




**PARA JUSTIFICAR OS DESEJOS MAIS ESPÚRIOS:
ESTÉTICA TRASH, POP ART E GLAM ROCK EM DAVID
BOWIE**

**TO JUSTIFY THE MOST SPURIOUS DESIRES: TRASH
AESTHETICS, POP ART AND GLAM ROCK IN DAVID
BOWIE**

José Cesar Fernandes Gomes*

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP

 <https://orcid.org/0000-0003-3919-823X>
jose.cesar@unesp.br

RESUMO: Em uma primeira tentativa de integrar as influências da Pop Art e do underground novaiorquino ao contexto inglês, David Bowie estabeleceu as bases para o desenvolvimento do glam rock na primeira metade da década de 1970 no álbum *Hunky Dory* (1971). Ao destacarmos os elementos presentes nessa interação entre o material artístico herdado e sua recriação na música de Bowie, buscamos identificar a presença de técnicas e processos de produção em estúdio que reforçam características que podem ser interpretadas como antiutópicas em comparação a projetos de outros artistas da mesma época. Assim, analisamos brevemente a faixa “The Murder Mystery” (1969), do Velvet Underground, destacando o desenvolvimento de uma arte que reforça uma “estrutura de sentimento” associada ao estúdio Factory de Andy Warhol, além de observarmos uma continuidade dessa sensibilidade após o afastamento de Warhol do projeto Velvet Underground (1969). Por fim, defendemos que tal sensibilidade transcende a cena de Nova Iorque e têm impacto no underground londrino, como evidenciamos em nossa análise de “Queen Bitch”, faixa que faz parte do quarto álbum de estúdio do artista britânico David Bowie.

PALAVRAS-CHAVE: David Bowie; pop art; The Velvet Underground; rock.

ABSTRACT: In an initial attempt to integrate the influences of Pop Art and the New York underground into the English context, David Bowie laid the foundations for the development of glam rock in the first half of the 1970s with the album *Hunky Dory* (1971). By highlighting the elements present in this interaction between inherited artistic material and its recreation in Bowie’s music, we aim to identify the presence of studio techniques and production processes that reinforce characteristics which can be interpreted as anti-utopian when compared to the projects of other artists from the same period. To this end, we briefly analyse the track “The Murder Mystery” (1969) by the Velvet Underground, emphasising the development of an artistic approach that reflects a “structure of feeling” associated with Andy Warhol’s Factory studio, while also observing the persistence of this sensibility following Warhol’s departure from the Velvet Underground project (1969). Finally, we argue that this sensibility transcended the New York scene and had a significant impact on the London underground, as evidenced in our analysis of “Queen Bitch”, a track from the fourth studio album by the British artist David Bowie.

KEYWORDS: David Bowie; pop art; The Velvet Underground; rock.

* Doutorado em andamento, financiado pela Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), no Sistema de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Unesp, Campus de Franca.

PARA JUSTIFICAR A *ESTÉTICA TRASH*

Em uma primeira tentativa de articular suas referências da *Pop Art* e do *underground* novaiorquino no contexto inglês, David Bowie, no álbum *Hunky Dory* (1971), criou as bases para o desenvolvimento do *glam rock* na primeira metade da década de 1970. Na penúltima faixa do álbum, "Queen Bitch", os principais materiais que o artista usou já estavam presentes, como a serialização (aspecto da *Pop Art* norte-americana), a constância do pulso da bateria e o estilo de vida caótico, antiutópico e dionisíaco descrito na letra – remetendo diretamente à *estética* ou sensibilidade *trash* e estabelecendo uma ligação muito forte entre sua produção e o Velvet Underground. Ao apontar os elementos contidos nessa disputa entre o material artístico herdado e sua reelaboração na música feita por Bowie, pretendemos identificar a presença de técnicas e processos de produção em estúdio que reafirmam traços que podem ser entendidos como antiutópicos em relação a projetos de artistas da mesma época. Assim, analisamos brevemente a faixa "The Murder Mystery" (1969), ressaltando o desenvolvimento de uma arte que corresponde a uma "estrutura de sentimento"¹ presente no estúdio *Factory* de Andy Warhol e identificar a presença dessa sensibilidade tanto após seu afastamento do projeto Velvet Underground (1969). Tal sensibilidade pode ser observada para além da cena *underground* de Nova Iorque, através da nossa análise de "Queen Bitch", faixa que compõe o repertório do quarto álbum de estúdio de Bowie, *Hunky Dory* (1971).

Os termos usados para definir o tipo de música feito pelo Velvet Underground na década de 1960 e o próprio David Bowie no começo de 1970 se restringem a adjetivos como "cru", "pesado" ou "distorcido", dificultando a compreensão de qualquer análise mais aprofundada. Ao invés disso, propomos voltar a atenção às técnicas e processos de produção de tais obras, ressaltando traços que podem ser entendidos como antiutópicos em relação a projetos de outros artistas – como os Beatles, que em 1969 lançaram o álbum *Abbey Road*. Também podemos ressaltar o serialismo de Andy Warhol, que ao invés de partir da tela em branco, usou de materiais já existentes na cultura de massa para criar novas obras e de alguma forma degradar a reprodução imagética desses materiais,

¹ Essa noção do sociólogo Raymond Williams (1979) aparece juntamente a 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. O sociólogo defende que 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.

colocando uma crítica sobre a obra de arte em si e sobre os produtos de massa. No entanto, esse procedimento também impôs limitações, já que impossibilitou o desenvolvimento futuro do material criado, forçando os artistas a partirem para diferentes mídias e aplicarem as mesmas técnicas, mas levando em consideração a especificidade de cada campo artístico.

Por meio de imagem, som e movimento, os anos 1960 de Andy Warhol geraram uma constante tensão nas formas e métodos da arte criada pelos expoentes da contracultura, o que nos auxilia a identificar o que pode ser chamado de sensibilidade *trash* (WARNER, 2014, p. 45). Considerando o impacto das transformações que ocorreram no pós-Segunda Guerra Mundial no Ocidente, especialmente nos Estados Unidos e na Europa, é inegável que houve um aumento no acesso a bens de consumo pela classe média nos EUA, bem como o surgimento do estado de bem-estar social na Inglaterra. Uma consequência direta desse processo foi a democratização dos produtos culturais através da cultura de massa, que utilizou estratégias eficazes, produção em série e meios de disseminação desses produtos baseados no *marketing*. Todo esse contexto de produção conferiu uma característica principal à maioria desses produtos: a obsolescência programada, tornando-os temporários.

