clichês das músicas *doo-wop* dos anos cinquenta. No final do solo, o tom muda inesperadamente, subindo um tom indicando o novo assunto da fé em Deus, introduzido no verso três. Essa noção, por sua vez, recebe uma descrição igualmente cínica que retrata um padre envolvido pela cegueira. Desta vez, devido em parte à mudança de tom, a interpretação de Bowie do refrão soa desesperada, com sua voz mais alta novamente, tensa e emotiva. A intensidade então diminui novamente, pela última vez, com a guitarra

apoiada por um backing vocal “la la la” assumindo a melodia do verso conforme a faixa desaparece em *fade out*, como se as personagens estivessem saindo de cena, dado que a moral da história já sido comunicada, nem a fé da sociedade conservadora era capaz de dar esperança para o fim iminente e nem o amor da contracultura era a resposta.

Nesse sentido, talvez possa-se sugerir que a resposta de Bowie vem na faixa seguinte, “Moonage Daydream”. A essa altura, Bowie se afunde em outro surto de automitologia, declarando-se um crocodilo (“I’m na alligator”), uma mamãe/papai (e, portanto, andrógino), um invasor do espaço (alienígena e fálico) e até mesmo um “pink monkey-bird” – gíria gay para quem recebe sexo anal. Suas imagens despreocupadas intensificam a fantasia erótica do refrão, um sonho molhado que era “moonage”, da era das missões Apollo na lua. Portanto, um “Moonage Daydream” pode representar um caminho extático e instintivo para a criatividade, já que no misticismo dos anos setenta a “deusa da lua” poderia remeter à magia, ao subconsciente e inspiração poética (CHAPMAN, 2015, p. 27). Uma alternativa, mais banal, é que a música poderia ser uma homenagem às imagens líricas de Marc Bolan. Afinal, seu último single sob o nome de Tyrannosaurus Rex se chamava “By the Light of a Magical Moon” (1970). Na faixa, há um toque de psicodelia dos anos sessenta no convite para “freak out”, além dos extensos solos de guitarra reafirmarem essa máxima. Uma música agressiva e eletrônica, “Moonage Daydream” é a faixa que estabelece pela primeira vez no álbum um clima sonoro saturado nos timbres e efeitos tirados da ficção científica, principalmente no uso extensivo de eco no refrão final, que imita ondas sonoras pulsantes e as cordas que possuem efeitos de *phaser* que aparecem durante o extenso solo de guitarra final. O conceito de sonhar acordado com a lua, o espaço e os invasores do espaço são facilmente identificados por uma geração cuja imaginação foi alimentada pela corrida espacial (CHAPMAN, 2015, p. 27).

Nesse momento, uma vaga familiaridade vem à mente do ouvinte com a introdução de tom suave de “Starman”, a quarta faixa do lado A. Como foi o caso de “Space Oddity” três anos antes, a introdução apresenta um violão dedilhado que se repete entre dois acordes. Um deles é o acorde de Fá maior com sétima, usado na música anterior com um tema espacial semelhante, embora o andamento aqui seja um pouco mais rápido. Nos últimos estágios desse começo tranquilo, Bowie, com sua voz em um volume baixo na mixagem, entrega duas linhas curtas e ininteligíveis de letras que o ouvido se esforça para decifrar, mas não consegue, dando a impressão de que ele está cantando de longe. Uma virada de bateria anuncia a chegada do resto da banda no início do primeiro verso

e, como se de repente ele estivesse muito mais perto, a partir de agora a voz de Bowie é clara e está à frente dos instrumentos enquanto canta. Desse modo, a partir de uma perspectiva em primeira pessoa, o narrador conta como estava relaxado enquanto ouvia rock'n'roll em seu rádio. Uma atividade quase universal entre os adolescentes e pré-adolescentes britânicos em 1972 e, portanto, de fácil identificação. No entanto, ele percebe que a música começa a desaparecer antes que a voz nebulosa (hazy) de um homem do espaço, presumivelmente o próprio Ziggy Stardust, comece a se comunicar com ele, transmitida pelas ondas do rádio e por meio de seus alto-falantes.

Assim, quatro das seis linhas do verso terminam com uma técnica muito cativante em que a sílaba final é repetida mais duas vezes: “low-ow-ow”, “radio-o-o”, “fa-a-ade” e “ph- a-ase” em uma simulação de ecos. Isso rapidamente se estabelece como um gancho importante, ao mesmo tempo em que fornece uma inferência auditiva de distância e cavernosidade que sugere uma voz viajando pelas vastas distâncias do espaço. Segue-se uma ligação distinta e imaginativa entre verso e refrão, com os instrumentos em uníssono tocando acordes longos, sucessivos e descendentes que se sustentam por um compasso completo cada, enquanto por cima disso um sintetizador faz notas rápidas únicas em staccato que lembram o código Morse, com a mensagem sendo repetida como se Ziggy Stardust estivesse tentando se comunicar com os habitantes da Terra novamente (CHAPMAN, 2015, p.27).

O alienígena em “Starman”, a única música de Ziggy Stardust que se refere à vida extraterrestre diretamente, apresenta-se como um ser hesitante ao fazer contato com o protagonista. Em alguma medida, a canção faz um paralelo entre o ser espacial e o próprio rock. O *starman* se comunica através da mídia massificada, sua audiência é jovem ao passo que mostra desconfiança em relação aos adultos ao dizer “Don’t tell your poppa”, além de se expressar em termos musicais fazendo referência a “Boogie Chillen” (1947), de John Lee Hooker quando declara “Let all the children boogie”. Mas, assim como outros seres espaciais retratados por Bowie, *starman* se mostra reticente ao longo das linhas cantadas no refrão: “There's a starman waiting in the sky / He'd like to come and meet us / But he thinks he'd blow our minds”. Nesse sentido, há essa semelhança na descrição de Ziggy e os venusianos da canção “Memory of a Free Festival” (1969), que também possuíam uma desconfiança de abordar os seres humanos. Em sua performance de “Starman” no *Top of the Pops*, Bowie abana seu dedo em um gesto de advertência durante sua fala, como se estivesse comunicando que não seria uma boa ideia que a audiência abordasse o homem das estrelas de perto (AUSLANDER, 2017, p. 130).

