

ARTIGO ORIGINAL

# A Pop Art como material artístico da modernidade no Rock e suas distinções na Inglaterra e nos EUA

Vanessa Pironato Milani 

Unesp, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, História | Franca, SP, Brasil

José Cesar Fernandes Gomes 

Unesp, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, História | Franca, SP, Brasil

**Resumo:** Na década de 1960, o rock esteve profundamente ligado à contracultura, permitindo que músicos explorassem novas formas sonoras e visuais em um ambiente aberto à experimentação. Nesse contexto, muitas bandas dialogaram com a pop art, tanto na Inglaterra quanto nos Estados Unidos. Este artigo analisa essas interações a partir das obras dos Beatles e de David Bowie, artistas que emergiram do underground e se conectaram com a estética pop em diferentes momentos. Destacamos a singularidade da pop art inglesa nas colagens presentes na produção dos Beatles entre 1967 e 1969, e o minimalismo da vertente norte-americana nas obras de Bowie durante a década de 1970. Haja vista que essas vertentes são comumente entendidas como sendo unívocas, buscamos contribuir para um debate mais amplo a respeito dos aspectos de produção da arte e do rock dos anos 1960-70, ressaltando as possibilidades inauguradas a partir do diálogo entre tais mídias.

**Palavras-chave:** Rock, Contracultura, Beatles, David Bowie, Pop art.

**Abstract:** In the 1960s, rock was deeply connected to counterculture, allowing musicians to explore new sonic and visual forms in an environment open to experimentation. In this context, many bands engaged in dialogue with pop art, both in England and the United States. This article examines these interactions through the works of the Beatles and David Bowie, artists who emerged from the underground and connected with pop aesthetics at different moments. We highlight the uniqueness of British pop art in the collages found in the Beatles' productions between 1967 and 1969, and the minimalism of the American strand in Bowie's work during the 1970s. Contrary to the often homogeneous view attributed to pop art, we aim to contribute to a broader debate on the relationship between art and rock in the 1960s and 70s, emphasizing the creative possibilities that arose from the dialogue between these different media.

**Keywords:** Rock, Counterculture, Beatles, David Bowie, Pop art.

**A** *Pop Art*, assim como o *blues* e o *rock 'n' roll*, serviu como material artístico usado pelos roqueiros do *underground* ao desenvolverem experimentos dentro e fora do mundo *pop*. Na década de 1960, uma leva de artistas, entre os quais destacamos os Beatles e The Who, introduziu procedimentos de colagem similares aos usados pelos artistas Richard Hamilton e Peter Blake. Já no começo da década de 1970, o trabalho de artistas pop norte-americanos, como Andy Warhol, cruzou o Atlântico, impactando artistas como Brian Eno (Roxy Music) e David Bowie, que construíram as bases de seus trabalhos a partir dos procedimentos de repetição minimalista. As duas vertentes da *pop art* carregavam diferenças que implicavam em visões políticas contrastantes, projeto estético e procedimentos práticos que impactaram a produção dos artistas. A colagem, típica da *pop art* inglesa, teve seu auge na música da década de 1960, possuindo fortes ligações com a psicodelia e um desejo de ruptura que visava a um horizonte utópico para a sociedade. No caso da vertente norte-americana que floresceu na arte dos músicos setentistas, o minimalismo, a repetição e o fascínio pela fama resultaram no abandono da lisergia em favor de trabalhos que privilegiavam a exploração de clima e atmosfera na música. Por essas particularidades de cada artista, escolhemos como enfoque de análise do presente artigo as produções dos Beatles, em especial o álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) — obra que possui uma grande importância na história da música, dado que foi o primeiro disco que articulou as técnicas de colagens de artistas da *pop art* inglesa no formato LP (Milani, 2022, p.172); e de David Bowie, com destaque para seu trabalho denominado *Hunky Dory* (1971) — álbum que encapsula o enfraquecimento da contracultura e a tendência dos artistas ingleses em direção às técnicas minimalistas da *pop art* norte-americana.

Ademais, destacamos que a análise dos trabalhos dos artistas supracitados nos fornece a base para compreender como a *pop art* esteve presente em produções do *rock*, tanto nos anos 1960 quanto nos anos 1970, haja vista que tais produções se utilizaram de muitas das técnicas de vanguarda, como o minimalismo, as colagens, a música eletroacústica, o acaso e o aleatório. Portanto, analisar as imbricações da *pop art* com o *rock* — entendido aqui como uma forma cultural<sup>1</sup> — é um modo de avaliar mais detidamente as características das produções do período citado, evitando generalizações

<sup>1</sup> Definição desenvolvida pelo sociólogo inglês Raymond Williams ao longo de obras como *Cultura* (2008), *Marxismo e literatura* (1979). A definição de *rock* como uma forma cultural também é tensionada em trabalhos científicos especializados como Fenerick (2025), Conte; Fenerick e Portugal (2023) e Connor (2012).

e diferenciando, de forma detalhada, sua presença no *rock* entre os anos de 1967 e 1971. Assim, faz-se necessário destacar os dois países em que a *pop art* se desenvolveu, ou seja, Inglaterra e Estados Unidos, dado que, muitas vezes, no ainda nascente campo de estudos sobre *rock* no Brasil, ela é tratada de maneira generalizada, sem levar em consideração as distinções no *modus operandi* das produções norte-americana e inglesa. Ou seja, ao compreender as nuances e particularidades de cada vertente, é possível entender melhor as escolhas artísticas de determinada banda ou cantor/compositor, adensando as discussões sobre o *rock* e sua condição de música moderna.

Para desenvolver nossa proposta, dividimos o trabalho em duas seções: primeiro, analisamos a formação e as particularidades da *pop art* inglesa, tendo como foco algumas produções dos Beatles — uma das bandas que mais se valeu dos aspectos desse fazer artístico — e, posteriormente, destacamos o desenvolvimento e as peculiaridades da *pop art* norte-americana e seu impacto na cena londrina a partir da produção de David Bowie. Antes disso, realizamos uma breve introdução, buscando as raízes da ligação entre o *rock* e a *pop art* a partir dos anos 1960, procurando evidenciar como e por que se deu essa aproximação, e de que modo ela foi importante para as criações sonoras do período. Como perspectiva metodológica, nos valemos das noções desenvolvidas por expoentes dos estudos culturais ingleses, como Raymond Williams, e das abordagens musicológicas de autores como Sheyla Whiteley (1992) e Michael Hicks (2000), para as análises dos LPs.

Na década de 1960, o *rock* e a contracultura<sup>2</sup> possuíam uma relação dialética muito profunda. Bandas que são comumente retratadas como símbolo dessa interação, como Led Zeppelin, Pink Floyd, The Who e os membros remanescentes dos Beatles<sup>3</sup> continuaram produzindo álbuns mesmo após o completo enfraquecimento desse corpo social, mas o produto entregue passou a ser de outra natureza — não o projeto utópico da contracultura, mesmo que interpretado de forma específica por

<sup>2</sup> O termo ‘contracultura’ se refere ao nome que recebeu a rebelião de jovens na segunda metade dos anos 1960. Estes adolescentes eram, em sua maioria, brancos de classe-média que buscavam uma vida mais experimental, diferente do estilo de vida que tiveram seus pais (Milani, 2022, p.10) — “A contracultura pode ser definida em termos de organização, líderes, ideologias ou causas sociais específicas, mas a melhor definição teria que agregar tudo isso junto” (Milani, 2022, p. 96). Para saber mais sobre as discussões e definições sobre contracultura, checar as produções de Barry Miles (2010), Simon Frith e Howard Horne (1987), Elizabeth Nelson (1989), Edward Macan (1997) e Theodore Roszak (1972).