Assim, o que chamamos de sensibilidade *trash*, seja como prática artística ou *ethos* criativo, manifestou-se em diversas formas e variações, mas muitas de suas aplicações podem ser atribuídas ao trabalho de Andy Warhol e aos artistas que frequentavam a *Factory* – especialmente o Velvet Underground. Entre as características da sensibilidade *trash*, destacam-se a presença de figuras ambíguas em relação aos gêneros sexuais, representações de feminilidade ou masculinidade agressivas, a justaposição entre o primitivismo e o *glamour* exagerado, além do consumo excessivo de bens materiais e narcóticos. No entanto, o principal elo que une as obras relacionadas à sensibilidade *trash* pode ser entendido como o interesse em retratar produtos de baixo valor e qualidade de formas que rejeitem o profissionalismo, ressaltando a falta de refinamento e acabamento. Esse tipo de expressão cultural busca utilizar símbolos associados a noções como "mau gosto" pelo senso comum e ao que é considerado ordinário e pueril, tendo como principal valor artístico o tensionamento dos códigos e valores sociais do *mainstream* (WARNER, 2014, p. 48).

Ao enumerar as principais características e tentar definir os aspectos fundamentais da sensibilidade *trash*, o pesquisador de música popular Simon Warner (2014, p. 47) argumenta que, embora esses temas tenham sido explorados por outros

artistas e o uso de produtos de massa seja amplamente trabalhado, inclusive pela *Pop Art* britânica, os únicos expoentes que abordaram essas noções em sua totalidade foram Andy Warhol, em suas produções plásticas e cinematográficas, e o Velvet Underground, em seus dois primeiros álbuns, de 1967 e 1968. Nesse contexto, ao confrontarmos as definições da sensibilidade *trash* discutidas pelo autor com os discos produzidos por David Bowie no início da década de 1970, podemos confrontar essas afirmações, argumentando que, no LP *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders From Mars* (1972), David Bowie incorpora noções dessa sensibilidade ao abordar o *show business*, a fama e a perda de uma utopia entre a juventude que sucedeu a contracultura. Além disso, no álbum *Hunky Dory* (1971), essas noções permeiam todo o projeto de forma direta e metalinguística, com faixas compostas para Andy Warhol e Lou Reed, utilizando tanto os métodos artísticos desses artistas quanto desenvolvendo seu próprio estilo a partir de tais procedimentos.

PARA JUSTIFICAR A POP ART DE ANDY WARHOL

Ao longo de toda a sua produção, Andy Warhol evitou a abstração, um elemento central da arte modernista. A abstração, que priorizava a expressão em detrimento da representação, surgiu como uma reação aos ideais de imitação da arte clássica no período entre guerras, servindo como uma arma ideológica contra a estética defendida pelo nazismo, que valorizava o retorno ao classicismo e desprezava a arte moderna. Com a transferência do centro de inovação global de Paris para Nova Iorque na década de 1940, o vanguardismo foi visto como uma forma de resistência dos artistas contra o fascismo. No entanto, na década seguinte, com o surgimento da *Pop Art*, artistas ligados ao expressionismo abstrato, como Jackson Pollock, foram confrontados por obras figurativas que representavam artefatos da cultura de massa (WARNER, 2014, p. 50).

A *Pop Art* se consolidou ao longo das décadas de 1950 e 1960, estabelecendo diferentes polos nos Estados Unidos e na Europa. Embora tenha surgido como um movimento norte-americano baseado nos clichês da cultura americana, ela é frequentemente associada à comunicação de massas, ilustrando determinadas imagens em contextos diferentes de sua origem. Quando a arte moderna adquiriu *status* hegemônico, a *Pop Art* se tornou sua oponente, assumindo a característica de "antiarte" (Lippard, 1973, p. 176). Dessa forma, a *Pop Art* se dedicou a representar graficamente tudo o que era considerado insignificante pelos cânones da arte já estabelecida. As

proporções que a Pop Art tomou nos Estados Unidos podem ser atribuídas ao fato de que a influência das imagens populares era uma experiência compartilhada por todos os norte-americanos, independentemente de idade, origem urbana ou rural, condição social ou região (LIPPARD, 1973, p. 86).

David Bowie exemplifica a tensão entre músicos influenciados tanto por movimentos artísticos quanto pelo ambiente do mercado da música. Em Londres, emergiu uma forma de pensar o fazer musical, compartilhada por músicos como Bowie e Marc Bolan, que possuíam ambições artísticas inspiradas pelas escolas de arte, apesar de não terem necessariamente estudado nelas. Ao comentar sobre a influência de Andy Warhol, o músico destacou que a flexibilidade e as diversas possibilidades de criação artística nas concepções de Warhol eram extremamente libertadoras. Ele via seu trabalho como uma tela em branco, na qual o observador (ou, no caso, o ouvinte) preenchia e atribuía significado (FRITH; HORNE, 1987, p. 115).

Por outro lado, muitas críticas foram postas à *Pop Art*, como a acusação de utilizar uma mimese representacional – algo considerado como um entendimento pré-vanguarda do desenvolvimento da arte. No entanto, o movimento originalmente emprestou esse aspecto do Novo Realismo (WARNER, 2014, p. 50), utilizando signos e símbolos familiares da cultura de massa de forma literal, incorporando-os em colagens e diversas construções. Essas obras aparentemente celebraram e questionaram os novos padrões de consumismo que se consolidavam na época, além da ausência de uma linha clara entre o endosso e a crítica criar uma experiência de confusão e estranhamento para o público. Assim, a adoção e adaptação de imagens tão reconhecíveis do arcabouço de experiências da vida moderna tensionaram, em certa medida, as certezas do pensamento de vanguarda, que tinha a abstração como padrão.

Desde o início, 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, valorizando as pessoas envolvidas no *design* de carros, mobília, produção de estrelas *pop* e, principalmente, rompendo com conceitos do século XIX associados à noção de "bom gosto". Na *Pop Art*, os produtos norte-americanos de baixa qualidade eram deliberadamente celebrados. A segunda implicação era que artistas eruditos também deveriam aplicar lições estéticas derivadas do estudo da cultura de massa, usando cores e formas presentes no cenário urbano, nas ruas e propagandas, incorporando imagens produzidas em massa em suas criações específicas (FRITH; HORNE, 1987, p. 104). No entanto, é importante destacar as distinções entre a *Pop Art*

produzida em Nova York e a que foi produzida na Inglaterra, na Itália e em outros pontos da Europa. Enquanto Andy Warhol fazia amplo uso da serialização em suas obras, como exemplificado pelas latas de sopa Campbell, influenciando até mesmo a produção musical do The Velvet Underground, na Inglaterra, Richard Hamilton e Peter Blake utilizavam colagens como método, exemplificado nas capas dos álbuns *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) e o *The Beatles* (1968), conhecido como o "Álbum Branco".