Para além das referências a John Lee Hooker, o som que precede o refrão, que remete a uma sequência de código Morse, é um *riff* emprestado da canção “You Keep Me Hanging On” (1966), dos Supremes, e parte da melodia do refrão possui uma semelhança muito forte com “Somewhere Over The Rainbow” (1939), de Harold Arlen. A importância dessas duas alusões se dá pelo fato de que as duas canções tratam do desejo pelo escapismo ou transcendência que no contexto das músicas se mostra improvável de se realizar. A personagem apaixonada narrada pelos Supremes coloca que sua amante não dá sinais de que irá soltá-la em “Just keeps me hangin’ on”, enquanto em “Somewhere Over The Rainbow” o eu lírico observa os pássaros voando para um destino a que gostaria de ir, mas não pode. Assim, essas alusões parecem sugerir que o protagonista da canção interpretado por Bowie, vê, na figura do homem das estrelas, uma chance de escapar de sua realidade que tem poucas chances de se concretizar.

Desse modo, assim como “Moonage Daydream” parece sugerir uma resposta às perguntas de “Soul Love”, “Starman” pode ter, na faixa que a sucede, um comentário ou complemento. A faixa que encerra o lado A do disco, “It Ain’t Easy”, talvez reafirme a improbabilidade dos sonhos de escapismo postos em “Starman” de se concretizarem. Sendo o único cover de *Ziggy Stardust*, a produção de “It Ain’t Easy” ressalta David Bowie fazendo sua performance de cantor de blues americano junto a um coro de apoio tumultuado impulsionado pela atriz e cantora Dana Gillespie, que recebeu um crédito tardio por *backing vocals* na reedição do álbum em 1999. A letra não é de forma alguma estranha aos temas do álbum, encaixando-se perfeitamente com a metáfora de viajar e explorar já predominante na escrita de Bowie. A frase de abertura, “Quando você subir ao topo da montanha, olhe para o mar”, poderia muito bem ter sido tirada de “Black Country Rock” (1970), enquanto “você pula de volta para os telhados” mais tarde ecoaria no disco “Diamond Dogs” (1974). O emprego do verso “pensar em todas as coisas estranhas que circulam por aí” é sugestivo de “Five Years” e “Starman”, além do aceno lírico para “Satisfaction” dos Rolling Stones acabar dialogando com a metodologia de Bowie. O aspecto devocional dos clichês religiosos do blues (“Com a ajuda do bom Deus, todos nós podemos superar... às vezes, Ele o leva para cima e às vezes para baixo novamente”) adquire um toque mais sombrio no contexto de *Ziggy Stardust* com suas conotações messiânicas e suas reiteradas rejeições da fé religiosa (PEGG, 2011, p. 143).

Ziggy Stardust: O Lado B do Fonograma

O lado dois começa com a balada de piano “Lady Stardust”. Novamente explorando a estética do glamrock, o tema do questionamento de gênero que é próprio do estilo está em primeiro plano, sendo sinalizado no verso “as pessoas olhavam para a maquiagem em seu rosto”. A abertura do lado B subverte as expectativas ao passo que contrapõe tanto a narrativa que coloca o músico de rock’n’roll como o herói conquistador de mulheres e explorador do mundo, “procurando sua verdade”, quanto o material musical da canção. “Lady Stardust” coloca a personagem andrógina como protagonista em oposição ao indiscutível homem hétero de “It Ain’t Easy” e confronta o formato clichê de canção de rock’n’roll, usada pela banda quase como uma obra *ready made*, com uma introdução de acordes dissonantes que se desenvolvem em uma balada de piano de andamento lento.

Mais tarde, o pronome “ele” é usado de forma provocativa quando Bowie canta os temas abordados por Lady Stardust: “Lady Stardust cantou suas canções de escuridão e consternação”. Embora a faixa não tenha a função de encaminhar a narrativa de *Ziggy Stardust*, a música está alinhada ao contexto mais amplo do álbum por meio de seu tema de transformação da identidade, além de criar cenários em que Bowie consegue dar voz a mais de uma personagem. Desse modo, a letra revela uma abundância de americanismos no vocabulário de Bowie com “awful nice” e “outta sight”, mas o conteúdo de “Lady Stardust” é um assunto muito britânico. Bowie insinua um paralelo entre sua relação com Marc Bolan por meio de uma paráfrase da expressão mais famosa de Lord Alfred Douglas, amigo e amante de Oscar Wilde – “I smiled sadly for a love I could not obey” (PEGG, 2011, p. 160). A frase referenciada por Bowie se trata de um verso do poema “Two Loves”, “the love that dare not speak its name”, popularizada por Wilde ao citá-la em seu julgamento de 1895, ao ter recebido a pecha de “corruptor de jovens”, inclusive pintada frente ao júri. Uma gravação demo anterior de “Lady Stardust” foi intitulada “He Was Alright”, com o título alternativo “A Song for Marc”. Ocasionalmente durante as apresentações, uma fotografia de Bolan era projetada no palco. Assim, “Lady Stardust” desempenha um papel significativo na solidificação da imagem glam que é construída ao longo do álbum e evoca a melancolia de inadequação sentida pela personagem principal ao referenciar a passagem trágica do julgamento de Oscar Wilde.

A faixa seguinte, “Star”, exemplifica o espírito de reinvenção que foi fundamental ao glam rock. A promessa de libertação da conformidade, da opressão e da monotonia diária por meio da reconstrução individual tem um paralelo feito a partir do desejo do personagem da música de se tornar uma estrela glam. Com o andamento mais rápido de

todo o álbum, música começa refletindo sobre os esforços fracassados de personagens que tentam transcender o ambiente em que nasceram: Tony entrando para o exército e Rudi ficando em casa. Essa é uma situação que o sujeito da música pretende evitar por meio de sua transformação em estrela do rock, " I could play the wild mutation as a rock & roll star ". “Acredito na fantasia e nas imagens das estrelas”, disse Bowie em 1971. “Conheço muito esse tipo de pessoa e sinto que são figuras muito importantes em nossa sociedade. As pessoas gostam de se concentrar em alguém que podem considerar diferente delas. Se é verdade ou não, é irrelevante” (DOGETT, 2012, p. 114). Dadas essas informações, é surpreendente que o músico tenha tentado vender “Star” para outros artistas, dando uma cópia de sua demo de maio de 1971 para pelo menos duas outras bandas. Talvez, Bowie estivesse preocupado em capitalizar a mitologia das estrelas do rock’n’roll, ou talvez ele desconfiasse do apelo comercial flagrante da música. Em ambos os casos, ele reescreveu a letra, como tinha reescrito “Hang On to Yourself” para se encaixar em *Ziggy Stardust* na forma de uma fantasia de um jovem que é quase erótica em seu narcisismo.