<sup>3</sup> Os Beatles foram um exemplo desse fenômeno na década de 1960, criando a possibilidade de um choque entre essa música e os padrões estabelecidos com o mercado do contexto (Fenerick; Marquioni, 2015, p. 14). Pesquisas que atestam essa afirmação podem ser encontrados nos trabalhos de Sheila Whiteley, *Countercultures and popular music* (2014), James E. Perone, *Music of the counterculture era* (2014) e David Simonelli, *Working Class Heroes* (2012).

cada artista. Enquanto esse elo ainda se fazia vigente, as discussões que perpassavam o *underground* contracultural também eram presentes na produção das bandas.<sup>4</sup> 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<sup>5</sup> relativa em relação à indústria cultural<sup>6</sup> 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* passou a ser dividido em gêneros e rigidamente categorizado. Essa divisão em gêneros foi possibilitada por dois fatores, a experimentação extremada feita pela psicodelia, que abriu muitas janelas de expansão do *rock* em termos de estilo e, atrelado a essa expansão, uma profunda segmentação de mercado que buscava organizar essas novas

---

<sup>4</sup> 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 artístico. No entanto, nossa compreensão do termo perpassa a noção de um ambiente contracultural gerado no pós-Segunda Guerra Mundial em ambientes urbanos, 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. As definições de um *underground* relacionado ao mercado independente da música são discutidas com mais cuidado por Adriano Fenerick (2007), ao analisar as condições que proporcionaram a produção musical da vanguarda paulista nos anos 1980 e 1990.

<sup>5</sup> Uma característica de arte moderna comum ao *rock* é a sua autonomia interna, o que possibilitava uma maior experimentação do ponto de vista da linguagem musical. No entanto, o *rock* da década de 1960 ainda mantinha laços com a sociedade, logo, não possuía autonomia externa, pois estava ligado aos movimentos sociais da época (Faulk, 2010, p. 47). Na 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 neovanguardas 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.

<sup>6</sup> Quando usamos o termo “indústria cultural”, nos referimos às reflexões desenvolvidas por Adorno e Horkheimer a respeito do processo totalizante que acomete a cultura ao longo do século XX. Para os autores, a cultura funde-se a propaganda e concorrência do livre mercado se torna ilusória. Sendo a propaganda uma de suas chaves centrais, todo produto cultural que se faz passar por arte, na verdade, se constitui como a publicidade de um estilo de vida ou modo de pensar que busca ser naturalizado e estandardizado. Nesse caso, todo produto cultural é funcionalizado de modo a fazer a propaganda de si e de outros produtos inseridos na obra. [...] hoje cada primeiro plano de uma atriz é uma “propaganda” do seu nome, cada motivo de sucesso o plug da sua melodia. Técnica e economicamente, propaganda e indústria cultural mostram-se fundidas (Horkheimer; Adorno, 2002, p. 28). Esse movimento integra todos os âmbitos da cultura, se constituindo mediante uma racionalidade técnica em uma sociedade que se autoaliena.

possibilidades para o consumo. Expressões como *glam rock*<sup>7</sup>, que descreviam uma forma particular de se trabalhar com as possibilidades de libertação sexual inauguradas com a contracultura, passaram a definir produtos específicos destinados a recortes demográficos (Hebdige, 1979, p. 61). 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 Marcos Napolitano (2007, p. 69), os reapropria como material artístico da modernidade.

Observamos que o *rock*, ao levarmos em conta a sua condição, 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 a sê-lo 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 reproduzível aos olhos da indústria dependeria de uma invasão periódica da diferença e da inovação (Connor, 2012, p. 153). Nesse contexto, os artistas acabam vivendo no limiar entre “originalidade” e a sua “exploração” comercial (Connor, 2012, p. 150).

Assim como o *blues* e o *rock 'n' roll*, a *pop art* foi uma fonte de inspiração artística para músicos do *underground* que experimentavam dentro e fora do universo *pop*. Durante os anos 1960, artistas como os Beatles e The Who adotaram técnicas de colagem semelhantes às exploradas por Richard

---

<sup>7</sup> 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. Para mais informações sobre a relação entre Bowie e o *glam rock*, checar Philip Auslander, *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music* (2006).

Hamilton e Peter Blake. Já na década de 1970, o impacto da *pop art* americana, representada por figuras como Andy Warhol, chegou à Europa e ressoou na produção de músicos como Brian Eno (Roxy Music) e David Bowie. Esses artistas incorporaram elementos da repetição minimalista em suas criações. As abordagens britânica e americana da *pop art* possuíam diferenças marcantes em termos de visão política e prática, se expressando na produção musical. A colagem, central na *pop art* inglesa, alcançou seu ápice nos anos 1960, dialogando com o espírito psicodélico da época e um ideal utópico de transformação social. Por outro lado, o minimalismo e a repetição, características da vertente americana, inspiraram músicos dos anos 1970, que se afastaram do experimentalismo lisérgico para explorar atmosferas sonoras e climas introspectivos em suas obras.

### **Os Beatles e a *Pop Art* inglesa**

Para compreender a *pop art* inglesa, é essencial entender o desenvolvimento das escolas de arte, que tiveram um papel direto na formação dos artistas da *pop art* e na complexa conexão entre essa arte e o *rock*. Essas escolas incentivavam de forma constante a prática experimental, tornando-se, assim, o "ambiente natural para as ideias da contracultura" (Frith; Horne, 1989, pp. 35-48). Eram espaços onde a liberdade e a experimentação eram priorizadas, em vez de práticas conservadoras e tradicionais. É por isso que, para Simon Frith e Howard Horne (1989, p. 36), os estudantes dessas escolas se destacavam dos demais, uma vez que as próprias instituições eram únicas, permitindo que "brincassem com sensibilidades e desenvolvessem habilidades que poderiam parecer incompreensíveis para os leigos".<sup>8</sup> Um dos destaques foi a *London Free School (LFS)*, fundada por John Hopkins – conhecido como Hoppy –, Michael de Freitas, John Michell, Graham Keen, Dave Tomlin, entre outros (Grunenberg; Harris, 2005, p. 77) que tinha como objetivo se contrapor ao ensino tradicional e conservador das escolas, buscando uma educação que fosse livre ao mesmo tempo em que fosse essencial para a vida cotidiana. Segundo seu panfleto de divulgação, ela oferecia "educação livre por meio de leituras e discussões em grupos com assuntos essenciais ao nosso dia a dia e ao trabalho", além de se definir como sendo "não política, não racial, não intelectual, não religiosa,

---

<sup>8</sup> They play on sensibilities and cultivate talents which present an opaque screen to the uninitiated (no original).

não um clube” e aberta “a todos” (Grunenberg; Harris, 2005, p. 77). Rapidamente a Escola se “associou ao emergente estilo de vida *hippie*”, tendo duas características distintas, segundo Barry Miles (2010, p. 188): “Uma do trabalho em comunidade, conselhos dos cidadãos, grupos de brincadeiras infantis e assim por diante; e outra da cena noturna, onde as pessoas passeavam no porão psicodélico, tocavam música e usavam drogas”.<sup>9</sup>

Outro destacado espaço surgiu ao final dos anos 1950, denominado *Institute of Contemporary Arts (ICA)*, que deu origem a um grupo que se batizou de *Independent Group*. Este era composto por artistas e críticos britânicos que “estavam ansiosos para desafiar ideias aceitas sobre arte moderna. Sentindo que a cultura do pós-guerra seria democrática, inclusiva e acessível”, o grupo acreditava, assim, que “a arte moderna deveria seguir o exemplo”, por isso eles rejeitavam “a dificuldade misteriosa de grande parte da arte moderna anterior, assim como a crença de que arte e vida eram esferas separadas da experiência com pouco ou nenhum ponto de contato” (McCarthy, 2022, p. 8). Com essas ideias em mente e sendo colocadas em prática em suas artes, tanto o *ICA* quanto o *Independent Group* foram responsáveis por diversos eventos e exposições, como o *40 Years of Modern Art; 40,000 Years of Modern Art; Parallel between Art and Life*, entre outros, que tinham como intuito tensionar a arte do *establishment*, criando algo alternativo e descolado das normas e regras ensinadas nas faculdades, além de expor o novo tipo de arte que estavam desenvolvendo. E como o *ICA* era composto por artistas que viriam a se destacar na *pop art* britânica, como Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi, Peter Blake etc., muitas das exibições que organizaram foram preceitos do que seria a *pop art* (Miles, 2010, p. 62-66), pois no início os artistas ainda não sabiam o rumo que seria tomado.