Artistas de ambos os lados do Atlântico compartilhavam o impulso de refletir sobre o poder e o impacto do consumismo por meio dos veículos de mídia que se expandiam rapidamente, com um interesse particular pela televisão, rádio, jornais impressos e propagandas de revistas. Carros, sabão em pó, refrigerantes, cigarros e uma crescente onda de produtos voltados ao conforto e à praticidade no cotidiano eram apenas uma parte da produção em massa e da facilidade de compra desses produtos. Enquanto a maioria dos norte-americanos era seduzida por esse padrão, outras seções da comunidade artística viam essas abordagens como fórmulas desprovidas de sensibilidade e, em última análise, vazias. No entanto, as preocupações com essa cultura do consumo não se restringiam às artes plásticas ou à *Pop Art*. Escritores *beatniks* e músicos de *jazz* negros também se viam à margem desse sonho americano, escrevendo romances, poemas, consumindo drogas alucinógenas como LSD e *ayahuasca* (GRUNENBERG; HARRIS, 2005, p. 16), além de criar músicas que resistiam à hegemonia branca, que promovia o *slogan* "gaste, consuma, jogue fora e gaste novamente". Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Charles Mingus e Miles Davis se posicionaram artisticamente contra esse *status quo* materialista, a paranoia anticomunista, o medo da aniquilação nuclear e a manutenção da divisão racial nos Estados Unidos (WARNER, 2014, p. 51).

A importância e o pensamento desses artistas influenciaram significativamente a contracultura na década de 1960 e David Bowie nos anos 1970. Em uma entrevista com um de seus heróis da geração *beat*, William Burroughs, Bowie comenta que o impacto do romance *On the Road* (1957), de Jack Kerouac, ainda era perceptível naquele 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).²

O trabalho desses artistas teve um impacto significativo em músicos como David Bowie e Lou Reed, sendo sua influência evidente em álbuns como *Transformer* (1972), *Ziggy Stardust* (1972) e *Hunky Dory* (1971). Obras como as do fotógrafo Robert Frank, especialmente sua série de imagens monocromáticas *The Americans*, trouxeram uma sensibilidade *beat* para o primeiro plano, apresentando fotografias que evitavam o *glamour* e a prosperidade associada ao consumo, frequentemente estampada nas propagandas de revistas, e focavam em personagens comuns e derrotados que poderiam ser encontrados nos cenários dos Estados Unidos. Essas abordagens tiveram um impacto profundo no meio social de Warhol e seus contemporâneos da arte de vanguarda que utilizavam ferramentas radicais de engajamento com o público para transmitir suas mensagens. Os artistas *Pop*, por outro lado, eram mais ambíguos em suas obras, sem uma unidade clara ou manifesto como os surrealistas ou dadaístas. Além disso, pintores e escultores da *Pop Art* encontravam inspiração nos prédios das grandes cidades, nas fachadas de *neon* e nas prateleiras dos supermercados (WARNER, 2014, p. 52).

A missão da *Pop Art* estava mais ligada à ironia e ao paradoxo do que às questões de beleza. A objetividade comercial das propagandas de revistas, negativos de filmes, quadrinhos e dos painéis publicitários das cidades trabalhada nas obras *Pop* tanto agradava quanto era questionada pelos artistas das décadas de 1950 e 1960 devido ao seu aparente endosso às cenas de desejo consumista que retratavam. No entanto, a principal característica da cultura de massa capturada pelos artistas *Pop* não era o desejo consumista em si, mas sim a repetição. Andy Warhol, em uma de suas célebres frases, declarou: "Eu quero ser uma máquina", se opondo a Jackson Pollock, que, quinze anos antes, havia dito que gostaria de ser "a natureza, uma força mediúmica de energia imprevisível". Warhol possuía uma fascinação pela peculiaridade da uniformidade inerte dos produtos de massa (WARNER, 2014, p. 53). Essa uniformidade inerte pode ser encontrada tanto em garrafas de Coca-Cola quanto nos refrões das canções do *top 10* da Billboard da época. A repetição constante desses *hits* foi incorporada na forma do minimalismo nas composições do Velvet Underground e, por sua vez, replicada em "Queen Bitch", a quinta faixa do lado B de *Hunky Dory* (1971).

² "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).

FACTORY, NOVA IORQUE, CIRCA 1960

No ambiente cultural dos anos 1960, Andy Warhol utilizou o conceito de *Factory* (fábrica) para desafiar as expectativas de sua audiência, subvertendo a linguagem e criando uma desinformação estética. Ao nomear seu espaço de trabalho como *Factory*, ele sugeria que sua arte era comparável a um produto de uma linha de produção industrial, como as de Detroit, em Michigan nos Estados Unidos. Isso contrastava fortemente com a noção romântica de arte, que estava tradicionalmente ligada à natureza e à inspiração bucólica, substituindo essa ideia por uma imagem de um chão industrial frio e escuro. Além disso, Warhol também rejeitava o ambiente intelectual e confortável da arte estabelecida, que dominava as galerias e academias de arte. Sua devoção à estética da televisão e dos tabloides de revista estava em oposição direta ao padrão europeu de vanguarda, que ainda mantinha uma forte conexão com o expressionismo abstrato (WARNER, 2014, p. 56).

A *Factory* era um espaço que combinava uma atmosfera singular: paredes cobertas de papel alumínio, *drag queens*, pessoas apáticas e belas, além de personalidades da moda e do rock *underground*. Nesse cenário, a sensibilidade *trash* permeava toda a arte produzida e exposta. Enquanto a contracultura da época se caracterizava pela busca da felicidade, humanidade e envolvimento emocional em direção a um futuro utópico, a *Factory* adotava a indiferença e o distanciamento emocional como seus princípios. Dentro desse contexto, Simon Warner (2014, p. 56) descreve a *trash aesthetic* como o encontro entre a riqueza e o esgoto, o glamouroso e o grotesco, convivendo lado a lado com os *freaks* de Manhattan.