Durante a gravação, com os *backing vocals* exagerados imitando uma dúzia de canções dos Beatles, de “Baby It's You” a “Girl” a “Sexy Sadie” e “Happiness Is a Warm Gun” — Bowie afirmou que a inspiração era “Lovely Rita”, embora isso seja mais difícil de identificar. Como John Lennon, Bowie deve ter gostado da estética *doo-wop* do álbum de Frank Zappa, *Cruising with Ruben & the Jets* (1968). Havia também uma pitada de “Pinball Wizard” do The Who, na palhetada tripla de Mick Ronson quando toca os acordes abertos sobre os acordes de piano da introdução frenética e tropeçante. A música também foi elegantemente construída, com verso e refrão quase se replicando, uma interrupção de guitarra oferecendo uma série de mudanças abruptas da tônica dominante e uma coda que não dura muito, tomando um caminho inesperado, indo de dó maior para o acorde fundamental de sol maior, como se estivesse sinalizando a transição do devaneio de volta para a realidade (DOGETT, 2012, p. 114).

Assim, “Hang on to Yourself” sucede a “Star”, uma canção sobre um músico que deseja o sucesso que termina com os dizeres “agora me veja”, sendo que “Hang on to Yourself”, a música mais próxima de uma canção de rock’n’roll dos anos 1950 no disco, acaba sendo sua performance. Além de alimentar a mitologia de Stardust, “Hang Onto Yourself” nasceu como uma resposta de Bowie ao ouvir o último álbum dos Velvets com Lou Reed, *Loaded* (1970). Extraíndo a temática do rock’n’roll de Reed, Bowie a combinou com um roubo lírico de “Sweet Jane”, embora seu narrador estivesse em um

programa de rádio, não em uma banda de rock'n'roll como o protagonista de Reed. A abertura de guitarra de três acordes evoca “Summertime Blues” de Eddie Cochran, enquanto o insistente “come on” no refrão remete a “C'mon Everybody” do mesmo autor, Chuck Berry em “Come On” e o refrão dos Beatles “Please Please Me.” Com suas mudanças de acordes atraentemente familiares e estrutura instantaneamente acessível, “Hang Onto Yourself” cumpriu o desejo de Bowie de criar um amálgama de referências que posicionam os “spiders from mars” junto a imagem desses roqueiros, desde a repetição de “come on” até as palmas do refrão.

A faixa que dá título ao álbum ocupa a quarta posição no lado B. Em “Ziggy Stardust”, descobrimos que Ziggy foi destruído por sua fama – eis a queda após a ascensão, conforme predito no título do álbum. A música começa com uma combinação de três elementos que se distribuem pelo panorama sonoro, tocando os acordes na guitarra à esquerda, já que é estabelecido que Ziggy é canhoto ao longo da letra e o violão na direita que se junta a uma outra guitarra que faz um *riff*. Escrito da perspectiva de um membro ciumento da banda que testemunha os efeitos destrutivos do ego consumista de Ziggy, a letra documenta a ruptura que se desenvolveu entre a estrela e seus músicos de apoio, porque Ziggy “chegou longe demais”, tornando-se “o homem especial, então éramos a banda de Ziggy.” Acusado de “fazer amor com seu ego”, Ziggy ultrapassou os limites e foi morto pela adulação dos próprios fãs que pretendia liderar. O sonho da salvação da Terra pelo astro do rock alienígena messiânico havia acabado, as Aranhas de Marte estavam desiludidas e dissolvidas, seu fracasso em sua missão por excesso de indulgência nas seduições da fama. As consequências trágicas de sua busca malograda são resumidas em duas palavras ao chamar o herói de “messias leproso”, com “messias” representando a própria essência de alguém que promete a salvação e “leproso” enfraquecendo essa afirmação para invocar o nível mais baixo possível de hierarquia social. O fato de a música ser encerrada por uma declaração formulada no pretérito, “Ziggy played guitar”, indica a morte de Ziggy (CHAPMAN, 2015, p. 30).

Informações gerais sobre a faixa	
Título da canção	Ziggy Stardust
Composição	David Bowie
Produção	Ken Scott, David Bowie
Gravadora	RCA
Formato	33 rpm
Ano de lançamento	1972
Andamento	80 bpm

Tonalidade principal	Sol Maior
-----------------------------	-----------

A importância de “Ziggy Stardust” consiste em sintetizar diversos elementos que estão dispersos ao longo do LP, dando coesão à narrativa da personagem e colando as alusões ao rock’n’roll e temas descritos ao longo do lado B como fama, autenticidade e androginia na performance do protagonista extraterrestre. Entre as conexões desses temas, talvez a mais complexa esteja na articulação entre autenticidade e androginia. A adoção de personas alienígenas em performances musicais é um artifício muito usado na crítica de noções de autenticidade. Por meio do uso dessa ferramenta da fantasia da existência de vida extraterrestre, os artistas subvertem e negam certas noções de autenticidade. Usando metáforas espaciais, seres extraterrestres ou futurismo, projetos artísticos têm a oportunidade de tensionar identidades “autênticas” por meio da figura do irreconhecível. Desse modo, a persona alienígena de Bowie foi emblemática por sua alienação bissexual em relação à heterossexualidade masculina que dominava o mundo da música, representando uma experiência social real, ao passo que Ziggy Stardust se constitui como uma metáfora dessa identidade não normativa de Bowie (AUSLANDER, 2017, p. 132).

Na verdade, a performance da bissexualidade de Ziggy se coloca como um fator bem mais complexo do que apenas uma narrativa de ópera rock da década de 1970. Não há dúvida de que Bowie, enquanto Ziggy, especialmente em suas manifestações visuais, foi entendido positiva e negativamente como uma figura andrógina e sexualmente indecente. O artista era ao mesmo tempo vilanizado e celebrado por seu público *queer* ao passo que os fãs mais jovens descrevem um antagonismo dos pais em relação à imagem do músico. Outras acusações, como de sociólogos da época, colocavam Bowie como uma figura que havia emasculado o rock. Por outro lado, a audiência do artista também apreciava sua aparência andrógina e suas indicações de sexualidade *queer* por meio de cartas e outros meios de comunicação com o artista. Assim, a performance de sexualidade *queer* na construção de Ziggy Stardust se escalou a tal ponto que transcendeu a performance do LP e das apresentações ao vivo, dado que, em uma entrevista a *Melody Maker* em janeiro de 1972, Bowie declarou que sempre foi gay. Além disso, no mesmo período de tempo, outros artistas como Lou Reed, acabaram aderindo a essa performance ao entrarem na órbita de Ziggy. Ao apresentar Reed ao público britânico em uma conferência de imprensa em Londres, o músico nova-iorquino beijou-lhe a boca, em um gesto performático ao modo de David Bowie (AUSLANDER, 2017, p. 134).