Segundo Richard Hamilton, no início dos anos 1950, quando as apresentações do Grupo Independente se iniciaram, eles ainda não sabiam como definir e o que seria a *pop art*, somente no fim dessa década é que ele pôde afirmar que:

---

<sup>9</sup> the community work, citizens' advice, children's play groups and so on; and a late-night scene where people hung out in the psychedelic basement and played music and took drugs (No original).

Pop Art é:  
Popular (designada para o público em massa)  
Transitória (solução em curto prazo)  
Descartável (facilmente esquecível)  
Baixo custo  
Produzido em massa  
Jovem (destinado a juventude)  
Espíritooso  
Sexy Gimmicky  
Glamorous  
Grande negócio (Hamilton Apud Miles, 2010, p. 68).

Com essas características, ela foi se desenvolvendo cada vez mais e consolidando suas produções que tinham em comum as propriedades destacadas por Hamilton, embora cada artista tenha sua subjetividade intrínseca em suas obras. Peter Blake e Richard Hamilton, destacados nomes da *pop art* inglesa são, por exemplo, “extremamente diferentes um do outro: têm raízes dissemelhantes, diferentes referências, um ritmo diverso” (Alloway, 1973, p. 30-32). Mas não se pode esquecer de outros artistas, como Eduardo Paolozzi e Richard Smith, que também fizeram parte do *Independent Group* e ajudaram a difundir a *pop art*.

Com suas atenções voltadas à cultura de massa e os meios de comunicação, eles tentaram devolver à arte seu aspecto social, buscando reconectar o público com as artes, como afirmou Allen Jones “Se seus estímulos vêm de fontes inartísticas ou de mau gosto e não de Bach, não se preocupe; se o resultado é você produzir trabalho, então ele está justificado” (Jones Apud McCarthy, 2002, p. 10). Ou seja, esses artistas buscavam romper com a arte moderna que estava se tornando cada vez mais solipsista, falando somente para seus pares sem conexão com a vida e as questões cotidianas, é por isso que em seus trabalhos existem elementos do dia a dia, reconhecíveis ao público. Isso não quer dizer que eram obras acríticas ou feitas para agradar ao público, pelo contrário, elas traziam reflexões acerca do consumismo exacerbado da época, o perigo da guerra nuclear, mas com elementos do cotidiano das pessoas. Com isso conseguiram eliminar as “distinções entre belas-artes e consumo de massa” através do “estilo da pintura e pelo modo de organização pictórica” (McCarthy, 2002, p. 11). Como afirmou Lawrence Alloway:

Não sentíamos desagrado pelos padrões da cultura comercial como se verificava na maioria dos intelectuais: aceitávamo-los como um facto, discutíamo-los em pormenor e esgotávamo-los com entusiasmo. Um dos resultados das nossas conversas foi retirarmos a cultura pop do domínio da “evasão”, da “pura distração”, da “descontracção”, e abordá-la com a seriedade com que se discute a arte (Alloway, 1973, p. 35).

Para tanto, as artes de vanguarda do início do século foram de grande importância para o desenvolvimento da *pop art*, por isso não é possível afirmar que tais artistas se opunham totalmente às artes do passado, visto que beberam de técnicas de colagens do cubismo, do interesse pela tecnologia dos futuristas e da união de diferentes objetos, mexendo com a consciência humana e com a realidade, cara aos surrealistas. E é muito por conta dessas características que a *pop art* inglesa esteve presente em trabalhos de cunho psicodélico, haja vista que a psicodelia também era composta por colagens, imagens sobrepostas com cores fortes e vibrantes, o que dava a sensação de uma viagem lisérgica, pois teve direta ligação com o consumo do LSD e da mescalina (drogas alucinógenas). Seus usos foram um dos responsáveis pelo grande destaque e importância dados à multiplicidade de cores, tanto nas roupas quanto nas apresentações das bandas, as quais cada vez mais se utilizavam de show de luzes, bem como a amplitude na sonoridade, dando espaço às improvisações na guitarra e utilização de técnicas de estúdio para aproximar a experiência da viagem lisérgica com os sons produzidos. Ademais, os pôsteres e capas dos discos de diversas bandas passaram a ser cada vez mais coloridos e imbricados na psicodelia, como o foram *Disraeli Gears*, do Cream, *Axis: Bold as Love* e *Are You Experienced*, de Jimi Hendrix, *The Piper at the Gates of Dawn*, lançado pelo Pink Floyd, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles, *A Quick One*, do The Who, entre outros, além dos cartazes de shows de muitas destas mesmas bandas, as quais estavam ligadas ao *underground* londrino, visto se apresentarem em diversos espaços, especialmente no *UFO Club* (Milani, 2022, p. 79).

Uma das figuras de maior destaque na cena psicodélica, defendendo e expandindo o uso das drogas alucinógenas como tendo benefícios terapêuticos, foi Timothy Leary, psicólogo e escritor. O seu mais famoso mantra era “*Turn on, tune in and drop out*”, que podemos traduzir como “Ligue, sintonize e caia fora”, numa alusão ao não apego às coisas materiais, advindas da produção capitalista. Além disso, como destaca Cally Blackman, Leary influenciou,

parte significativa de uma geração, não somente em termos de estilo de vida e rejeição dos valores consumistas, mas também em termos de suas vestimentas. Sua promoção do LSD como meio de iluminação levou à criação de uma contracultura, uma sociedade alternativa exclusiva cujos membros encarnavam sua rejeição das normas convencionais por seus trajes e, inspirados no caleidoscópio visual de cores e padrões, causado pelo uso de drogas alucinógenas, lançou as bases do que logo ficou conhecido como estilo hippie (Blackman, 2005, p. 201).

Desta forma, o cenário formado pelo avanço das escolas de arte e o desenvolvimento da *pop art*, imbricada com a psicodelia, dentro do que ficou conhecido como ‘contracultura’, foi de grande importância para que bandas de *rock* construíssem seus repertórios, pois grande parte dos roqueiros que circulavam no *underground* londrino vinham das escolas de arte e como ressalta Simon Frith e Howard Horne (1989, p. 39), “o problema para os estudantes das escolas de arte é que seus sonhos de criatividade confrontam tanto uma burocracia antipática como o mercado nos quais a alma do artista é uma mercadoria”. A maneira que encontraram de não caírem nessa dualidade mercadológica foi se aproximando dos aspectos vanguardistas, valorizando tanto os trabalhos de artistas plásticos, como Richard Hamilton, Peter Blake, quanto os de músicos, como John Cage, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Luciano Berio, entre outros. Por meio deles, os estudantes puderam confrontar a lógica da padronização capitalista e compor de forma mais livre e autônoma. Com essa nova visão a respeito das criações, os artistas, então, “continuaram a levar a sério a noção de liberdade; acreditar, seguindo Schiller, que apenas a arte poderia transcender as imperfeições sociais e produzir perfeição moral e estética” (Frith; Horne, 1989, p. 32).

