

DO OFÍCIO À ARTE: ASPECTOS DE PRODUÇÃO E MONTAGEM EM *THE MAN WHO SOLD THE WORLD* DE DAVID BOWIEJosé César Fernandes Gomes¹**RESUMO**

Lançado em novembro de 1970, o álbum *The Man Who Sold The World*, do músico britânico David Bowie, se situava em um contexto em que a utopia *hippie* do “verão do amor” já entrava em um processo de desconfiguração, e o rock como uma forma de expressão que abarcava diversos aspectos musicais ligados a contracultura já se incorporava profundamente à cultura de massa. Desse modo, trazemos à discussão uma análise do disco *The Man Who Sold The World* a partir dos aspectos de produção e de montagem do objeto. Nesse sentido, assim como grande parte dos discos do final da década de 60 e começo de 70, o LP em questão, faz parte de um conjunto de produções que tem como características fundamentais relacionadas a sonoridade das músicas, o desenvolvimento de experimentações com instrumentos e tecnologias em estúdio. Assim, a discussão é feita a partir da análise da conduta de David Bowie a respeito da experimentação musical e seu diálogo com as práticas musicais contemporâneas ao lançamento de seu álbum *The Man Who Sold The World*.

Palavras-chave: David Bowie; Underground londrino; Experimentação musical.

**FROM PROFESSION TO ART: PRODUCTION AND ASSEMBLY ASPECTS
IN DAVID BOWIE'S *THE MAN WHO SOLD THE WORLD*****ABSTRACT**

Released in November 1970, the album *The Man Who Sold The World*, by British musician David Bowie, was situated in a context in which the hippie utopia of the “summer of love” was already in a process of decline, and rock as a form of expression that combined several musical aspects related to counterculture, was deeply incorporated into mass culture. Therefore, we intend to analyse the album *The Man Who Sold the World*, from the aspects of production and assembly of the object. So, as well as most of the records from the late 1960s and early 1970s, the LP in question is part of a set of productions whose fundamental characteristics are related to the sound of the songs and the development of experiments with instruments and technologies in the studio. Thus, the discussion is made from the analysis of David Bowie's conduct regarding musical experimentation and his dialogue with contemporary musical practices at the launch of his album *The Man Who Sold The World*.

KEYWORDS: David Bowie; London Underground; Musical experimentation.

¹ Mestrando no Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais – UNESP Franca. Bolsista da CAPES. E-mail: jose.cesar@unesp.br

INTRODUÇÃO

Lançado em novembro de 1970 nos Estados Unidos, o álbum *The Man Who Sold The World* do músico inglês David Bowie não apareceu nas lojas britânicas até meados de abril de 1971, quase um ano depois das sessões de gravação do álbum (PEGG, 2011). Tendo chamado pouca atenção da crítica inglesa, a obra se inseriu em um contexto no qual as dinâmicas da contracultura já se diferenciavam daquelas próprias da segunda metade da década de 1960, onde Londres e o *underground* eram palco de práticas musicais e outras modalidades artísticas de vanguarda que desafiavam os ouvintes e os artistas, tanto pela experimentação musical quanto pela crítica política e comportamental. Bowie, que ficaria limitado a habitar apenas a “periferia do pop” nos anos 1960, como coloca a jornalista Mary Finnigan² em uma matéria do jornal *underground*, IT, se tornaria uma figura popular nos anos 1970 por suas transformações tanto em estilo musical quanto na imagem.

No entanto, apesar de se identificar com a cultura urbana dos mods ingleses, Bowie já apresentava desde seu primeiro trabalho homônimo de 1967, experiências musicais que dificultavam a classificação de suas músicas em um gênero específico (BUCKLEY, 2005). A importância da análise de *The Man Who Sold The World* (1970), se dá pelo período em que foi produzido, onde se deu essa produção e o que o álbum significa na discografia de David Bowie. Desse modo, o disco foi composto e lançado em um período de enfraquecimento da contracultura inglesa, após o verão do amor e após o fim dos Beatles, mas antes do completo fechamento do mercado musical às experimentações artísticas do *underground* londrino. A composição e produção do LP se deram em Londres, um ponto de efervescência artística da época que atraía artistas do mundo todo, além de ser o lar de uma contracultura que permitiu as experimentações de bandas como os Beatles, Pink Floyd e performances do grupo Fluxus. E por fim, o álbum figura como um produto insólito da obra de Bowie. Sendo composto em um