Assim, “Ziggy Stardust” é seguida por “Suffragette City”. Dado que a única música popular a incorporar “sufragista” em seu título antes de Ziggy Stardust foi “Sister Suffragette” do musical *Mary Poppins*. A música tinha mais a ver com a libertação das mulheres do que “Suffragette City” de Bowie, apesar de alegações feitas posteriormente. Dessa forma, a faixa se constitui através de uma colagem de suas influências do rock’n’roll: uma frase de efeito sexualmente carregada emprestada de Charles Mingus via Small Faces, alguma interação vocal de “White Light/White Heat” e o impulso sonoro do Velvet Underground. Além desses elementos Bowie faz referências a *Laranja Mecânica* ao usar o termo “droogies”, rouba um verso de “I Found Out” de John Lennon e une essas peças através de sua performance teatral. O artista aumenta a sensação de pastiche lúdico ao trocar de personas vocais a cada poucas palavras, às vezes simulando ameaças e muitas vezes sarcástico (DOGETT, 2012, p. 149).

A construção sonora se dá por um violão sutil, que faz a base para a guitarra de Ronson, enquanto o que parece um saxofone na verdade foi criado com um sintetizador ARP. Bowie criou o *riff* de sintetizador, o produtor Ken Scott encontrou um som apropriado no Trident Studios ARP e Ronson executou essa parte. Sendo que “Suffragette City” é um dos primeiros usos de Bowie do sintetizador ARP, um instrumento que mais tarde formaria a espinha dorsal de seus álbuns de Berlim, como *Heroes* (1977) (PEGG, 2011, p. 292). Aqui, o uso do sintetizador ainda é cosmético, possuindo a função de ressaltar a guitarra, como um saxofone faria nesse contexto. Os *backing vocals* se movem do alto-falante esquerdo no primeiro verso para o direito no segundo, um artifício que confere uma energia de teatro musical à faixa, dando uma dinâmica aos elementos da música. Desse modo, enquanto muitas canções de rock, como “Brown Sugar” (1971) dos Rolling Stones e “All Day and All of the Night” (1964) dos Kinks, são construídas em uma estrutura de três acordes com espaçamento de dois e três semitons (por exemplo, E-G-A, ou A-G-C), Bowie usou lacunas de dois semitons entre os acordes (F-G-A), deixando o ouvido esperar um lá menor mais suave como tônica da música, apenas para um decisivo acorde de lá maior aparecer em seu lugar. Essa manobra mais simples, realizada inconscientemente, deu a “Suffragette City” a sensação de que cada desvio do *riff* básico soasse transitório e acelerando o desejo de retorno do acorde principal. É dessa forma que a banda sai do refrão para um acorde de Mi maior, que por uma resolução de volta para o acorde de Lá maior. “Wham bam thank you mam,” Bowie exclama após um final falso, antes de a banda dar a volta novamente, e desta vez entregar o alívio de um último clímax, enquanto Bowie grita: “Suffragette!” (DOGETT, 2012, p. 149).

A faixa final do álbum é "Rock'n'Roll Suicide". Na narrativa, a queda de Ziggy em desgraça é concluída, e o ouvinte descobre o que aconteceu com o aspirante a herói. Voltando ao mesmo compasso 6/8 da abertura "Five Years" e, assim, proporcionando uma sensação de encerramento e conexão entre as faixas do álbum, um observador anônimo descreve o tropeço sem rumo de Ziggy pelas ruas da cidade ao amanhecer:

Você é muito velho para perdê-lo, muito jovem para escolhê-lo
E o relógio espera tão pacientemente em sua música
Você passa pelo café, mas não come
Quando você viveu muito tempo
Oh, não, não, não, você é um suicida do rock'n'roll⁴⁴

Como "Starman", que foi concebida como um single de sucesso, "Rock'n'Roll Suicide" foi projetada para desempenhar um papel específico no disco. Colocada no final de Ziggy Stardust e no final da última apresentação de Ziggy em 1973, parecia deixar a cortina cair em uma representação teatral. A equação estava implícita: Ziggy havia permitido ser morto por seus fãs, então ele era um suicida, em uma primeira análise. No entanto, quem quer que estivesse interpretando essa música, fosse outra personagem além de Ziggy ou David Bowie, estava se dirigindo ao público e a cada indivíduo alienado desse público, a música não era uma narração de si. Os ouvintes do LP eram as vítimas, Bowie lhes assegura "vocês não estão sozinhos". Nesse momento, nos shows ao vivo, o artista estende as mãos enquanto canta "me deem suas mãos", e depois os abandona em estado de histeria (DOGETT, 2012, p. 151). Desse modo, alguns aspectos dessa performance no álbum podem ser pensados a partir de características do teatro épico de Brecht.

Há um elemento no teatro do dramaturgo que diz respeito à intensão de se criar um palco que procura esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la. Entre outras estratégias, o combate à ilusão pode ser uma ferramenta nesse processo de esclarecimento, em oposição ao impacto mágico do teatro de cariz aristotélico e/ou burguês, que tem no êxtase uma intensa identificação emocional (catarse) que leva o público a se esquecer de tudo, saindo do teatro satisfeito, conformado e passivo com noções já estabelecidas pela sociedade (ROSENFELD, 1985, p. 148). Em *Ziggy Stardust* (1972), Bowie combate a ilusão de autenticidade manipulada por meio dos mecanismos

⁴⁴ You're too old to lose it, too young to choose it/And the clock waits so patiently on your song/You walk past the café, but you don't eat/When you've lived too long/Oh, no, no, no, you're a rock 'n' roll suicide. (No original).

da indústria cultural. O artista usa das mesmas técnicas para desnudar a artificialidade do estado de estrela do rock que era perpetuado por tantas bandas de sua contemporaneidade. Isso quer dizer, usando alguns aspectos do teatro musical, que, assim como o rock'n'roll possuía grandes problemas em relação à forma artística, dado que impunha limitações criativas ao artista, Bowie tensiona as estruturas dessa forma de modo a gerar identificação com a plateia aos moldes do teatro burguês para em seguida confrontar essa identificação com o desconhecido, no caso o andrógino. Em alguns pontos do disco, essa identificação é estabelecida pela exposição do desejo pela fama e estrelato ou pelos tópicos musicais familiares, ou seja, todos os clichês do rock'n'roll que são dispostos ao longo de toda a duração do LP.