No que diz respeito ao aspecto artístico, nomes anteriormente destacados e que estavam ligados à *pop art* fizeram capas de álbuns (exemplificadas abaixo) para bandas de rock ou então as inspiraram. Peter Blake assinou as do *Sgt. Pepper* (figura 1) e de *Sweet Child* (figura 2), da Pentangle, já Richard Hamilton, a do *White Album* (figura 3), dos Beatles. Outras bandas que utilizaram deste método artístico em seu visual foram o The Who, que teve seu disco *A Quick One* (figura 4), com trabalho de Alan Aldridge, o *Tommy* (figura 5) inspirado em uma obra de Mike McInnerney; e os Rolling Stones, fazendo uso da colagem em *Their Satanic Majesties Request* (figura 6). A banda liderada por Roger Daltrey e Pete Townshend também utilizou os símbolos nacionais britânicos, como o logo da Força Área Britânica (*Royal Air Force – RAF*) e a bandeira inglesa para criar objetos de consumo, aproximando-se, novamente da *pop art*, ao fazer colagens e unir objetos não massificados com o

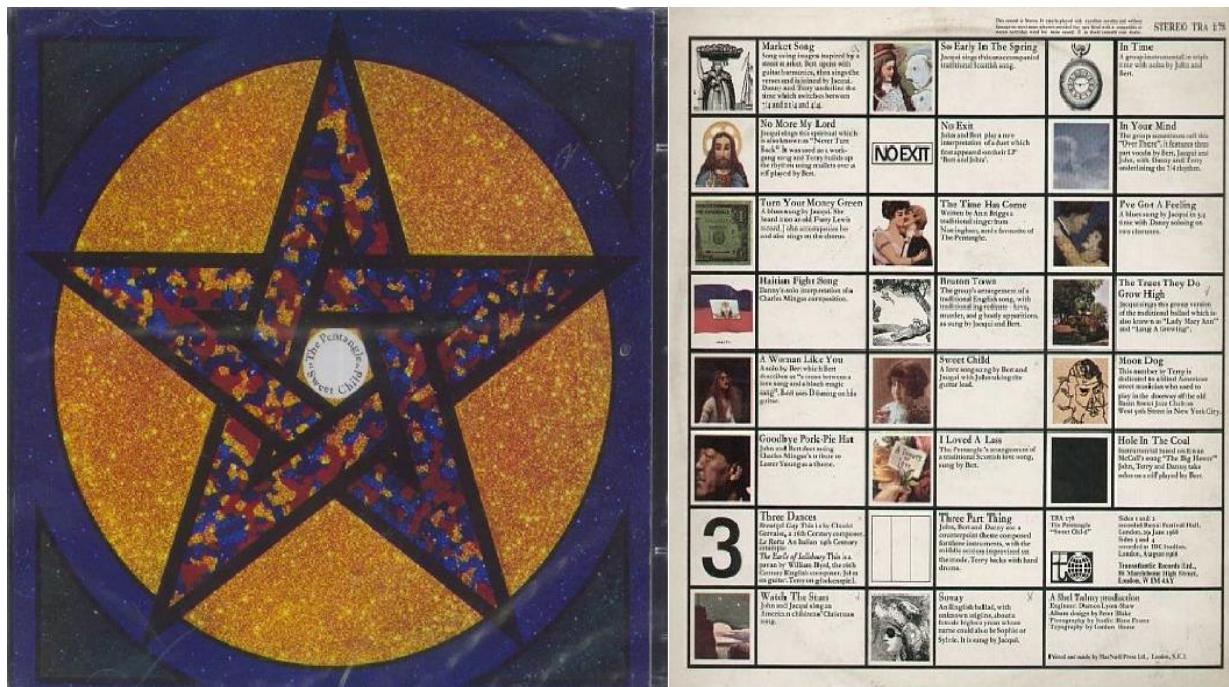
universo da produção em massa. Foi o que fez Keith Moon ao aparecer nos shows com a camiseta estampando a imagem da *RAF*, ou Pete Townshend ao criar um terno com a bandeira nacional, a mesma coisa que fez John Entwistle na capa do disco *My Generation* – da mesma forma a banda toda que tirou foto no chão, coberta pela flâmula do Reino Unido. E não foi somente nas artes imagéticas que a *pop art* e outros aspectos da vanguarda estiveram presentes, foi também nas composições musicais, haja vista a utilização de colagens, sons aleatórios e ruídos em diversas composições, como ocorreu em produções de Pink Floyd, The Who, Soft Machine, Cream, entre outras bandas do período e que estavam alinhadas com os aspectos da arte *pop*.

FIGURA 1 – Capa e contracapa do disco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), da banda The Beatles.



Fonte: Arquivo pessoal.

FIGURA 2 - Capa e contracapa do disco *Sweet Child* (1968), da banda Pentangle.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 3 - Capa e contracapa do disco *Álbum Branco* (1968), da banda The Beatles.



Fonte: Arquivo pessoal.

FIGURA 4 - Capa e contracapa do disco *A Quick One* (1966), da banda The Who.



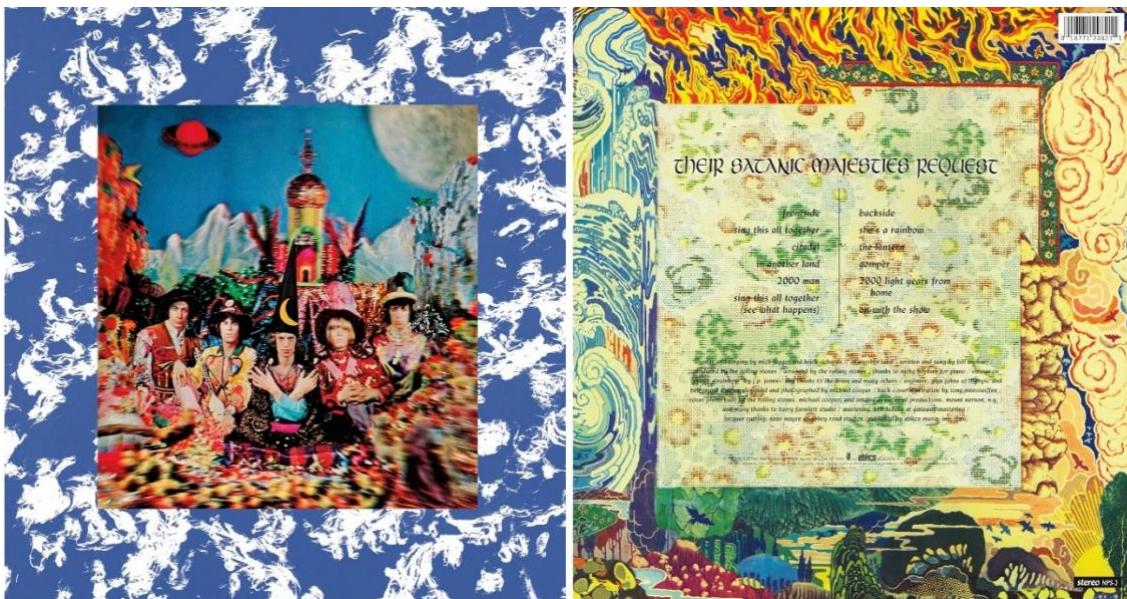
Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 5 - Capa e contracapa do disco *Tommy* (1969), da banda The Who.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 6 - Capa e contracapa do disco *Their Satanic Majesties Request* (1967), da banda Rolling Stones.



Fonte: Arquivo pessoal.