A partir de 1966, Warhol passou a focar principalmente em seus filmes, performances e nas celebridades que o cercavam. Seus filmes, que encapsulavam a baixa qualidade de produção que se tornou característica do sentido de *trash*, eram filmados em preto e branco, com granulação visível e uma preocupação maior com a textura visual do que com a narrativa. Eles funcionavam como tributos improvisados às vidas daqueles que haviam escapado da alienação e do ostracismo para encontrar um lugar dentro da *Factory*. A câmera de Warhol, que transmitia uma apatia quase palpável, evitava movimentos ou aproximações dos sujeitos filmados, utilizando o tempo real ao invés das edições dinâmicas típicas da *nouvelle vague* francesa. Muitas vezes, Warhol escolhia enquadramentos que focavam em partes específicas do corpo, como o rosto. Esse estilo

de filmagem levou à percepção de que os filmes de Warhol eram repetitivos e entediantes, tornando o termo "um filme de Warhol" sinônimo de algo longo e monótono (WARNER, 2014, p. 56).

Antes disso, Warhol já havia desafiado o *status* elevado das obras de arte com suas serigrafias repetitivas de imagens como Mona Lisa e Marilyn Monroe, tensionando a ideia de que certas obras eram talismãs únicos e inestimáveis. Juntamente com artistas como Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg e seus equivalentes britânicos como David Hockney, Peter Blake e Richard Hamilton – Warhol desenvolveu um movimento que, ao comentar sobre filmes, televisão, *rock'n'roll* e moda, compartilhava uma forte ligação com a música. Diversos artistas, como os Beatles, Cream e os Rolling Stones tiveram capas de álbuns criadas por artistas *Pop*. A obsolescência programada e a efemeridade inerente aos produtos de massa passaram a ser enfatizadas em obras desse tipo. Um dos exemplos mais notáveis é a "capa da banana" do álbum *The Velvet Underground & Nico* (1967), feita por Warhol e que, apesar de ser uma das imagens de capa mais celebradas do *rock*, é igualmente uma reprodução, sem originalidade (WARNER, 2014, p. 56).

A inquietação causada pelo Velvet Underground era, em grande parte, devido à estranheza de seu som comparado à música *pop* do período. Um dos mais importantes integrantes da banda em sua primeira formação, John Cale, veio da música de vanguarda, utilizava zumbidos, *feedbacks* e repetição para subverter as expectativas do ouvinte, que esperava por resoluções musicais mais convencionais. Se a geração psicodélica teve Stockhausen como principal inspiração e influência, servindo como material a ser desenvolvido pelos Beatles em faixas como "A Day in the Life" e "Revolution 9", artistas como David Bowie e Brian Eno na década de 1970 tiveram os minimalistas. Quando a vanguarda do pós-guerra serviu como música ambiente para a geração psicodélica da década de 1960, o muro que separava a música erudita dos estilos vizinhos parecia pronto para ruir (ROSS, 2007, p.356). Após bandas como o Velvet Underground inaugurarem essa relação entre minimalismo e *rock*, veio Brian Eno, um experimentalista da escola de arte que se metamorfoseou em uma das estrelas *pop* mais improváveis da década de 1970. Os primeiros amores musicais de Eno foram John Cage e La Monte Young; ele gostava de enervar o público ao esmagar os acordes repetidos sem fim da música de Young (ROSS, 2007, p.384).

"A repetição é uma forma de mudança", disse Brian Eno certa vez, resumindo o *ethos* minimalista. O minimalismo muitas vezes imita as repetições aceleradas e

entorpecidas da cultura de consumo, uma reiteração incessante de *jingles* comerciais na TV. No entanto, há uma espécie de crítica silenciosa do mundo como ele é. Esses artistas localizam profundidades em superfícies e a lentidão em movimentos rápidos. Na maioria das vezes, a música repetitiva oferece um reconhecimento diante da miríade de relacionamentos repetitivos que, na sociedade de consumo do capitalismo tardio, todos precisam enfrentar repetidamente (ROSS, 2007, p.384). Assim, o Velvet tornou-se um modelo para o uso de elementos de vanguarda na música, utilizando o *rock'n'roll* como material artístico a ser tensionado através da sensibilidade *trash*. Nos eventos multimídia organizados por Warhol durante sua fase cinematográfica, como o *Exploding Plastic Inevitable* em Nova York, era possível ver uma extensão de seu trabalho em filmes e artes plásticas. Os filmes exibidos mostravam pessoas no palco, as pessoas no palco representavam a si mesmas, as músicas do Velvet Underground retratavam suas experiências, e o público, que era fotografado, filmado e retratado nas músicas enquanto assistia ao show, acabava se tornando parte da própria apresentação (FRITH; HORNE, 1987, p. 112).

THE MURDER MYSTERY: O ÚLTIMO SUSPIRO EXPERIMENTAL DO VELVET UNDERGROUND

“The Murder Mystery”, é a penúltima faixa do álbum *The Velvet Underground* (1969), entendido como último álbum da banda que contém experimentações musicais que flertam com a arte de vanguarda. A proposta artística da banda mudou com a saída de John Cale e já em 1970 as experimentações musicais mais radicais dos integrantes já se concentravam em projetos paralelos (GREENE, 2016, p. 202). *The Velvet Underground* (1969) sinalizou a tomada de um caminho musical de baladas e canções mais acessíveis, com a exceção de “The Murder Mystery”, uma faixa de 8:54 minutos que se vale de técnicas de composição da arte moderna inspiradas pela *Pop Art* norte-americana. O compositor e educador da Universidade de Siracusa, Samuel Andreyev³, em uma breve análise da canção, cita que, é possível observar elementos como o serialismo, o contraste de textos cantados simultaneamente, e a autorreferencia. Além disso, podemos

³ Samuel Andreyev é compositor de música erudita e leciona Análise e Harmonia na Syracuse University Strasbourg Center, na França. A respeito de sua análise de “The Murder Mystery”, é possível ter mais detalhes através do link: https://www.youtube.com/watch?v=Lw_fWpymCDg&t=1216s&ab_channel=SamuelAndreyev

acrescentar o uso do estúdio de gravação como meio primário de composição⁴ e uma forma de articular esses elementos pautada principalmente pelo minimalismo, evocam sentimentos de tédio e indiferença na música – características muito presentes na sensibilidade *trash* (WARNER, 2014, p.56).