Outro artifício comum ao teatro burguês e ao teatro musical é a presença de um protagonista. No título do LP, *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders From Mars*, toda uma narrativa com começo e fim é estabelecida, assim como uma personagem principal, Ziggy Stardust. Desse modo, Bowie apresenta esses *tropos* para subvertê-los ao longo do caminho. A narrativa rapidamente se desmancha, dado que não há uma linha coesa ao longo do disco, mas sim algumas faixas que estabelecem pontos de conexão e sintetizam os temas dispostos ao longo de sua duração. A questão da personagem principal também é tensionada, dado que Bowie passa a representar diversas personagens diferentes, citando Ziggy em apenas algumas faixas específicas – sua abordagem em relação às personagens é similar à sua performance de gênero: o artista acaba tensionando essa relação ao ponto de estabelecer uma posição de performance que lhe permite transitar entre vários papéis desde que esteja interpretando o ator, David Bowie, condição que lhe traria limitações posteriormente, dado que ficaria preso nessa condição de artista que precisa inventar personagens para poder criar sua música. Como último truque, Bowie, que estabelece o compromisso de entregar um produto que narra a ascensão e a queda de Ziggy Stardust, acaba estabelecendo um contato direto com a plateia ao interromper o clímax emocional do disco, revelando que as vítimas são aquelas que ouvem o LP ou assistem ao show. Ao descrever imagens de melancolia e desilusão ao longo de "Rock'n'Roll Suicide", o músico quebra a noção de espetáculo quando didaticamente afirma que “você não estão sozinhos” e, em seguida, finaliza o álbum de forma dupla: da mesma forma que coloca que sua audiência não está sozinha, ainda os deixa com um sentimento de desamparo dado que mata seu herói durante o processo do disco.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observar o processo de transformação pelo qual o rock passou nos anos iniciais da década de 1970 – acaba sendo um trabalho delicado dada a ampla fragmentação, tanto da contracultura como dessa forma cultural que a acompanhava. O rock e o *underground* possuíam uma relação dialética que gera a indagação, inclusive, a respeito de se o rock poderia sobreviver sem o *underground*. Bandas que são comumente retratadas como símbolo dessa interação como Led Zeppelin, Pink Floyd, The Who e os membros remanescentes dos Beatles continuaram produzindo álbuns mesmo após o completo enfraquecimento desse corpo social, mas o produto entregue passou a ser de outra natureza que não o projeto utópico da contracultura, mesmo que interpretado de forma específica por cada artista. Enquanto esse elo ainda se fazia vigente, as discussões que perpassavam o *underground* também eram presentes na produção das bandas. No auge do intento revolucionário pela expansão da mente (NELSON, 1989, p. 92), trabalhos como o *Sgt. Pepper's* (1967) e *Are You Experienced* (1967) de Jimi Hendrix reagiam e contribuíam a essas noções, cada um à sua forma. Com o aumento da violência e reação em forma de combate político direto do *underground* em 1968 (WILSON, 2005, p. 91), os artistas também deram suas contribuições aos debates. No entanto, com a fragmentação do *underground* em subculturas e o distanciamento dos artistas desse meio (MACAN, 1997, p. 176), a música parou de relacionar-se tão intensamente com as preocupações do que sobrou de um pensamento contracultural e voltou a ser pensada dentro das restrições de um mercado da música que, após apresentar uma autonomia relativa em relação à indústria cultural na década de 1960, já retornava a uma estratégia de restrição, mas dessa vez se organizando em torno do rock para o amplo mercado norte-americano (MACAN, 1997, p. 176).

Para conciliar suas contradições, esse rock passa a ser dividido em gêneros e rigidamente categorizado. Expressões como o glam rock, que descreviam uma forma particular de se trabalhar com as possibilidades de libertação sexual inauguradas com a contracultura, passam a definir produtos específicos destinados a recortes demográficos. Se *Ziggy Stardust* (1972) trabalhava os clichês do rock'n'roll interagindo com o *underground* londrino; o álbum seguinte de Bowie, *Alladin Sane* (1973), se construía a partir da necessidade de fazer uma sequência, aos moldes dos filmes hollywoodianos, sendo realizado com muito êxito na premissa “Ziggy visita a América”. As

complexidades que cercam a música popular se agravam quando entendemos que ela carrega a contradição de ser, ao mesmo tempo, ruptura e permanência, tendo no LP o objeto que sintetiza a vontade de ruptura a partir do adensamento da tradição (NAPOLITANO, 2007, p. 69). No caráter moderno da música popular há uma ênfase proposital em relação à inovação, o que configura uma quebra obrigatória com estilos artísticos anteriores. Essa postura modernizadora, essa urgência pela inovação deriva da necessidade de produzir algo que resista e rompa com a repetição que funciona como uma espécie de força da gravidade no campo das commodities (JAMESON, 1992, p. 136). Por outro lado, o rock também se liga à tradição ao trabalhar com elementos do blues e do rock'n'roll de uma forma por meio da qual não os folcloriza, mas, usando o vocabulário de Napolitano (2007, p. 69), os reapropria como material estético da modernidade.

Entre o rock'n'roll da década de 1950 e o rock que surge nos anos 1960, há muito mais do que uma transformação ou “evolução de um gênero”, mas uma ruptura que revela uma mudança de paradigmas. O rock'n'roll se pautava em uma linguagem de rebeldia que foi extremamente influente nos Estados Unidos, e quando chegou à Inglaterra através do rádio e da televisão provocou um impacto irreversível naquela juventude que, influenciada pelo aspecto comportamental, externalizou essa influência socialmente na criação de grupos como *teddy boys* e *rockers* (MILES, 2010). Seu principal modo de expressão dessa rebeldia se dava por meio da dança, o que atribuía um caráter funcional a esse tipo de música. Esse fator, do ponto de vista da arte moderna, anula a autonomia interna da obra e ressalta seu caráter de produção e reprodução imediata da vida (CALADO, 2007, p. 66). Já no caso do rock, há um rompimento com esses fatores que limitam a arte enquanto forma, disfuncionalizando sua música e tornando possível uma maior experimentação do ponto de vista da linguagem musical, atribuindo qualidades de arte moderna. No entanto, o *rock* ainda mantinha laços com a sociedade, impossibilitando autonomia externa, pois estava ligado aos movimentos sociais da época (FAULK, 2010, p. 47). Sua ligação com a contracultura possibilitou dentro do *rock* uma aproximação entre arte moderna e cultura de massa, campos normalmente considerados antagônicos (HUYSEN, 1996). Essa relação dialética entre o *rock* e a cultura de massas significava que, ao mesmo tempo em que ele apontava para a autonomia da arte, também necessitava lidar com “a racionalização absoluta da produção musical perseguida pela indústria fonográfica, enquanto parte do sistema de indústria cultural” (NAPOLITANO, 2001, p. 228). Assim, esse fenômeno criou a possibilidade de um choque entre essa música e os

padrões estabelecidos com o mercado do contexto (FENERICK; MARQUIONI, 2015, p. 14).