² FINNIGAN, Mary. An interview with David Bowie. **International Times**, London, v. 1, n. 62, 15-21 ago. 1969. p. 14-15. Disponível em: http://www.internationaltimes.it/archive/WebImages/IT_1969-08-15_B-IT-Volume-1_Iss-62_014-015.jpg. Acesso em: 26 junho. 2019.

ambiente de extrema colaboração em estúdio, Bowie e os membros de sua banda mergulharam na linguagem artística da psicodelia de modo a gerar um dos trabalhos de sonoridade mais pesada e, pela primeira vez na carreira de Bowie, o estúdio de gravação é usado como um instrumento musical, tendo profundo impacto na forma do disco.

Assim, ao nos propormos a analisar um álbum de música gravada, há de se ter o cuidado de considerar os aspectos físicos do objeto, no caso, o LP. Por consequência, uma das preocupações dessa tarefa é justamente a de nos envolvermos nas discussões de como o formato do disco de longa duração influencia o desenvolvimento e feitura da composição da música popular em seu surgimento na década de 1960. As preocupações se estendem aos âmbitos da gravação, mixagem e outras faces da produção de um disco que se dão no ambiente do estúdio de gravação ao dispor das mais avançadas tecnologias, contexto no qual o disco *The Man Who Sold The World* (1970) e boa parte da produção de David Bowie se insere. Para tanto, faremos a exposição de importantes obras bibliográficas que tratam dessas questões levantadas e as desenvolvem de diferentes maneiras, procurando assinalar o caráter plural da problemática. Entre elas, introduzimos as concepções de Marcia Tosta Dias que introduz pensamentos sobre o álbum no texto *Quando o todo era mais do que a soma das partes: álbuns, singles e os rumos da música gravada* (2012), considerando o suporte material *Long Play*. Assim, o álbum é imbuído da função de veículo de comunicação cultural e musical. Essa forma é o suporte material definidor de especificidades musicais e estéticas que o registro pode conter e registrar. Dessa definição, derivam-se duas categorias de formato, o álbum e o *single*. Pensando o “LP como veículo do álbum enquanto obra de autor, expressão de um conceito previamente concebido e minuciosamente executado” (DIAS, 2012, p. 69), a autora destaca que:

Considerar determinados álbuns como o todo que transborda a soma das canções/faixas, em que a relação entre elas produz um significado maior, transcendente, como na comunicação própria a outros setores da produção cultural, resulta, contudo, de exercício pontual restrito a determinadas formas de recepção [...] Daí a importância de compreendermos e buscarmos aprimorar o conhecimento do universo da produção de música gravada, como possibilidade de entendimento dos pressupostos dos quais as obras partem,

antes que sejam definitivamente apropriadas pelo seu público. (DIAS, 2012, p. 69).

Desse modo, o musicólogo Sergio Molina, em sua obra *Música de Montagem: A composição de música popular no pós-1967* (2018), se propõe a desenvolver uma discussão que problematiza as estratégias e modos de composição musical no âmbito popular no começo da segunda metade do século XX. Sua argumentação parte 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, pois, dado os contrastes de sonoridade que eram criados, a obra de música popular se colocava com caráter plural, assim como obras de literatura.

Se na música clássica, a partir da execução, a obra se consolida em um concerto ou em um fonograma, na música popular o mesmo acontece em um espetáculo, ou analogamente, com a gravação, após a mixagem. Efetuado em estúdio após a montagem o fonograma pode então ser dado como finalizado (MOLINA, 2018, p. 13).