| Informações gerais sobre a faixa | |
|----------------------------------|------------------------|
| Título da canção | The Murder Mystery |
| Composição | Lou Reed |
| Produção | Val Valentin, Lou Reed |
| Gravadora | MGM |
| Formato | 33 rpm |
| Ano de lançamento | 1969 |
| Andamento | 108 bpm |

Na faixa composta por duas partes (A e B) que se alternam ao longo de 16 seções, o serialismo emprestado da *Pop Art* pode ser observado já na parte A, quando observamos a repetição dos acordes de Sol maior com sétima e Dó maior com nona em um ritmo sincopado. A guitarra e a bateria movimentam-se em direções opostas, dado que a bateria faz um movimento descendente partindo dos tons mais altos, passando pelo bumbo e terminando no chimbal; enquanto na guitarra são tocados arpejos de forma ascendente. Tais repetições e movimentos contrários, nesse contexto, impossibilitam a faixa de transmitir qualquer sensação de direcionalidade ou conclusão. Esse efeito é consolidado pelos vocais não apresentarem melodias, sendo que são “falados”, e não, cantados. Já na parte B, as letras são entoadas na forma “canto e resposta” enquanto a instrumentação permanece no acorde de Dó Menor ao longo de toda a sua duração. Assim, ao sustentar esse acorde sem nenhuma movimentação harmônica, se cria um som de drone, típico dos expoentes do minimalismo norte-americano, como La Monte Young. Outro aspecto minimalista é o uso dos dois lados do panorama sonoro para a

⁴ Sergio Molina, na obra *Música de Montagem: A composição de música popular no pós-1967* (2018), desenvolve uma discussão que problematiza os modos de composição musical no âmbito popular no começo da segunda metade do século XX. Seus argumentos partem da noção de que os métodos e hábitos da composição de música popular se transformaram drasticamente a partir dos desenvolvimentos tecnológicos que compunham estúdios de gravação em seus diversos departamentos, como gravação, produção, mixagem e os demais processos os quais são necessários para a montagem e manufatura de um álbum no formato LP (Long Play). Para o autor, a partir desse desenvolvimento da composição, os álbuns de música popular puderam se equiparar a obras de arte já consolidadas, dado os contrastes de sonoridade que eram criados.

disposição dos vocais repetitivos nas partes A e B, ao passo que uma parte da letra é cantada do lado esquerdo, outra parte totalmente diferente é cantada ao mesmo tempo, do lado direito – o que remete a produções como “It’s Gonna Rain” (1966), de Steve Reich.

Esse tipo de efeito com o qual os artistas começaram a experimentar na década de 1960 se deve, primeiro, ao desenvolvimento da tecnologia do estéreo, que possibilitava recriar uma experiência multidirecional com o som, dando um aspecto 3D em relação a sua espacialidade. No entanto, também se deve há outra inovação tecnológica surgida na segunda metade do século XX, os gravadores de fita portáteis. Nas décadas de 1950 e 1960, escritores de peças de teatro, poetas, romancistas e músicos começaram a usar os gravadores de fita para explorar essa modalidade de registro analógico. Podemos listar como produtos literários dessa prática, trabalhos como *Krapp’s Last Tape* (1958), de Samuel Beckett, *Visions of Cody* (1960), de Jack Kerouac, a *Trilogia Nova* (1962–68), de William S. Burroughs, *Biografia de un cimarrón* (1966), de Miguel Barnet e *A Novel* (1968), de Andy Warhol. Em termos musicais, podemos citar *Williams Mix* (1952), de John Cage, *Come Out* (1966), de Steve Reich e *Radio Play* (1969), de Yoko Ono (PERAINO, 2019, p. 407).

O fato de poetas *beatniks* compartilharem técnicas de criação com os músicos da década de 1960 não é apenas uma coincidência, dado que eram inspirações para toda essa geração. Diferentes poetas traziam estados de espírito diferentes em suas produções, é notável a diferença entre as projeções utópicas de Allen Ginsberg e a visão catastrofista de William Burroughs – referência tanto de Lou Reed quanto de David Bowie. Desse modo, temos mais dados para tentar compreender e delimitar a sensibilidade *trash*. Com frequência, as classificações atribuídas à música do Velvet Underground nos anos 1960 e de David Bowie no início da década de 1970 acabam limitadas a adjetivos como “crua”, “pesada” ou “distorcida”, o que dificulta uma análise mais aprofundada. Em vez disso, sugerimos direcionar o foco para as técnicas e os processos de produção dessas obras, destacando características que podem ser interpretadas como antiutópicas, especialmente quando comparadas aos projetos de outros artistas – como os Beatles, que em 1969 lançaram *Abbey Road*. Também podemos ressaltar o serialismo de Warhol, que ao invés de partir da tela em branco, usava de materiais já existentes na cultura de massa para criar novas obras e de alguma forma degradar a reprodução imagética desses materiais, colocando uma crítica sobre a obra de arte em si e sobre os produtos de massa. No entanto, esse procedimento também impunha limitações, já que impossibilitava o

desenvolvimento futuro do material que era criado, forçando os artistas a partirem para mídias diferentes e aplicarem as mesmas técnicas, mas levando em consideração a especificidade de cada mídia.

Ao analisarmos a letra de “The Murder Mystery”, nos deparamos com mais de mil e oitocentas palavras e um vasto vocabulário que trata sobre a decadência e violência de sociedades próximas a seu fim, além de trechos com críticas a indústria musical e referências a antigas músicas da banda em “Hello to ray, hello to Godiva and Angel”. A disposição dos vocais remete ao filme *The Chelsea Girls* (1966), de Andy Warhol, onde duas cenas são mostradas ao mesmo tempo, uma ao lado da outra, por vezes se contrapondo e por vezes não estabelecendo conexão alguma. Este exemplo fica claro já na primeira parte (A), quando Sterling Morrison canta do lado esquerdo e Lou Reed canta do lado direito do panorama sonoro.