Tendo esta primeira ruptura como referência, nós não observamos o mesmo processo em relação ao rock do começo da década de 1970, de um rock de características modernas para um rock pós-moderno. Argumentamos que, nos objetos analisados de 1970 até 1972, há uma série de transformações e permanências que permeiam os discos de David Bowie, um grupo específico de músicos ligados ao glam rock da Inglaterra e o *underground* londrino, que influenciam e são influenciados pela música desse contexto. Essas transformações fazem os discos de Bowie transitarem no limiar das definições dessas duas categorias. Sendo que, ao modo pós-modernista, o artista faz tentativas de articular novas linguagens que pensam além de convenções sociais dualistas como masculino e feminino e o impulso de pensar no humano em conjunção com a tecnologia, tanto ao modo da ficção científica quanto pela exploração entre os sujeitos e os meios de comunicação com os quais interage. No entanto, estratégias modernistas de adotar técnicas de choque amplamente usadas no rock ainda estão presentes nos discos analisados de Bowie e, embora use elementos do *glam rock* como ironia e humor, seus assuntos e temas ainda eram dotados de certa seriedade. Entendendo que as características definidoras do pós-modernismo parecem ser a desconstrução da expressão e fragmentação das ideias (KELLNER, 1995), a possibilidade de um rock pós-moderno se torna inviável no contexto estudado. Apesar de Bowie e o glam rock até 1972 se posicionarem de forma antagônica à contracultura, esse antagonismo é crítico, fazendo uma oposição de valores: se a contracultura buscava uma utopia, Bowie incorpora o seu total oposto em *Ziggy Stardust*, o consumismo exarcebado e o culto à celebridade. Era uma verdadeira distopia, que embora retratada de forma exagerada na narrativa do artista, configurava um cenário que estava se realizando ao longo dos anos 1970. Além disso, a influência que as vanguardas modernas exerceram, tanto sobre o tropicalismo quanto sobre o rock, ainda se fazem presentes em *Ziggy Stardust*. O movimento de separar “modernidade” e “progresso” criticamente (NAPOLITANO, 2007, p. 139) pode ser observado tanto no tensionamento das concepções de avanço tecnológico e crítica ao tecnicismo, quanto na reapropriação do rock’n’roll e teatro musical como material estético.

Talvez possamos pensar em uma institucionalização⁴⁵ do rock ao levarmos em conta a sua condição, que oscilava entre a configuração de uma cultura de protesto e resistência e a consolidação de um produto altamente valorizado, do ponto de vista econômico e sociocultural. O rock passou a ser uma mercadoria viável na década de 1960 e continuou sendo-a nos anos 1970, mas teve que se adaptar, o que resultaria tanto em transformações quanto em permanências possíveis. Diante de um viés dominante da cultura que prioriza a projeção de um universo de múltiplas diferenças, o rock como um produto estável e reprodutível aos olhos da indústria dependeria de uma invasão periódica da diferença e da inovação (CONNOR, 2012, p. 153). Esse novo processo se dá a partir de uma inimaginável aceleração no ciclo de inclusão em que novos elementos são incorporados, formalizados e reciclados como mercadorias. Nesse contexto, os artistas acabam vivendo no limiar entre “originalidade” e a sua “exploração” comercial (CONNOR, 2012, p. 150).

REFERÊNCIAS

FONTES

Jornais e Revistas:

International Times, London, ago. 1969 – 1972. Acervo pessoal e acervo online podendo ser acesado em: <https://www.internationaltimes.it/archive/>

Oz Magazine, London, 1967 – 1972. Acervo pessoal e acervo online podendo ser acesado em: <https://ro.uow.edu.au/ozlondon/>

COPETAS, Craig. Beat Godfather Meets Glitter Mainman: William Burroughs Interviews David Bowie. Rolling Stone Magazine. 28 de fevereiro, 1974. <https://www.rollingstone.com/feature/beat-godfather-meets-glitter-mainman-william-burroughs-interviews-david-bowie-92508/>. Acessado em 2 de abril de 2023.

Discografia principal:

⁴⁵ O historiador Marcos Napolitano trabalha com essa premissa ao argumentar que “O processo histórico de redefinição sociocultural da MPB conduziu a sua institucionalização, oscilando entre a configuração de uma cultura de protesto e resistência e a consolidação de um produto altamente valorizado, do ponto de vista econômico e sociocultural. Na qualidade de uma instituição sociocultural, mais do que um gênero musical específico, a MPB desenvolveu meios de difusão próprios, critérios específicos de julgamento de valor, um panteão de gênios criadores e um cânon próprio de canções paradigmáticas” (NAPOLITANO, 2001, p. 140).

DAVID BOWIE. **Hunky Dory**. London: Warner Music Group Company., 2015 [remasterizado do LP original de 1971]. 1 CD (41min.). Disponível no Spotify.

DAVID BOWIE. **The Man Who Sold The World**. London: Warner Music Group Company., 2015 [remasterizado do LP original de 1970]. 1 CD (41min.). Disponível no Spotify.

DAVID BOWIE. **The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars**. London: Warner Music Group Company., 2012 [remasterizado do LP original de 1972]. 1 CD (38min.). Disponível no Spotify.

Discografia de apoio:

DAVID BOWIE. **David Bowie**. London: Decca Music Group Ltd Release., 1967. 1 CD (31min.). Disponível no Spotify.

DAVID BOWIE. **David Bowie (aka Space Oddity)**. London: Warner Music Group Company., 2015 [remasterizado do LP original de 1969]. 1 CD (46min.). Disponível no Spotify.

DAVID BOWIE. **Five Years (1969-1973)**. London: Warner Music Group Company., 2015. 10 CDs (8h 46min.). Disponível no Spotify.

DAVID BOWIE. **Space Oddity**. London: Warner Music Group Company., 2019 [remasterizado do single original de 1969]. 1 CD (17min.). Disponível no Spotify.

MOTT THE HOOPLE. **All The Young Dudes (Expanded Edition)**. London: Sony Music Entertainment., 1972. 16 músicas (1h 12min.). Disponível no Spotify.