FORMA E MONTAGEM DO *LONG PLAY*

A montagem de um LP (*Long Play*), se dá em um processo de “construção de sonoridades da música popular”. Segundo Molina (2018), a música popular se coloca como uma música de sons, não de notas. “Tal qual na música expressionista, o que importa é a sonoridade”. O autor parte do ponto de que a partir da década de 1960, houve uma mudança de foco na composição de música popular. Novos processos de composição que recorriam a novas tecnologias surgidas no contexto, elaboraram “simultaneidades e criaram segmentos sonoros contrastantes” que se desenvolveram no formato do LP. Assim, a edificação da forma se dá através de processos de montagem, como cortes, colagens, fusões e sobreposições. No entanto, o autor não pretende em momento algum tratar das relações da música com o mercado e com os meios da comunicação em massa, assim como não busca a relação entre os significados verbais das letras e as melodias das canções. Ao contrário do sociólogo britânico Simon Frith, que no livro *Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock ‘n’ Roll* (1981), faz uma análise sociológica do *rock*. Segundo o sociólogo, o *rock* não tem um sentido fixo,

mas sim uma diversidade de sentidos que abarcam ritmos, convenções expressivas e formas de canção desenvolvidas a partir de uma grande variedade de tradições populares. A música, nesse aspecto, não se dá apenas pela articulação de sons e palavras, mas também de cultura e contexto.

Em seus desdobramentos, Molina (2018) afirma que os contrastes de sonoridades observados mais evidentemente a partir da década de 1960, tem um grande papel no que diz respeito a montagem do álbum, ou como também coloca, na construção da “forma”. Ao desenvolver sua definição de “montagem”, o autor coloca que a construção da obra em estúdio enquanto um processo de criação, se assemelharia muito ao que o pensador Walter Benjamin descreve em relação ao cinema na década de 1930. Enquanto o formato tradicional da composição da canção se constitui de um texto acompanhado de um instrumento, a montagem em estúdio que se popularizou na década de 1960 a partir das experimentações realizadas pelos Beatles, se caracteriza em grande medida por colagens de sonoridades em um processo criativo feito primordialmente na sala de estúdio. Assim, Benjamin descreve o processo desenvolvido pelo cinema:

O filme acabado não é produzido num jato só, e sim montado a partir de inúmeras imagens isoladas e de sequências de imagens das quais o montador exerce seu direito de escolha [...], sem qualquer restrição. Para produzir a *Opinião Pública*, com a duração de 3.000 metros, Chaplin filmou 125.000 metros (MOLINA, 2018, p. 28).

Nesse sentido, os Beatles se colocam como um paralelo em relação à fala citada de Benjamin, sendo que enquanto a duração da gravação do primeiro LP do quarteto de Liverpool durou 12 horas em 1963, a gravação do álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* consumiu mais de 400 horas de estúdio entre 1966 e 1967. Assim, a tecnologia aplicada ao processo de composição agrega aspectos os quais não podem ser registrados em partituras ou em quaisquer outras mídias. A obra de arte acabada e construída em fita se constituía como um objeto singular da música gravada. Essa tecnologia passa então a ser utilizada objetivamente em processos empíricos possibilitados pelo *overdubbing* da gravação multipista, uma prática possibilitada pela criação do gravador de 4 canais nos anos 1960. Assim, a música popular teria uma

relação muito mais próxima aos processos de estúdio, à montagem dos fonogramas com “superposição de camadas, espacialização do som, utilização de filtros de sequência e outras operações de áudio que operam diretamente na modelagem da sonoridade”, do que necessariamente a elaboração de melodias harmonizadas (MOLINA, 2018, p. 28). Esse pensamento que se mostra consonante às concepções de Fenerick e Marquioni no texto *Sgt. Pepper’s LonelyHearts Club Band: Uma Colagem de Sons e Imagens* (2008), em que ressaltam a mudança da relação entre autor e obra a partir da introdução do formato LP. Essa mudança seria observada de maneira muito forte no álbum *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, que através de diversas colagens tanto de som como de diferentes mídias e técnicas pioneiras de gravação, desafiaram a produção artística de seu contexto, esfumando em grande medida os limites entre a chamada cultura erudita e a cultura de massa, assim como a música popular e a música de vanguarda (FENERICK; MARQUIONI, 2008).

No entanto, ao tratar de Walter Benjamin, o musicólogo evoca discussões específicas desenvolvidas no ensaio *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*, escrita em 1936, mas publicada em 1955. Em meio a suas proposições a respeito do cinema dos anos 30, massificação e modernidade, Benjamin também trata da relação entre homem e tecnologia, além de como essa combinação transformou a recepção do público e o processo técnico de montagem da obra. Em seu ensaio, Benjamin coloca que apesar de a reprodução de obras de arte sempre terem sido possíveis, a partir do século XX, a reprodução técnica da obra toma proporções que em linhas gerais, acaba tornando o objeto reproduzido, uma obra em si, não mais uma simples reprodução, conquistando para si uma posição equivalente a outros processos criativos. Além disso, a reprodução técnica se coloca como um labor mais autônomo do que quando comparado ao manual.