Nos Beatles pode-se perceber a presença da *pop art* especialmente no álbum *Sgt. Pepper*, não somente pela capa ter sido criada por Peter Blake, o qual fez uso da colagem, juntando elementos da cultura de massa (com os próprios Beatles, Rolling Stones, Marilyn Monroe, Bob Dylan, Fred Astaire, entre outros) com aqueles da vanguarda artística (Karlheinz Stockhausen, William Burroughs e outros), além de unir a cultura ocidental (Aleister Crowley, Lenny Bruce, Edgar Allan Poe, Aldous Huxley, Karl Marx, etc.) com a oriental (Sri Yukteswar Giri, Sri Mahavatara Babaji, Sri Paramahansa Yogananda, Sri Lahiri Mahasaya, etc.) mas também pela forma com que os sons foram construídos ao longo de todo o disco. Como ele foi pensado para ser um show, não dos Beatles, mas da banda do *Sgt. Pepper*, há toda uma construção imagética (ao retratar os Beatles duas vezes na capa: uma como figuras de cera, do início da carreira e outra com eles próprios, mas como membros da Banda dos Corações Solitários do *Sgt. Pepper*) e musical, reforçando a ideia de um show “ao vivo” já nos versos da faixa-título e que abre o disco:

We're Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band  
We hope you will enjoy the show  
(Nós somos a Banda dos Corações Solitários do Sgt. Pepper  
E esperamos que vocês gostem do show) (Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, 1967.  
Tradução nossa).

Ademais, para reforçar essa ideia de alter-egos tocando em um show no lugar dos Beatles, “foram colados alguns ruídos no início da faixa, criando a sensação de uma orquestra afinando os instrumentos antes da apresentação, e alguns ruídos de plateia” (Fenerick; Marquioni, 2008, p. 9). O uso de colagens é bastante explorado ao longo de todo o disco, não se limitando à primeira faixa, fazendo com que se estabeleça “no todo e em partes, uma grande colagem, em alguns casos, inclusive, feita ao acaso” (Fenerick; Marquioni, 2008, p. 9). A canção “*Being for the Benefit of Mr. Kite*”, por exemplo, traz uma atmosfera circense, causada pela colagem de diferentes fitas magnéticas cortadas e unidas ao acaso; “*Good Morning, Good Morning*” em seus minutos derradeiros apresenta sons de animais colados em sequência da cadeia alimentar com a ideia de que “sempre tivéssemos um animal capaz de engolir o animal imediatamente anterior” (Martin, 2017, p. 95); “*A day in the life*”, a canção que faz vez do *Bis* em um show, além de apresentar uma letra *non sense*, se aproximando das obras surrealistas, também é uma colagem de duas partes distintas (a primeira e a segunda parte da canção). Enquanto a primeira, escrita por John Lennon, estava em 4/4, a segunda, creditada a Paul McCartney, iniciava-se em 4/8, a solução para unir as duas partes foi colá-las “por meio de um ‘ruído’ inusitado: um crescendo aleatório de uma orquestra sinfônica. Os 24 compassos ‘em branco’, a partir de então, seriam preenchidos por esse crescendo” (Fenerick; Marquioni, 2008, p. 13). A faixa “*Lucy in the sky with Diamonds*” também é uma composição que traz imagens psicodélicas e surrealistas em sua letra, com a sobreposição de coisas inimagináveis, afirmando:

Imagine você mesmo em um barco em um rio  
Com árvores de tangerina e céus de marmelada [...]  
Flores de celofane amarelas e verdes [...]  
Os táxis de jornal aparecem na costa  
Esperando pra te levar  
Suba na traseira com sua cabeça nas nuvens...  
Lucy no céu com diamantes (*Lucy in the sky with Diamonds*, 1967. Tradução nossa).

Todos esses aspectos presentes no álbum *Sgt. Pepper* – um dos grandes lançamentos de meados dos anos 1960, e que trouxemos como exemplo de como bandas de *rock* –, naquele momento, estavam em estreita relação com as produções artísticas da época, e a *pop art* foi uma delas, sendo bastante explorada pelos Beatles, mas também por outras bandas, como citado anteriormente. Características que serão exploradas de forma diferente por artistas e bandas que estavam em conexão,

não com a *pop art* inglesa, mas sim com a *pop art* norte-americana. Ressaltando, assim, a distinção estética entre elas e que poderá ser percebida nas construções imagéticas e também sonoras daqueles que estabeleceram ligação com as obras de Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Tom Wesselmann, James Rosenquist e Claes Oldenburg.

### **David Bowie e a *Pop Art* norte-americana na década de 1970**

Na América do Norte, grande parte dos integrantes originais do *punk* e da *new wave* eram pessoas cujo envolvimento com o *rock* se concentrava em uma tradição dominada pelo Velvet Underground e pelo *rock* urbano da Costa Leste norte-americana (Straw, 1990, p. 87-88), tradição essa que teve continuidade ainda em 1971, através dos trabalhos de David Bowie, chegando no *underground* londrino através do *glam rock*. Em Nova Iorque, a noção geral que se construiu foi a de que a cena do clube CBGB era composta apenas por um punhado de bandas *punk*, o que não necessariamente era uma realidade. Apesar de serem agrupadas sob a denominação de *punk*, o clube recebeu na década de 1970, uma variedade de bandas de estilos e público diferentes. Bandas de *rock* progressivo, *jazz fusion* e cantores *folk* que pareciam ter ido parar no lado errado da *Bleecker Street* – centro da boemia norte-americana no século XX. Esse cenário é descrito em uma edição de agosto de 1975 do jornal independente *The Village Voice*, que fazia parte da *Underground Press Syndicate*, uma rede de jornais independentes que estabeleciam conexões uns com os outros entre o final da década de 1960 e começo de 1970. Nessa edição da revista, o autor James Wolcott coloca a crítica de que naquele momento o impulso do *rock* não era mais revolucionário, buscando a transformação de si e da sociedade, mas sim, conservador, ao expor seu intento de dar continuidade a sua tradição (1975, v. XX, no. 33, p. 6-7). Os ideais mais elevados de apresentação ao vivo na época pareciam irrelevantes para os músicos que não configuravam o *mainstream*, como coloca David Byrne (2012, p.187), fundador do Talking Heads. O *rock* de arena e os conjuntos de *mega-R&B* eram lendários por seus shows elaborados — espetáculos enormes com pirotecnia e naves espaciais. Desse modo, notamos que existe um entendimento de que na transição da década de 1960 para a de 1970 houve 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). Esses shows estavam a anos-luz de distância de qualquer conexão com a realidade da cena novaiorquina da metade da década de 1970.<sup>10</sup> O rádio era dominado pelos Eagles e pelo "som da Califórnia", pelas *hair bands* e pela discoteca — tudo isso parecia existir em outro universo: "Gostávamos muito de disco, mas a atitude roqueira predominante era que a *dance music* era fabricada e, portanto, não era autêntica nem sincera" (Byrne, 2012, p. 187). As bandas de *rock* dividiam a ilha de *Manhattan* com os artistas de vanguarda que despontaram na década de 1960, o mundo da arte no *SoHo*, a apenas alguns quarteirões a oeste do *Bowery*, era dominado pelos polos do conceitualismo e do minimalismo. Os drones e a repetição indutora de transe que emanavam dos compositores de vanguarda associados a essa cena, como Philip Glass e Steve Reich, de alguma maneira, pegaram essa forma minimalista e a tornaram envolvente, possibilitando que aspectos dela chegassem à música *pop*. É possível traçar conexões entre as composições de uma nota só de Tony Conrad e o *Velvet Underground*, *Neu!* e *Faust*, e daí para bandas como Talking Heads, Brian Eno, King Crimson, David Bowie e assim por diante. Esse som também chegou aos palcos das boates, com o volume e distorção elevadas. A arte *pop* dos anos 1960 permaneceu como um movimento, sofrendo mutações e tornando-se mais irônica à medida que se afastava de suas origens. Em comparação com alguns dos trabalhos sombrios dos conceitualistas e minimalistas, sentia-se que pelo menos esses artistas *pop* tinham um senso de diversão (Byrne, 2012, p. 188).