[Verso 1, Esquerda: Morrison]

candy screen wrappers of silkscreen fantastic, requiring memories, both lovely and guilt free, lurid and lovely with twilight of ages, luscious and lovely and filthy with laughter, laconic giggles, ennui fort the passions, in order to justify most spurious desires, rectify moments, most serious and urgent, to hail upon the face of most odious time, requiring replies most facile and vacuous, with words nearly singed, with the heartbeat of passions, spew forth with the grace of a tart going under, subject of great concern, noble origin.⁵



[Verso 1, Direita: Reed]

denigrate obtuse and active verbs pronouns, skewer the sieve of optical sewer, release the handle that holds all the gates up, puncture the eyeballs that seep all the muck up, read all the books and the people worth reading, and still see the muck on the sky of the ceiling.⁶

Em meio às descrições de tempos odiosos e desejos espúrios, podemos entender que esse tipo de produção musical constitui uma forma de acesso ao modo de vida caótico e dionisíaco do *underground* novaiorquino. Nos baseando nas reflexões de Eduardo Marquioni (2018, p.12), o material musical fornece um meio para acessarmos uma “estrutura de sentimento” do período. Em sua análise, o autor coloca que o álbum

⁵ Envoltórios de doces de serigrafia fantástica, exigindo memórias, tanto adoráveis quanto livres de culpa, lascivas e adoráveis com o crepúsculo das eras, deliciosas e adoráveis e imundas de risadas, risadas lacônicas, tédio para as paixões, para justificar os desejos mais espúrios, retificar momentos, os mais sérios e urgentes, para saudar o rosto do tempo mais odioso, exigindo respostas as mais fáceis e vazias, com palavras quase queimadas, com o batimento cardíaco das paixões, vomitando com a graça de uma prostituta afundando, sujeito de grande preocupação, nobre origem (Tradução nossa).

⁶ Denigra os verbos obtusos e ativos, pronomes, espete o crivo do esgoto óptico, solte a alavanca que mantém todos os portões levantados, perfure os globos oculares que absorvem toda a sujeira, leia todos os livros e as pessoas que valem a pena ler, e ainda veja a sujeira no céu do teto (Tradução nossa).

White Light/White Heat (1968), serviu como catalisador de uma “estrutura de sentimento” que envolvia a Factory e que impactou também na década de 1970 (MARQUIONI, 2018, p.12). Nossa argumentação, no presente artigo, tenta pensar tais pressupostos ao traçar uma continuação de tal “estrutura de sentimento” atrelada a sensibilidade *trash*, para além da década de 1960 e das produções de Warhol e do Velvet Underground. No entanto, um dos fatores centrais que caracterizam a sobrevivência dessa estética ao longo da década de 1970, é a perda de um impulso experimental e vanguardista por parte dos músicos, restando apenas um estado de espírito antiutópico.

O impacto que esse evento catalisador e articulação dessa estética 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. 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 passou 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, no álbum *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 a banda 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 conceitualmente 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”. No entanto, a consolidação desse projeto se consolida apenas no LP *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders From Mars* (1972), por meio da narrativa de ascensão e queda da personagem, tendo a fama como tema principal do disco.

QUEEN BITCH: DAVID BOWIE ARTICULA POP ART E A SENSIBILIDADE TRASH ATRAVÉS DO *GLAM ROCK*

"Queen Bitch" é uma música que se destaca por receber um tratamento diferenciado em relação às outras faixas do álbum *Hunky Dory* (1971). Esse tratamento é marcado por sua agressividade, ritmo contínuo e a completa ausência de qualquer instrumentação que evoque o glamour das orquestrações presentes no lado A do LP. Dedicada ao Velvet Underground, com palavras manuscritas na contracapa dizendo que é uma resposta a *White Light/White Heat* (1968) – a homenagem de Bowie a Lou Reed e sua banda é tão próxima do som, estilo de composição e do universo temático da *Factory* de Warhol, que poderia facilmente ter sido escrita pelos infames heróis da cena *underground* nova-iorquina. Sendo a penúltima faixa do álbum, a música narra uma história de romance gay com descrições extravagantes de infidelidade e compartilha uma característica com a faixa anterior: Bowie incorpora alguns dos maneirismos vocais de Lou Reed, imitando o estilo monótono e característico de falar e cantar do artista. No entanto, as letras possuem um toque distintamente britânico, refletido na sensibilidade *glam rock* que a contextualiza no cenário londrino descrito pelo memorialista Barry Miles em *London Calling* (2010).

Os versos descrevem uma mulher elegante vestida de cetim, casaco e um "bipperty-bopperty hat", como Bowie chama o chapéu da personagem. Em paralelo ao álbum *Ziggy Stardust* (1972), "Queen Bitch" ganha grande relevância, pois o estilo e a composição usados na música serviram de base para o álbum seguinte. Entretanto, mesmo em *Hunky Dory*, a faixa carrega um significado profundo.

| 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 estar com outros caras, é hora de sair dos guetos cheios de culpa do mundo gay", escreveu o jornalista *underground* Jim Anderson em 1970. Ele usou terminologias típicas do *underground*, mencionando que "dinge queens, toe queens, leather queens, size queens, cottage queens, hair fairies, fag hags" e "chubby chasers" não precisavam mais viver em estado de defesa. "Você pode relaxar. O mundo dos anos setenta será uma vasta zona erógena, onde a homossexualidade, como a mais natural e persistente das variações sexuais, será uma parte integral e vital do mundo caleidoscópico da sexualidade humana" (DOGGETT, 2011, p. 120). Dessa forma, enquanto a faixa que abre o álbum, "Changes", faz referências sutis à homossexualidade, estabelecendo uma ligação direta com a cultura gay através do verso "face the strange", "Queen Bitch" aborda o tema de forma mais direta, levando essas discussões ao *mainstream* pela primeira vez. Como muitos artistas que transitaram dos anos 1960 para 1970, David Bowie também apresenta vestígios do impulso de deixar a experimentação ligada à psicodelia e vanguarda⁷ para adotar um discurso político mais direto e engajado em suas letras. John Lennon e Yoko Ono são exemplos de artistas que passaram por esse processo, envolvendo-se com a Nova Esquerda e produzindo músicas mais padronizadas para focar seus esforços em mensagens claras (MILANI, 2022, p. 22).