Nesse sentido, na fotografia, é possível acessar aspectos do objeto original que só seriam possíveis através dos ajustes do equipamento da câmera ou de processos aos quais o olho humano não tem a sensibilidade para tal. “Além disso, em segundo lugar, pode colocar o original em situações que nem o próprio original consegue atingir.

Sobretudo, ela toma-lhe possível o encontro com quem a apreende, seja sob a forma de fotografia, seja sob a forma de discos” (BENJAMIN, 1969, p. 13). Um exemplo dessas situações pensadas para o campo da música, poderia ser observado quanto aos microfones que permitem a amplificação da voz e obtenção de efeitos especiais. Esse aspecto se confirma na própria faixa que dá título ao álbum *The Man Who Sold The World* (1970) de David Bowie, em que as vozes do cantor são sobrepostas levemente atrasadas uma em relação a outra, causando um efeito de desorientação na música, denominado *phasing*. Além de ser observado na quarta música do disco, a canção *After All*, em que Bowie canta baixo, com pouca projeção para acessar um timbre grave. Ao mesmo tempo, se ouve uma forte reverberação ao fundo, produzindo efeitos que só foram possíveis dados aos equipamentos disponíveis.

Outro ponto levantado por Benjamin, é o de que o desempenho do ator de cinema é apresentado ao público através de um equipamento. Dado que entre a atuação do artista e o produto final da obra, existe todo um processo mediado que passa pela direção do operador decâmera, o equipamento e a sequência de cenas composta pelo montador. Assim, a obra de arte constitui-se integralmente de sua reprodução técnica. Mais uma vez, esses processos podem ser usados para se pensar a produção de música popular, quando se conferem diversas intervenções ao longo do processo artístico. Desde o posicionamento dos microfones, à “realização de uma série de registros, que no estúdio, consoante as circunstâncias, pode prolongar-se por várias horas; sem mencionar os casos cuja montagem é mais evidente” (BENJAMIN, 1969, p. 23).

Ao longo do desenvolvimento de seu texto, Molina (2018) também assinala outro aspecto importante a respeito das práticas de composição em estúdio em transformação na década de 1960, o caráter coletivo da composição. Desse modo, a música popular nesse contexto, tem como um de seus componentes fundamentais o trabalho executado em equipe, em um processo no qual cada músico ou interprete elabora sua parte referente ao instrumento que domina. Esse potencial criativo de cada indivíduo acaba sendo uma das características que constituem essa parceria e alimenta a multiplicidade de camadas e referências da canção. Além disso, também se destaca o

processo decorrido após a gravação, na mesa de mixagem e na masterização, que contam com diferentes técnicos além do produtor musical.

[...] há ainda uma quarta etapa de criação, a mixagem. A facilidade dos processos de edição, a enorme possibilidade de reprocessamento dos canais gravados, a aplicação de filtros e modelagem das texturas, com a espacialização, reverberação, etc., fazem do técnico de mixagem (que pode ou não ser o produtor musical do trabalho) mais um parceiro nessa grande empreitada coletiva. (MOLINA, 2018, p. 38).

Ao consideramos a importância do papel do produtor musical no processo criativo de gravação, retomamos as ideias exploradas no artigo *Sociologia da música gravada: o trabalho do produtor musical* (2012), no qual Márcia Tosta Dias aponta a diversidade da atuação do produtor na feitura de um disco. Essa perspectiva se torna importante ao passo que entendemos o papel significativo do produtor Tony Visconti na produção do disco aqui estudado, tendo participado ativamente da composição execução e mixagem das canções (PEGG, 2011). Dessa forma, Visconti, equipado com as mais novas tecnologias dos estúdios de gravação, teve a oportunidade de usar do estúdio como um instrumento musical, e não como um simples local de registro fonográfico. Essa prática teria sido iniciada pelos Beatles e seu produtor George Martin em 1967, reafirmando a importância do produtor e ilustrando as várias possibilidades de atuação na obra (FRIEDLANDER, 2002). Visconti, que produziria diversos discos com Bowie ao longo dos anos 1970, além de trabalhar com nomes como T. Rex³, Iggy Pop e Paul McCartney, usaria como referência elementar o famoso disco dos Beatles, *Sgt. Peppers*. O multi-instrumentista Mick Ronson, por outro lado, responsável pelo som de guitarra do *glamrock* em discos como *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars* (1972) *Hunky Dory* (1971) e *Aladdin Sane* (1973), de Bowie, traria suas referências direto da banda Cream e dos riffs de Eric Clapton, como comenta Visconti: “Os ídolos de Mick eram o Cream, ” disse Visconti. “Ele guiou Woody (o