Warhol, Rauschenberg, Rosenquist e Lichtenstein abraçavam, de maneira peculiar e irônica, um mundo com o qual aqueles músicos estavam familiarizados. Eles aceitaram que a cultura *pop* era a água na qual todos nadavam (Byrne, 2012, p. 188). A *pop art* se consolidou ao longo das décadas de 1950 e 60, e possuía diferentes polos nos 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

<sup>10</sup> Eram uma fuga, uma fantasia divertida, mas que não estabeleciam nenhuma relação com a sensação da juventude energética e frustrada daquele momento. As bandas de *glam rock* que já existiam, como New York Dolls, David Bowie e Lou Reed, eram consideradas legais e provocativas, mas quase tudo o que era associado de alguma forma ao *mainstream* parecia irremediavelmente irrelevante aos músicos que tentavam se opor de alguma forma a tudo que remetia aos grandes espetáculos musicais (Byrne, 2012, p. 187).

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*<sup>11</sup> 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). A missão da *pop art* estava mais relacionada à ironia e ao paradoxo do que 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 (Warner, 2014, p. 53).

Se a geração psicodélica teve Stockhausen como principal inspiração e, servindo como material a ser desenvolvido no *rock* dos Beatles em faixas como “*A Day in the Life*” e “*Revolution9*”, 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 inaugarem 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

<sup>11</sup> 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. 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) (Gomes, 2023, p. 74).

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).

O cenário artístico do centro de Nova York abraçou esse novo som desde o início, assim como havia feito com a música de John Cage e Morton Feldman alguns anos antes. A música minimalista, com sua restauração da tonalidade, rejeitou a abstração e muitas vezes se aproximou do espírito da *pop art* de Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein e Andy Warhol. Essa semelhança foi especialmente forte na música de Philip Glass, que emite uma espécie de brilho de neon da *Times Square* (Ross, 2007, p. 378). A inspiração que o artista minimalista Philipp Glass despertou em David Bowie na década de 1970 se tornou uma ponte muito forte entre os dois artistas na década de 1990, quando Glass orquestrou sua interpretação do álbum *Heroes* (1977). Mas, o minimalismo, o *rock* e os procedimentos da *pop art* começariam a se articular na produção de músicos *pop* já no começo da década de 1970 com Brian Eno no Roxy Music e David Bowie, no álbum *Hunky Dory* (1971), que retomou e tensionou uma sonoridade iniciada pelo Velvet Underground.

O percurso do minimalismo em direção a música *pop* não é tanto a história de um único som, mas de uma cadeia de conexões. Schoenberg inventou a série dodecafônica; Cage e Feldman abandonaram a série e acentuaram a quietude; Young desacelerou a série e a tornou hipnótica; Riley puxou os longos tons em direção à tonalidade; Reich sistematizou o processo e lhe deu profundidade; Glass lhe deu um ímpeto motorizado e a cadeia não parou aí. A partir do final dos anos sessenta, uma pequena legião de artistas populares, liderados pelo Velvet Underground, levaram a ideia minimalista para a canção. Como Reich disse mais tarde, havia uma “justiça poética” nessa inversão de papéis: assim como ele havia ficado fascinado por Miles Davis e Kenny Clarke, personalidades do *pop* em Nova York e Londres agora olhavam para ele com admiração (Ross, 2007, p. 382). A quinta perpétua de La Monte (“Para ser mantida por muito tempo”) está por toda parte no LP *The Velvet Underground & Nico* (1967). Ela ressoa ao fundo de “*All Tomorrow’s Parties*”, marca presença por baixo da estrutura de *blues* de “*I’m Waiting for the Man*”, e aparece mais claramente em “*The Black Angel’s Death Song*”. Outras músicas gravitam em direção ao *blues*, *rock ‘n’ roll*, e às formas do *Tin*

*Pan Alley*, mas com um afeto plano, sem sentimentalismo e dissonâncias livres que periodicamente saturam o panorama sonoro. Nos sete minutos de “*Heroin*”, ao final do lado A do LP, uma nota sustentada define uma atmosfera monótona. Maureen Tucker estabelece um padrão suave de batidas no tom e bumbo. A viola de Cale entra com uma quinta aberta e as letras de Reed evocam a estranha tranquilidade de um viciado absorvido pela tarefa de se perder no esquecimento. Mais tarde, o drone se fragmenta em uma tempestade de ruído microtonal com instrumentos elétricos, ao modo do compositor grego Iánnis Xenakis, enquanto Reed observa com desprezo e tristeza um mundo de “políticos fazendo sons malucos” e “corpos mortos empilhados em montes” (Ross, 2007, p. 383).

Todas as experimentações sonoras do Velvet Underground foram acompanhadas de perto por David Bowie desde os primeiros lançamentos da banda. Nesse contexto, o movimento *glam rock*, que Bowie representava em 1970, tinha uma forte ligação com a cena nova-iorquina e o estúdio *Factory*, de Andy Warhol, já que Warhol financiou o Velvet Underground entre 1966 e 1967 (Gomes, 2023, p. 66). Um dos álbuns que parece ter estabelecido essa conexão entre a *pop art* de Nova York e o emergente *glam rock* foi possivelmente *Hunky Dory* (1971), um dos trabalhos mais comerciais de Bowie. Curiosamente, esse álbum, que traz reflexões sobre fama, foi lançado antes de Bowie experimentar esse fenômeno por completo. Hoje, muitas de suas canções se tornaram conhecidas no mercado de massa, mas na época de seu lançamento, o álbum passou quase despercebido (Doggett, 2012, p. 151). Isso se deve, em parte, à estratégia promocional incomum de Bowie e seu produtor Tony Defries, que optaram por não destacar o projeto para não tirar o foco do futuro lançamento de *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars* (1972), previsto para sair apenas sete meses depois (Doggett, 2012, p. 151). Assim, enquanto *Ziggy Stardust* representou a criação de uma persona, seu antecessor, *Hunky Dory*, explorou as implicações da fama e da notoriedade no mundo *pop*. Canções como “*Song For Bob Dylan*” e “*Andy Warhol*” homenageavam figuras importantes da contracultura e da *pop art* americana, enquanto “*Life On Mars?*” refletia sobre o fato de que, no *show business*, todos estavam à mercê do mercado (Gomes, 2023, p. 78).

Dessa forma, interpretações equivocadas sobre essas questões levaram às declarações como a do biógrafo Nicolas Pegg (2011, p. 234), que afirmou que a penúltima faixa do lado B, “*Queen Bitch*”,

representa pouco da proposta de *Hunky Dory*. Na verdade, o álbum explora uma variedade de estilos e linguagens musicais para comunicar um amplo contexto cultural, no qual os músicos se apropriam de elementos específicos para retrabalhá-los e expor suas contradições, revelando sua superficialidade. Utilizando métodos inspirados por Andy Warhol, Bowie incorpora o *cool jazz* de Frank Sinatra em "Life On Mars?" e a repetição minimalista do Velvet Underground em "Queen Bitch", influenciado pela técnica minimalista de seriação do próprio Warhol, observada em diversas obras como "Díptico Marilyn" (1962) e "Latas de Sopa Campbell" (1962). Com *riffs* tirados diretamente do *rock 'n' roll*, como o *shuffle* tocado por Mick Ronson no pré-refrão enquanto Bowie intensifica os versos "Walk out of her heart/Walk out of her mind", e com *bends* de guitarra reminescentes de "Johnny B. Goode" de Chuck Berry, a banda de Bowie reconfigura elementos que poderiam parecer desgastados, moldando-os com a sonoridade saturada do Velvet Underground. Isso contribui para o clima de ansiedade e neurose que permeia a faixa (Gomes, 2023, p. 96).