THE BEATLES. **Sgt Pepper Lonely Hearts Club Band**. London: Apple Corps., 2017 [remasterizado do LP original de 1967]. 4 CDs (203min.). Disponível no Spotify.

T. REX. **Electric Warrior**. London: Universal International Music B.V., 1971. 1 CD (55min.). Disponível no Spotify.

THE VELVET UNDERGROUND, NICO. **The Velvet Underground & Nico 45th Anniversary (Deluxe Edition)**. London: UMG Recordings, Inc., 2012 [remasterizado do LP original de 1967]. 2 CDs (2h 31min.). Disponível no Spotify.

BIBLIOGRAFIA

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo : Martins Fontes, 2003.

- ADORNO, Theodor. **Sobre Música Popular**. Trad. Flávio R. Kothe, in G. Cohn, (org.), Col. Grandes Cientistas Sociais, vol. 54. São Paulo: Ática, 1986.
- ALDRED, Nannette. 'The Summer of Love' in Performance and Sgt Pepper. In: Grunenber, Christoph and Harris, Jonathan (eds.) Summer of Love: Psychedelic Art, Social Crisis and Counterculture in the 1960s. Tate Liverpool Critical Forum . Liverpool University Press, Liverpool. 2005.
- ALMEIDA, Jorge de. **Crítica dialética em Theodor Adorno**: música e verdade nos anos vinte. SP: Ateliê, 2007.
- ARRUDA, Ricardo Sinigaglia. Crise no Underground Londrino, Resistência e Melancolia no Led Zeppelin IV. In: FENERICK, José Adriano. Nas Trilhas do Rock: Contracultura e Vanguarda. Editora Appris Ltda. Curitiba. 2020.
- ATKINSON, Peter James. **The Contrasting Soundscapes of Hull and London in David Bowie's Ziggy Stardust and the Spiders from Mars**. Popular Music History, 10 (1). pp. 46-61. ISSN 1740713. 2017.
- AUSLANDER, Philip. **Performing Glam Rock**: Gender and Theatricality in Popular Music. Michigan. University of Michigan Press, 2006.
- BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica**.
- BUCKLEY, David. **Strange Fascination. David Bowie**: The Definitive Story. Londres: Virgin Books, 2005.
- BYRNE, David. **How Music Works**. Canongate. London, 2012.
- CEVASCO, Maria Elisa. **Para Ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra. 2001.
- CHAPMAN, Ian. **Experiencing David Bowie**: A Listener's Companion. London: Rowman & Littlefield. 2015.
- CHAPPLE, Steve; GAROFALO, Reebee. **Rock & Indústria**: História e política da indústria musical. Lisboa: Editorial Caminho, SA, 1989.
- COOPER, Sam. The Situationist International in Britain Modernism, Surrealism, and the Avant-Garde. London. Taylor & Francis. 2016.
- COHEN, Renato. **Performance Como Linguagem**: Criação de um tempo-espço de experimentação. São Paulo. EDITORA PERSPECTIVA S.A. 2002.
- CONNOR, Steven. Cultura Pós-Moderna: Introdução às teorias do contemporâneo. Edições Loyola. São Paulo. 2012.
- CALADO, Carlos. O Jazz como Espetáculo. Editora Perspectiva. São Paulo. 2007.
- DIAS, Marcia Tosta. – **Os Donos da Voz**: Indústria Fonográfica e Mundialização da Cultura. São Paulo. Boitempo, 2000.

- DIAS, Marcia Tosta. **Quando o todo era mais do que a soma das partes**: álbuns, singles e os rumos da música gravada. In: Revista Observatório Itaú Cultural. São Paulo: Iatú Cultural, nº 13, 2012.
- DIAS, Marcia Tosta. **Sociologia da música gravada**: o trabalho do produtor musical. In: *Ciências Sociais em Diálogo*. 2 – *Sociedade e suas imagens*. São Paulo: Editora Fap Unifesp, 2014, p. 77-100.
- DOGGETT, Peter. **The Man Who Sold The World**: David Bowie and the 1970s. Harper Perennial. New York. 2012.
- EAGLETON, Terry. *Against the Grain: Selected Essays*. London: Verso Books, 1986.
- FINNIGAN, Marry. **Psychedelic Suburbia**: David Bowie and the Beckenham Arts Lab. Jorvik Press. Portland OR. 2016
- FRIEDLANDER, Paul. **Rock'n'Roll**: uma história social. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- FRITH, Simon. **Sound Efeccts**: Youth, Leisure and the Politics of Rock 'n' Roll. New York: Pantheon Books, 1981.
- _____. MCROBBIE, Angela. **Rock and Sexuality**. 1978. In: FRITH, Simon. GOODWIN, Andrew. **ON RECORD**: Rock, Pop and the Written Word. Taylor & Francis Group. New York. 2005.
- GOMES, José Cesar Fernandes. Do Ofício à Arte: Aspectos de produção e montagem em *The Man Who Sold The World* de David Bowie (ISSN: 2358-212X), 10(2).
- _____. **Performing Rites**: On the value of popular music. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts. 1998.
- _____. CORRIGAN, Paul. The politics of youth culture. Birmingham. In: HALL, Stuart. JEFFERSON, Tony. **Resistance Through Rituals**: Youth subcultures in post-war Britain. Harper Collins Academic. 1975.
- _____. HORNE, Howard. **Art Into Pop**. London. Methuen and Co. Ltd. 1987.
- FAULK, Barry J.. Modernist Rock Constructs the Folk: The Beatles' Magical Mystery Tour. In: *British Rock Modernism, 1967-1977: The Story of Music Hall in Rock*. Ashgate. England. 2010.
- FITCH, Richard. **David Bowie**: Critical Perspectives. In: *In This Age Of Grand Allusion: Bowie, Nihilism and Meaning*. New York: Routledge, 2015.
- FENERICK, José Adriano. **Faças As Próprias Custas** - Produção Musical Da Vanguarda Paulista (1979-2000). Annablume. São Paulo. 2007.