³ A banda T. Rex se coloca ao lado de Bowie como precursora do *Glam Rock* com o álbum produzido por Visconti, *Electric Warrior*. T. REX. **Electric Warrior**. London: Universal International Music B.V., 1971. 1 CD(55min.). Disponível no Spotify.

baterista) para tocar igual ao Ginger Baker e a mim para tocar igual ao Jack Bruce. David estava adorando o som de sua nova banda”(PEGG, 2011, p. 363).⁴

A concepção do disco ocorreu durante o período em que, após alugar uma mansão de estilo vitoriano em Beckenham, Bowie convidou todos os membros da banda para morarem junto a ele e a esposa em uma espécie de convívio comunal, comum aos anos 1960 (BUCKLEY, 2005). Nesse sentido, as composições foram desenvolvidas coletivamente nos ensaios da banda que ocorriam no porão da mansão, formulando as bases para os discos *The Man*(1970), *Hunky Dory* (1971) e *Ziggy Stardust* (1972).

PSICODELIA E EXPERIMENTAÇÃO NO FONOGRAMA

Nesse sentido, desenvolvendo uma de suas referências teóricas principais, Sergio Molina (2018) coloca que o fonograma se constituiria da interação de diferentes categorias de discurso musical, provocando sonoridades contrastantes em uma mesma canção ou ao longo do LP. Esses elementos inseridos na música poderiam muitas vezes orientar sua narrativa, mesmo se não estiverem em evidência. Portanto, o conflito de sonoridades, para o autor, sintetizaria a canção agindo como fio condutor de maneira até mesmo mais forte do que a própria relação letra e melodia.

É a sua volta que os outros gêneros do discurso musical se encaixam na montagem do fonograma, podendo ser a elas acoplados, por exemplo, longas introduções instrumentais acopladas, interlúdios para improvisação (na dicção jazzística), sobreposições de acontecimentos sobre a melodia cantada, criação de complexos rítmicos que estimulam a dança, etc. (MOLINA, 2018, p. 48).

Por fim, a discussão do autor se desdobra na montagem do álbum em si, seu pensamento parte das noções de Walter Benjamin assinalando o caráter da elaboração da obra de arte por um processo de montagem sujeito ao tempo. A partir da tecnologia de gravação por 4 canais e as experimentações dos Beatles nos anos 1960, a música popular passa a se inserir definitivamente na “era da obra de arte montável”, como um meio de

⁴ “Mick’s idols were Cream,” said Visconti. “He coached Woody to play like Ginger Baker and me to play like Jack Bruce. David was loving the sound of his new band.” (no original).

criação, que se pautava fortemente no contraste de sonoridades, sobrepondo “submomentos” que eram isoladamente dotados de significados e que no contexto geral do fonograma, criavam um elemento único, o álbum. Dessa forma, a obra, ainda continha fios condutores que a dessem unidade, como a voz do cantor, os timbres e formas melódicas reincidentes que estabelecessem certos vínculos. Entretanto, o fator de movimento dos lados do LP seriam dados pela montagem dos contrastes sonoros e sobreposição de texturas que agregariam nuances, proposições e contradições internas (MOLINA, 2018, p. 153).