A letra de "Queen Bitch" também dialoga com a poesia urbana de Lou Reed, apresentando um retrato codificado de sedução e traição, construído com termos da cultura *gay* do *Greenwich Village*. Há também referências a outros ícones: o amigo do narrador está "tentando puxar a irmã Flo", o que não apenas remete à "Sister Ray" de Reed, mas também é uma alusão direta, na época, aos exagerados cantores de apoio Flo e Eddie, que frequentemente faziam *backing vocals* para o T. Rex. No refrão, Bowie faz alusão a outra de suas referências: "cetim e tat", uma frase favorita de Lindsay Kemp, ator e professor de teatro do músico, para descrever seu gosto pela teatralidade. Assim, parte da construção de "Queen Bitch" é sustentada por esse processo de filtrar a teatralidade *glam* de Mark Bolan, do T. Rex, e de Kemp, por meio da sensibilidade da *pop art* norte-americana. É uma música que consegue fazer até a expressão "bipper-ty-bopperty hat" soar provocativa e estilosa (Pegg, 2011, p. 234).

A capa do álbum é ao mesmo tempo icônica e irônica em seu uso da imagem de uma estrela *pop*. Para o ensaio fotográfico que resultaria na capa, Bowie levou consigo um livro de retratos da renomada atriz e cantora alemã Marlene Dietrich, orientando o fotógrafo sobre o enquadramento que desejava. O conceito do ensaio evocava o *glamour* da era dourada de *Hollywood* e resultou em uma imagem que desafiava a definição do gênero de Bowie. Na época, sua nova gravadora, a RCA, precisou ser convencida a aceitar essa imagem, pois os executivos temiam que as lojas de discos se

recusassem a exibir uma figura que quebrava os estereótipos de gênero (Doggett, 2012, p. 152). No final do verão de 1971, David Bowie já havia abandonado sua preferência por vestidos e procurava criar um figurino a partir de camisas largas, blusas bufantes e chapéus. Ele adicionou uma piteira de cigarro ao visual: "Eu estava interessado em calças Oxford, e havia um par delas na contracapa do álbum", explicou Bowie mais tarde, mencionando que buscava emular o estilo do escritor Evelyn Waugh, autor de *Vile Bodies* (1930). Na imagem da capa, o rosto do músico aparece em *close-up*, olhando para cima, com os cachos afastados da testa. A foto foi feita em preto e branco por Brian Ward em seu estúdio na *Heddon Street* e depois colorida por Terry Pastor, ilustrador que recentemente havia aberto um estúdio com George Underwood, um amigo de longa data de Bowie. Pastor, que também colaboraria na capa de *Ziggy Stardust*, seguiu a ideia de Bowie de colorir a imagem artificialmente, trazendo à tona características que remetem aos pôsteres de cinema feitos à mão da era do cinema mudo e às famosas serigrafias de Marilyn Monroe, de Andy Warhol (Pegg, 2011, p.374). Enquanto as bandas da época optavam por apresentar seus artistas em segundo plano, em meio a cenários psicodélicos, como em *Who's Next* (1971) do The Who, Bowie preferiu destacar sua própria figura como um ícone de múltiplos significados, ressaltando o aspecto de estrela por meio de uma imagem fortemente influenciada pela *pop art*.

## Conclusão

Desse modo, observamos um processo em que o *rock*, em sua condição de arte moderna, assimilou outras artes como material artístico, sendo que encontrou na *pop art* um repositório prolífico, dado que a própria *pop art* se entendia como produto e obra artística — usando da própria linguagem para estabelecer um discurso crítico acerca de sua própria condição. Desdobramentos que são sinalizados em obras importantes da bibliografia internacional a respeito do *rock*, como *Working Class Heroes* (Simonelli, 2012), *Rocking the Classics* (Macan, 1997) e até mesmo livros que tratam da contracultura em geral como *Summer of Love* (Grunemberg; Harris, 2005), mas que não são desenvolvidos ao ponto de historicizar as especificidades de cada linguagem artística nos determinados contextos em que foram articulados em discos de *rock*. Tal fenômeno que começou na

década de 1960, com os Beatles desenvolvendo suas experimentações emprestando técnicas da *pop art* inglesa, sofreu prejuízo no desenrolar da década de 1970, onde o enfraquecimento da contracultura e a reestruturação do mercado musical tiveram forte impacto na ampla distribuição de obras que fugiam da formatação em gêneros musicais já estabelecidos no mercado. Artistas como Bowie e Brian Eno ainda assimilaram a *pop art* na música, mas de uma forma menos radical, dado o contexto social, artístico e econômico.

Ademais, vale ressaltar que, o modo como roqueiros utilizaram a *pop art* em suas produções diz muito sobre o momento e o local em que estavam inseridos. Quando dos anos 1960, auge da contracultura e tudo aquilo a ela associado, como o *underground*, a psicodelia, escolas de arte, etc., dentro de uma Inglaterra que colhia os frutos da política de Bem Estar Social do pós-Guerra, as produções foram pensadas de maneira a unir um radicalismo na forma artística atrelado a um horizonte utópico, pois buscavam uma mudança social e acreditavam ser possível essa transformação sociopolítica e econômica. No entanto, já no início da década seguinte, em um cenário distinto dos EUA governado por Richard Nixon, símbolo de uma cultura ultraliberal e que contribuiu fortemente para o enfraquecimento das manifestações contraculturais do país, as produções de *rock* seguiram esse cenário desolador, menos propício à projeção de sonhos libertários e revolucionários. Essas questões são discutidas a fundo em relação ao *Rock Progressivo* e sua trajetória de afastamento da psicodelia pelo pesquisador Edward Macan (1997, p. 176), mas pensando na bibliografia a respeito do *glam rock* e suas dissidências na década de 1970, ainda existem lacunas a serem preenchidas. Assim, artistas como David Bowie e Brian Eno se voltaram aos pressupostos estéticos do Velvet Underground, se aproximando da *pop art* minimalista, aquela que embora capaz de causar um estranhamento ao ouvinte calcado na repetição e criação de atmosferas sonoras, não apresentava, ao contrário da psicodelia, a projeção de uma nova sociedade.

## REFERÊNCIAS

### Jornais e Revistas:

The Village Voice, Nova Iorque, ago. 1975. Acervo pessoal e acervo online podendo ser acessado em:

<https://news.google.com/newspapers?nid=KEtq3P1Vf8oC&dat=19750818&printsec=frontpage&hl=en>

### Discografia principal:

BEATLES. **Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band**. London: Parlophone, 1967. LP.

DAVID BOWIE. **Hunky Dory**. London: Parlophone, 2015 [remasterizado do LP original de 1971]. 1 CD (41min52s.). Disponível no Spotify.

DAVID BOWIE. **Heroes**. London: Warner Music Group Company, 2016 [remasterizado do LP original de 1977]. 1 CD (38min.). Disponível no Spotify.

### Bibliografia

ADORNO, Theodor. **Sobre Música Popular**. Trad. Flávio R. Kothe, in G. Cohn, (org.), Col. Grandes Cientistas Sociais, vol. 54. São Paulo: Ática, 1986.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **A indústria cultural**: o iluminismo como mistificação de massas. Pp. 169 a 214. In: LIMA, Luiz Costa. Teoria da cultura de massa. São Paulo: Paz e Terra, 2002. 364p.