Esse processo na obra de David Bowie tem suas próprias características e especificidades, como sua relação com a vanguarda. Argumentamos que Bowie ainda trabalha com elementos da *Pop Art*, que influenciaram o Velvet Underground e permitiram uma abordagem específica para com a música *pop*. No entanto, Bowie trabalha com materiais musicais já consolidados na cultura de massa, como o *rock'n'roll*, se afastando da abordagem surrealista e psicodélica que pode ser observada em suas produções do final da década de 1960. O músico articula suas ideias a partir de produtos culturais já desgastados pelo processo de produção, distribuição e repetição da indústria cultural, tensionando as noções de normatividade em relação ao comportamento, autenticidade na performance e originalidade na produção artística. A má interpretação dessas questões leva a afirmações como a do biógrafo Nicolas Pegg (2011, p. 234), que coloca que "Queen Bitch" representa muito pouco a proposta de *Hunky Dory*. No entanto, observamos que ao longo do álbum, os músicos utilizam diversas linguagens e

⁷ Ao analisarmos esse processo de afastamento da projeção utópica da década de 1960 na dissertação *Os destroços de uma juventude delinquente: David Bowie e o rock da década de 1970* (2023), 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.

estilos musicais para comunicar um vasto contexto cultural, sentindo-se no direito de se apropriar de elementos específicos para retrabalhá-los e evidenciar suas contradições, expondo a superficialidade dos materiais trabalhados. Assim, utilizando os 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". Com *riffs* tirados diretamente do *rock'n'roll*, como o *shuffle* tocado por Mick Ronson no pré-refrão enquanto o cantor intensifica os versos "Walk out of her heart/Walk out of her mind"; e os *bends* de guitarra como reminiscências de "Johnny B. Goode" de Chuck Berry – a banda transforma motivos que poderiam soar redundantes através da sonoridade saturada do Velvet Underground, que contribui para o clima neurótico e ansioso da faixa.

Esse tipo de sonoridade se desenvolveu em meados de 1967, com o lançamento de The Velvet Underground & Nico, em um embate entre a sonoridade nova-iorquina e a da costa oeste americana. Enquanto o Verão do Amor se aproximava, um otimismo ensolarado se espalhava pelas praias do sul da Califórnia, nas *jams* psicodélicas de São Francisco e nos estilos dândi e de consumidores de ácido de Londres, florescendo com o paraíso *hippie* de Haight-Ashbury e o Festival de Monterey, que estava prestes a acontecer. Porém, a estreia dos Velvets trazia pouco da sensação otimista de libertação pessoal que outros artistas compartilhariam com o público do rock durante essas semanas e meses marcados pela contracultura. Em vez disso, o disco apresentava tendências mais sombrias, como o uso de drogas pesadas em "Heroin" e "Waiting for the Man", as insinuações sadomasoquistas em "Venus in Furs" e as reflexões sobre as celebridades da Factory de Warhol (WARNER, 2014, p. 62).

Não havia um estilo específico que unificasse as onze faixas do disco, mas um tom monocromático e granuloso, reminescente dos filmes de Warhol, contribuiu para o registro. A produção evitou a ambição do *multi-tracking* e a pirotecnia vocal em 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 optavam por uma abordagem mais introspectiva. Lou Reed comentou sobre esses aspectos do LP:

"Não estou defendendo nada... É que tínhamos "Heroin", "Im 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 artístico específico, o caminho que seguiram certamente contrariava o ambiente criativo da época. Em geral, a banda evitava regravações, remixes e retoques nas faixas para manter a sonoridade crua. O princípio "primeiro pensamento, melhor pensamento", uma crença existencial derivada de fontes budistas que influenciaram os textos dos *beats*, parece ter sido um fator-chave. Em busca desse refinamento mínimo, o primeiro engenheiro que trabalhou com o Velvet Underground sugeriu que capturar o espírito das músicas em tomadas únicas seria a melhor abordagem, embora o produtor mais experiente, Tom Wilson, também tenha moldado alguns dos cortes, diferenciando a banda das demais e colocando-os como exemplo a ser seguido. Eles rejeitaram o otimismo efervescente do verão psicodélico e optaram por temas distópicos, evocando cenários de neurose, hiperatividade e anestesia por meio de suas palavras e música, retratando experiências com anfetaminas e heroína. Nesse sentido, o disco foi influenciado por várias fontes 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 da postura inovadora, o álbum de estreia do grupo, embrulhado de forma atraente com uma capa projetada por Warhol, teve pouco impacto comercial e logo desapareceu das paradas da Billboard. No entanto, foi ouvido por um círculo importante 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 foi suficiente para manter a atenção do público. Nesse contexto, a banda de Warhol pode ter gerado duas reações distintas: uma rejeição do *mainstream*, que não aceitou o trabalho de nenhuma forma, e uma aceitação pelo *underground*. Nesse processo, a banda acabou moldando uma nova posição contracultural, de espírito subterrâneo e caráter estranho, que ajudaria a sustentar um ataque duradouro às normas sociais e artísticas muito depois de os *hippies* e seus protestos contra a guerra do Vietnã terem sido em grande parte deixados para trás. De fato, o comportamento subversivo e a postura estética da banda tiveram um efeito profundo e duradouro nas práticas subsequentes da música popular, especialmente aquelas ligadas a noções de um *ethos* alternativo ou independente (AUSLANDER, 2006, p. 20).

A letra de "Queen Bitch" também é fortemente influenciada pela poesia urbana de Lou Reed, oferecendo um retrato codificado de sedução e traição, construído com as terminologias da cultura gay do Greenwich Village. Há ainda referências a outros ícones: o amigo do narrador está "tentando puxar a irmã Flo", o que não só faz alusão à "Sister Ray" de Reed, mas também aos cantores de apoio Flo e Eddie, que frequentemente faziam *backing* vocals para T. Rex na época. O refrão traz Bowie aludindo a outra influência: "cetim e tat" remete a uma das frases favoritas de Lindsay Kemp, ator e professor de teatro de Bowie, ao descrever seu gosto pela teatralidade. Parte da construção de "Queen Bitch" consiste em filtrar a teatralidade *glam* de Bolan e Kemp através 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).

Embora *Hunky Dory* (1971) seja uma obra coesa com começo, meio e fim, entende-se que "Queen Bitch" é uma primeira tentativa de Bowie de articular suas referências à *Pop Art* e ao *underground* novaiorquino no contexto inglês por meio do *glam rock*. Esses elementos talvez tenham sido explorados com mais intensidade em seu trabalho seguinte, *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders From Mars* (1972), mas em "Queen Bitch" os principais materiais que o artista usaria já estavam presentes. Esses materiais incluem a serialização presente em "The Murder Mystery", mas que, na música de Bowie, se manifesta na repetição de *riffs* de guitarra tirados do *rock 'n' roll* e na constância do pulso da bateria ao longo de toda a faixa. Além disso, o estilo de vida caótico, antiutópico e o erotismo dionisíaco descritos na letra remetem diretamente à sensibilidade *trash*, também presente em "The Murder Mystery". Por fim, é importante notar que, entre as duas faixas analisadas, "Queen Bitch" se distancia dos experimentos mais diretamente ligados às vanguardas artísticas, substituindo-os por uma performance que projetava novos paradigmas de sexualidade para a época e, possivelmente, foi uma das primeiras vezes que esse tipo de performance teve espaço para se desenvolver em um LP de *rock*.