Para além desses aspectos levantados, também nos interessam as diversas “sonoridades” postas em contraste ao longo do LP de *The Man Who Sold The World*. Sonoridades essas, que em grande medida foram desenvolvidas nos meandros do *underground* londrino e carregam valores coerentes a tal contexto da contracultura. Como a psicodelia, uma linguagem musical desenvolvida ao longo dos anos 1960, tendo como características principais o tempo reduzido do BPM e construções harmônicas em tonalidades menores, além de típicas modulações nos timbres de guitarras e vozes. O termo “psicodélico”, foi cunhado em 1957 por psiquiatras de Nova Jersey para descrever sensações psicológicas como o sentimento de estar sempre em movimento e uma excitação interior constante provocadas pelo uso de LSD. No entanto, musicólogos afirmam que aspectos “psicodélicos” na música não necessariamente dependem do uso de drogas lisérgicas, a música psicodélica se resolve em si mesma, sem a necessidade de acessar conexões externas. Apesar disso, existe uma ligação histórica intrínseca entre o uso de LSD, que nos anos 1960 havia chegado ao ambiente *underground*, produzido artesanalmente em cozinhas, e a música desenvolvida nesses ambientes em *happenings* e *freak-outs*, eventos de música e teatro independente. A influência psicodélica se dá na música, em linhas gerais, na diminuição do ritmo, adicionando introduções instrumentais e longos solos improvisados, tratando o *rock* como um número de jazz. Além disso, havia uma conotação subversiva na música psicodélica, a partir do momento em que as bandas esfumaçaram os limites entre músico e ouvinte nas apresentações ao vivo (HICKS, 2000).

Algumas bandas simularam aquele efeito (da ingestão de LSD) dissolvendo a barreira entre música e ouvinte: eles tocavam com amplificadores empilhados em volumes muito altos, fazendo os ouvintes da plateia sentirem as vibrações dos instrumentos sendo tocados ao invés de apenas os ouvirem. (HICKS, 2000. p. 65).⁵

As drogas psicodélicas transformaram estruturas consolidadas da psique em formas em constante mudança, e em contraponto, o *rock* psicodélico desafiou a música nas qualidades de forma, harmonia, timbre, articulação e espacialidade. Assim, artistas e bandas como Beatles, The Grateful Dead e Pink Floyd experimentaram a partir desses tópicos de diferentes maneiras, uma delas, a tecnologia. A manipulação da voz foi um efeito típico usado para de alguma forma simular o efeito de alucinógenos. George Harrison na faixa *Blue Jay Way* (1967), usou a manipulação em estúdio para dinamizar sua voz e como desdobramento desse efeito, se formulou o *phasing*, que sobrepõe duas vozes gravadas tocando uma levemente atrasada como na faixa homônima do álbum *The Man* (1970), em que no primeiro verso esse efeito é amplamente usado. Na faixa *The Width Of A Circle*, que abre o disco, se observa outro maneirismo do *rock* psicodélico, o *feedback*. Esse efeito, que apesar de também ter sido desenvolvido pelos Beatles em *I Feel Fine* (1964), é usado com aspirações que evocam Jimmy Hendrix, tanto pela quantidade de distorção exagerada quanto pela amplitude do som. Na mesma faixa, também se observa outro efeito tipicamente psicodélico usado por Bowie, o *ping-pong sound*, que colocava respostas simultâneas de sons dos dois lados do alto-falante. Com o estímulo da composição eletrônica de Stockhausen, os músicos psicodélicos fizeram amplo uso desse efeito, pretendendo usufruir das diversas possibilidades de experimentação que o som estéreo proporcionava. (HICKS, 2000).

Outro exemplo de sonoridade, se dá pelo *folk*, estilo que acompanhou David Bowie desde seus primeiros álbuns e esteve presente por grande parte de sua obra,

⁵ “Some bands imitated that effect by dissolving the barrier between music and listener: they played thought stacks of amplifiers at extraordinarily high levels, making listeners feel the vibrations of their instruments instead of just hearing them”. (No original).