- _____; MARQUIONI, Carlos Eduardo. **Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band**: Uma Colagem de Sons e Imagens. Revista de História e Estudos Culturais, [S. l.], Janeiro/Fevereiro/Março 2008.
- Recuperado de <https://periodicos.ufac.br/index.php/tropos/article/view/5231>. 2021.
- FOSTER, Hal. **O Retorno do Real**. SP: Cosac & Naify, 2014.
- GREENBERG, Clement. *A Pintura Modernista 1960*. In: FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrim de. *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Jorge Zahar Editor Ltda. Rio de Janeiro. 1996.
- _____. *Vanguarda e Kitsch 1939*. In: FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrim de. *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Jorge Zahar Editor Ltda. Rio de Janeiro. 1996.
- GRUNENBERG, Christoph. HARRIS, Jonathan. **Summer of Love**: Psychedelic Art, Social Crisis and Counterculture in the 1960s. Liverpool. Liverpool University Press. 2005.
- HEBDIGE, Dick. *Subculture: The meaning of style*. Routledge. London and New York. 1979.
- HARRISON, Charles. *Modernismo*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.
- HICKS, Michael. **Sixties Rock**: garage, psychedelic, and other satisfactions. Chicago. Marston Book Services Limited. 2000.
- HOBBSAWM, Eric. **Age Of Extremes**: The short twentieth century 1914-1991. ABACUS. Great Britain, 1995.
- HUYSEN, Andreas. **Después de la gran división**: Modernismo, Cultura de Massas, Pós-modernismo. Buenos Aires: AHE, 1986.
- _____. *Memórias do modernismo*; Tradução de Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.
- JAMESON, Fredric. *Reification and Utopia in Mass Culture*. In: *Signatures of the Visible*. Routledge. London. 1992.
- _____, Fredric. *Postmodernism and Consumer Society*. In: *The Anti-Aesthetic ESSAYS ON POSTMODERN CULTURE*. Edited by Hal Foster. BAY PRESS Port Townsend, Washington. 1983.
- JEFFRIES, Stuart. *David Bowie's Post Modernism*. In: *Everything, All the Time, Everywhere: How We Became Postmodern*. New Left Books Ltd. London. 2022.
- KEALY, Edward R. **FROM CRAFT TO ART**: The Case of Sound Mixers and Popular Music. 1979. In: FRITH, Simon. GOODWIN, Andrew. **ON RECORD**: Rock, Pop and the Written Word. Taylor & Francis Group. New York. 2005.

- KELLNER, Douglas. Cultural studies, identity and politics between the modern and the postmodern. Routledge Taylor & Francis Group. England. 1995.
- KUTULAS, Judy. After Aquarius Dawned: How the revolutions of the sixties became the popular culture of the seventies. The University of North Carolina Press. Chapel Hill. 2017.
- LIPPARD, Lucy R. **A Arte Pop**. Rio de Janeiro: Gris, Impressores, S. A. R. L. 1973.
- MERHEB, Rodrigo. **O Som da Revolução**: Uma história cultural do rock, 1965 - 1969. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- MILANI, Vanessa Pironato. **Sisters, O sisters, lets stand up right now**: o processo de feminilização do rock na época da contracultura e da Nova Esquerda, 1966-1974. Tese (Doutorado). Curso de História, Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho UNESP/Franca. 2022.
- _____. *Yoko Ono: Uma Artista (Neo) Vanguardista*. In: FENERICK, José Adriano. Nas Trilhas do Rock: Contracultura e Vanguarda. Editora Appris Ltda. Curitiba. 2020.
- MILES, Barry. In The Seventies: Adventures in the counterculture. Serpent's Tail. London. 2011.
- MILES, Barry. **London Calling**: A Countercultural History of London since 1945. London: Atlantic Books, 2010.
- MOLINA, Sérgio. **Música de Montagem**: A composição de música popular no pós-1967. São Paulo: É Realizações editora, 2018.
- MURPHY, Richard. Theorizing the Avant-Garde: Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity. Cambridge University Press. New York. 2004.
- NAPOLITANO, Marcos. A síncope das idéias: A questão da tradição na música popular brasileira. Editora Fundação Perseu Abramo. São Paulo. 2007.
- _____. Seguindo a Canção: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). Editora Annablume. São Paulo. 2001.
- NELSON, Elizabeth. **The British Counter-Culture, 1966-73**: A Study of the Underground Press. London: THE MACMILLAN PRESS LTD, 1989.
- PEGG, Nicolas. **The Complete David Bowie**. London: Titan Books, 2011.
- PERONE, James E. **The words and music of David Bowie**. London: Praegers Publishers, 2007.
- ROBERTS, Mike. **How Art Made Pop and Pop Became Art**. London: Tate Publishing Ltd. 2019.

- ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. Editora Perspectiva. São Paulo. 1985.
- ROSITZKA, Eileen. **David Bowie: Critical Perspectives**. In: *Out of this World Ziggy Stardust and the Spatial Interplay of Lyrics, Vocals and Performance*. New York: Routledge, 2015.
- ROSZAK, Theodore. *O Infinito de Imitação: O uso e abuso da Experiência Psicodélica*. In: ROSZAK, Theodore. **A Contracultura: Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil**. Rio de Janeiro: Editora Vozes LTDA, 1972.
- SIMONELLI, David. **Working Class Heroes: Rock Music and British Society in the 1960s and 1970s**. London: Lexington Books, 2013.
- TATIT, Luiz. **Semiótica da Canção: Melodia e Letra**. 1994. São Paulo, Escuta, 290p. (2ª edição: 1999. 3ª edição: 2007).
- VISCONTI, Tony. **Tony Visconti: Bowie, Bolan and the Brooklyn Boy**. Harper Collins Publishers. London. 2017.
- WARNER, Simon. *The Banality of Degradation: Andy Warhol, the Velvet Underground and the trash aesthetic*. In: SKLOWER, Jediah. WHITELEY, Sheyla. *Countercultures and Popular Music*. Ashgate. England. 2014.
- WILSON, Andrew. *Spontaneous Underground an Introduction to London Psychedelic Scenes 1965-1968*. In: Grunenberg, Christoph and Harris, Jonathan (eds.) *Summer of Love: Psychedelic Art, Social Crisis and Counterculture in the 1960s*. Tate Liverpool Critical Forum. Liverpool University Press, Liverpool. 2005.
- WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 2008.
- _____. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- _____. **Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism**. In: *Culture is Ordinary*. London: Verso. 1989.
- WHITELEY, Sheyla. *The Space Between the Notes: Rock and the Counter-Culture*. 1992

Material Audiovisual

- BOWIE, David. **David Bowie: Finding Fame**. Direção: Francis Whately. DVD, 91 min. SHOWTIME. BBC Studios. UK. 2019.
- RED BULL MUSIC ACADEMY. **Tony Visconti on David Bowie's Berlin Trilogy, The Harmonizer and More | Red Bull Music Academy**. Youtube, 12 abr. 2018.

Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=ukJOnHlCx6M&t=6583s>>. Acesso em: 21 de julho de 2020.