CONCLUSÃO

A percepção do pessimismo e do sentimento antiutópico manifestado pelos remanescentes da contracultura em 1970 através de técnicas da *pop art* contribuiu para uma melhor compreensão do apelo que a sensibilidade *trash*, desenvolvida na Factory e pelo Velvet Underground em Nova York, exerceu sobre artistas do outro lado do

Atlântico, como David Bowie, Marc Bolan do T. Rex e o grupo Roxy Music. Frequentemente associada quase exclusivamente às produções ligadas à Factory de Andy Warhol, a dimensão decadente presente nas bandas de *glam rock* tende a ser interpretada de forma simplificada como uma “fusão entre o popular e o erudito”, uma expressão de autenticidade da classe trabalhadora ou uma celebração da sonoridade “crua” – interpretações que, por vezes, limitam abordagens analíticas mais amplas. Ao buscarmos uma definição mais precisa do termo, identificamos múltiplos pontos de conexão com o *underground*. É possível notar um interesse, por parte do público da contracultura londrina, pela decadência do *fin de siècle*, entendida como uma reação ao romantismo do século XIX (GOMES, 2025, p. 126). Tal fato não surpreende, considerando que, no contexto contracultural, observa-se uma revalorização de estéticas próprias do *fin de siècle* europeu. Essas inquietações artísticas, presentes em um momento de crise do liberalismo e que também influenciaram significativamente as problematizações dos modernistas, tiveram igualmente um impacto relevante na identidade visual da contracultura internacional dos anos 1960. Apesar do uso expressivo de elementos orientais, um dos traços marcantes da contracultura foi a adoção de cartazes psicodélicos inspirados em ilustrações da década de 1890 (GOMES, 2023, p. 43).

Uma outra ligação pode estar na reação da geração setentista para com a austeridade econômica (ROBERTS, 2019, p. 112) que começava a se impor em contraste ao cenário de prosperidade e consumismo das décadas de 1950/60 nos EUA e de estado de bem-estar social na Europa. Além disso, *performance art* e códigos visuais que são comumente relacionados a Andy Warhol, remontam ao cinema de Jack Smith no começo da década de 1960. Jack Smith e a companhia de Teatro do Ridículo eram artistas que juntamente com pintores da *pop art* e músicos de vanguarda, formavam o *underground* novaiorquino. No caso da filmografia de Smith, havia uma sensibilidade que justapunha personagens de sexualidade não normativa como travestis, *drag queens* e artistas do *underground* com figurinos e cenários que buscavam representar a Hollywood dos anos 1930 de uma forma exagerada. O baixo valor de produção e as imagens das ruas de Nova York criavam o efeito inverso do cinema de Hollywood que, ao invés de reafirmar códigos normativos, elas expunham o caráter de falsidade do glamour das grandes produções. Isso contribuiu para o desenvolvimento de uma sensibilidade decadente (ROBERTS, 2019, p. 124) e ressoou de maneira profunda com bandas inglesas do *glam rock* e principalmente, David Bowie. Tal sensibilidade começa a ser percebida nas músicas analisadas neste trabalho, mas abre possibilidade para que novas

perguntas sejam feitas a respeito da produção *glam rock* de David Bowie, das distinções entre *pop art* inglesa e norte-americana, além de técnicas de vanguarda, como o minimalismo – que pode ter usufruído de uma sobrevida nas produções do artista e de outros expoentes da mesma época, como Brian Eno.

REFERÊNCIAS

FONTES

JORNAIS E REVISTAS:

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:

DAVID BOWIE. **Hunky Dory**. London: Warner Music Group Company., 2015 [remasterizado do LP original de 1971]. 1 CD (41min.). 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

PERAINO, Judith A. I'll Be Your Mixtape: Lou Reed, Andy Warhol, and the Queer Intimacies of Cassettes. In. **Journal of Musicology** (2019) 36 (4): 401-436.

AUSLANDER, Philip. **Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music**. Michigan. University of Michigan Press, 2006.

DOGGETT, Peter. **The Man Who Sold The World: David Bowie and the 1970s**. Harper Perennial. New York. 2012.

FRITH, Simon. HORNE, Howard. **Art Into Pop**. London. Methuen and Co. Ltd. 1987.

GOMES, José Cesar Fernandes. Keep Your Electric Eye On Me: Ziggy Stardust E O Lp Como Forma De Realidade. In. FENERICK, José Adriano. **Nas Trilhas Do Rock: Psicodelia e Underground Anglo-americano**. Curitiba: Editora Appris Ltda, 2025.

GOMES, José Cesar Fernandes. **Os destroços de uma juventude delinquente: David Bowie e o rock da década de 1970**. Dissertação (Mestrado). Curso de História, Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho UNESP/Franca. 2023.

- GREENE, Doyle. **Rock, Counterculture and the Avant-Garde, 1966-1970 How the Beatles, Frank Zappa and the Velvet Underground Defined an Era.** McFarland & Company, Inc., Publishers Jefferson, North Carolina. 2016.
- GRUNENBERG, Christoph. HARRIS, Jonathan. **Summer of Love: Psychedelic Art, Social Crisis and Counterculture in the 1960s.** Liverpool. Liverpool University Press. 2005.
- LIPPARD, Lucy R. **A Arte Pop.** Rio de Janeiro: Gris, Impressores, S. A. R. L. 1973.
- 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.
- 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.
- PEGG, Nicolas. **The Complete David Bowie.** London: Titan Books, 2011.
- ROBERTS, Mike. **How Art Made Pop and Pop Became Art.** London: Tate Publishing Ltd., 2019.
- ROSS, Alex. **The Rest is Noise: Listening To The Twentieth Century.** Pan Books Limited. New York. 2007.
- WARNER, Simon. The Banality of Degradation: Andy Warhol, the Velvet Underground and the trash aesthetic. In. SKLOWER, Jedediah, WHITELEY, Sheyla. **Countercultures and Popular Music.** Ashgate. England. 2014.
- WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura.** Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

Recebido em: 03/09/2024
Parecer dado em: 29/11/2024