ALLOWAY, Lawrence. **O desenvolvimento da Arte Pop britânica**. In: LIPPARD, Lucy. **A Arte Pop**. Lisboa: Editorial Verbo, 1973.

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

BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

BÜRGER, Peter. **Avant-Garde and Neo-Avant-Garde**: An Attempt to Answer Certain Critics of Theory of the Avant-Garde. New Literary History, v. 41, p. 695-715, 2010.

BYRNE, David. **How Music Works**. Edinburgh: Canongate Books Ltd, 2012.

CONNOR, Steven. **Cultura Pós-Moderna:** Introdução às teorias do contemporâneo. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

DIAS, Marcia Tosta. **Os Donos da Voz:** Indústria Fonográfica e Mundialização da Cultura. São Paulo: Boitempo, 2000.

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*. England: Ashgate, 2010.

FENERICK, José Adriano; CONTE, Marco Abrão; PORTUGAL, Ana Raquel. **A História Nas Artes.** Curitiba: Editora Appris Ltda, 2023.

FENERICK, José Adriano. **Nas Trilhas do Rock:** Contracultura e Vanguarda. Curitiba: Editora Appris Ltda, 2021.

FENERICK, José Adriano; SOUZA, Rainer. **Nas Trilhas do Rock:** Experimentalismo e Mercado Musical. Goiânia: Editora Kelps, 2018.

FENERICK, José Adriano. **Nas Trilhas Do Rock:** Psicodelia e Underground Anglo-americano. Curitiba: Editora Appris Ltda, 2025.

FENERICK, José Adriano. **Façanhas Às Próprias Custas:** Produção Musical Da Vanguarda Paulista (1979-2000). São Paulo: Annablume, 2007.

FENERICK, José Adriano; 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.

FOSTER, Hal. **O Retorno do Real.** São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

FRITH, Simon; HORNE, Howard. **Art into Pop.** Londres: Routledge, 1989.

GREENBERG, Clement. **A Pintura Modernista 1960.** In: FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrim de. Clement Greenberg e o Debate Crítico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1996.

GREENBERG, Clement. **Vanguarda e Kitsch 1939.** In: FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrim de. Clement Greenberg e o Debate Crítico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1996.

GOMES, José C. F. **Os Destroços De Uma Juventude Delinquente:** David Bowie e o rock da década de 1970. 2023. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista (Unesp). Franca, 2023.

GROSSBERG, Lawrence. **Is There Rock After Punk?** In: FRITH, Simon; GOODWIN, Andrew. *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*. New York and London: Routledge, 1990.

GRUNENBERG, Christoph; HARRIS, Jonathan (ed.). **Summer of Love: Psychedelic Art, Social Crisis and Counterculture in the 1960s**. Liverpool: Liverpool University Press, 2005.

HEBDIGE, Dick. *Subculture: The Meaning of Style*. London and New York: Routledge, 1979.

HICKS, Michael. **Sixties Rock: garage, psychedelic, and other satisfactions**. Chicago. Marston Book Services Limited. 2000.

JAMESON, Fredric. **Reification and Utopia in Mass Culture**. In: *Signatures of the Visible*. London: Routledge, 1992.

JAMESON, Fredric. **Postmodernism and Consumer Society**. In: FOSTER, Hal (ed.). *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983.

LIPPARD, Lucy R. **A Arte Pop**. Rio de Janeiro: Gris, Impressores, S. A. R. L., 1973.

MACAN, Edward. **The Birth of Progressive Rock**. In: *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. New York, 1997. Online edn, Oxford Academic, 3 Oct. 2011. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195098884.003.0002>. Accessed 30 Aug. 2023.

McCARTHY, David. **Arte Pop**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

MILES, Barry. **In the Seventies: Adventures in the Counterculture**. London: Serpent's Tail, 2011.

MILES, Barry. **London Calling: A Countercultural History of London Since 1945**. London: Atlantic Books, 2010.

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**. 2022. Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho UNESP/Franca, 2022.

NAPOLITANO, Marcos. **A Síncope das Ideias: A Questão da Tradição na Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a Canção: Engajamento Político e Indústria Cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo: Editora Annablume, 2001.

NELSON, Elizabeth. **The British Counter-Culture, 1966-73: A Study of the Underground** Press. London: THE MACMILLAN PRESS LTD, 1989.

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.

STRAW, Will. **Characterizing Rock Music Culture:** The Case of Heavy Metal. In: FRITH, Simon; GOODWIN, Andrew. *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*. New York and London: Routledge, 1990.

STRAW, Will; HORNE, Howard. **Art into Pop.** London: Methuen and Co. Ltd, 1987.

WARNER, Simon. **The Banality of Degradation:** Andy Warhol, the Velvet Underground and the Trash Aesthetic. In: SKLOWER, Jedediah; WHITELY, Sheila. *Countercultures and Popular Music*. England: Ashgate, 2014.

WHITELEY, Sheila; SKLOWER, Jedediah (eds.). **Countercultures and Popular Music.** New York: Routledge, 2014.

WHITELEY, Sheila. **The Space Between the Notes:** Rock and the Counter-Culture. 1992.

WILSON, Andrew. **Spontaneous Underground:** An Introduction to London Psychedelic Scenes 1965-1968. In: GRUNENBERG, Christoph; HARRIS, Jonathan (eds.). **Summer of Love:** Psychedelic Art, Social Crisis and Counterculture in the 1960s. Liverpool: Liverpool University Press, 2005.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura.** Rio de Janeiro: Paz e Terra. 2008.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura.** Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

## SOBRE OS AUTORES

Vanessa Pironato Milani – Atualmente realiza pós-doutorado na Unesp/Franca, com foco nos Beatles e na contracultura inglesa. É doutora em História (2022) pela Unesp/Franca, com financiamento da Capes; mestre em História (2015) pela Unesp/Assis, com bolsa do CNPq; e graduação em História pela mesma universidade. Integra o Grupo de Estudos Culturais (GECU) da Unesp/Franca (<http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/8109568788800220>). Atua na área de História da Cultura, com ênfase em História e Música, Contracultura e Rock inglês. ORCID <https://orcid.org/0000-0002-4147-7476> Email: [vanessapironato@yahoo.com.br](mailto:vanessapironato@yahoo.com.br)

José Cesar Fernandes Gomes – Doutorando em História na Unesp/Franca, com pesquisa financiada pela CAPES. Mestre em História pela mesma instituição, com a dissertação "Os Destroços de Uma Juventude Delinquente: David Bowie e o Rock da Década de 1970" (2023), também com apoio da CAPES. Graduado em História pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Integra o Grupo de Estudos Culturais (GECU) Unesp/Franca (<http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/8109568788800220>). Atua na área de História da Cultura, com ênfase em História e Música, Contracultura, Rock e David Bowie. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3919-823X> Email: [jose.cesar@unesp.br](mailto:jose.cesar@unesp.br)

## CREDIT TAXONOMY

Vanessa Pironato Milani			
X	Conceptualização		Recursos
X	Curadoria de dados		Software
X	Análise formal		Supervisão
	Aquisição de financiamento		Validação
X	Investigação		Visualização
X	Metodologia		Escrita – manuscrito original
	Administração do projeto	X	Redação-- revisão e edição

<https://credit.niso.org/>

<b>José Cesar Fernandes Gomes</b>			
X	Conceptualização		Recursos
X	Curadoria de dados		Software
X	Análise formal		Supervisão
	Aquisição de financiamento		Validação
X	Investigação		Visualização
X	Metodologia		Escrita – manuscrito original
	Administração do projeto	X	Redação-- revisão e edição

<https://credit.niso.org/>

## **DISPONIBILIDADE DE DADOS DE PESQUISA**

- Uso de dados não informado; nenhum dado de pesquisa gerado ou utilizado.