inclusive no disco aqui estudado. O *folk* de Bowie diz respeito aos desdobramentos da música tradicional americana e com grande ênfase na articulação entre letra e melodia, dando prioridade a letra, praticado por Bob Dylan no final da década de 1950 e começo de 1960. (MERHEB, 2012). Além desses exemplos, temos também o *blues*, que serviu de base elementar para grande parte da música da segunda metade do século XX, principalmente dos anos 1960. No caso de *The Man*, o principal elemento catalisador dessa forma na produção do álbum foi o guitarrista Mick Ronson, responsável por grande parte dos arranjos de guitarra do disco e pelo característico som eletrificado da música de Bowie até o álbum *Aladdin Sane* (1973) (PEGG, 2011). Apesar de o som de guitarra característico do *glamrock* de Bowie ser mais reconhecido e dado como consolidado nos álbuns *Ziggy Stardust* (1972) e *Aladdin Sane* (1973), em *The Man* (1970) já se observa essa forma estabelecida. O que se coloca em problematização aqui, se dá sobre a contraposição de sonoridades e uso da forma LP, como uma mídia de discurso que conta certa narrativa. É possível que em *The Man* haja um contraste de sonoridades mais drástico e perceptível, que configura uma dose maior de experimentalismo, do que comparado a outros discos da fase *glam* do artista.

Entretanto, é possível que os álbuns *Ziggy Stardust* e *Aladdin Sane* se mostrem como exemplos mais acabados de composição e contraste de sonoridade e letra, com um conceito elementar pré-concebido, sendo o álbum *Ziggy Stardust* um melhor exemplo dessa combinação. No entanto, como nos limitamos ao objeto *The Man* como foco da análise, essas demais indagações permanecem incógnitas em um primeiro momento. O ponto no qual podemos nos estender com base na análise do disco, é o de que, talvez, o LP realmente se configure como uma obra em que se destacam os sons em contraposição e não as notas, a partir da contraposição de sonoridades e sobreposição de submomentos sonoros em um processo de montagem que se realiza através da gravação e mixagem (MOLINA, 2018). Além disso, propomos que o álbum se constitui também, como um veículo de ideias em sua totalidade, se valendo de um fio condutor pré-concebido ao redor do qual a obra se organiza, tanto na música, letra e arte visual (DIAS, 2012).

O ESTÚDIO COMO UM INSTRUMENTO MUSICAL

Como grande parte dos discos do final dos anos 1960 e 1970, o objeto faz parte de um conjunto de produções as quais, características fundamentais relacionadas a sonoridade das músicas se dão por desenvolvimentos de experimentações com instrumentos e tecnologias em estúdio. Essas características, portanto, são mediadas pelo trabalho e influência da figura do produtor musical, nesse caso em particular, do produtor Tony Visconti. Trataremos de desenvolver também, como o estúdio quando usado como um instrumento musical, impactou a sonoridade do objeto e como o produtor musical se coloca como a figura que articula essa ferramenta ao longo da produção da obra. Essa perspectiva se torna importante ao passo que entendemos o papel significativo do produtor Tony Visconti na produção de *The Man Who Sold The World* (1970), tendo participado ativamente da composição, execução e mixagem das canções (PEGG, 2011). Visconti, equipado com as mais novas tecnologias dos estúdios de gravação, teve a oportunidade de usar do estúdio para além de um simples local de registro fonográfico.

Desse modo, o autor Edward R. Kealy, ao comentar as mudanças nos modos de colaboração na produção musical em *From Craft to Art: The Case of Sound Mixers and Popular Music* (2005), expõe os principais aspectos e processos pelos quais a relação de trabalho do produtor e do engenheiro de som se transformaram e se desenvolveram com a adição de novas tecnologias. Entre essas mudanças, se colocam a industrialização e a racionalização dessas atividades através do século XX, processos comuns ao contexto das relações de trabalho em geral. No entanto, o autor assinala um fator incomum que pode ser observado nesse meio, a descentralização dos modos de colaboração em estúdio proporcionada pela adição de novas tecnologias. Essas mudanças podem ser observadas em termos de tecnologia de gravação, intenção estética na ocasião da gravação, organização social da colaboração em estúdio e de responsabilidades do engenheiro de som e do produtor no processo de mixagem do disco (KEALY, 2005).

Segundo o nova-iorquino, Tony Visconti (2007), o papel do produtor musical não mudou drasticamente desde que Fred Gaisberg registrou as performances de cantores de ópera em cilindros fonográficos nos anos 1890. Gaisberg, instruía os tenores a se moverem mais perto ou mais longe dos chifres do fonógrafo, atuando como uma voz de experiência e ajudando os artistas a transporem o melhor possível suas performances para o meio físico (VISCONTI, 2007, p. 14). Em linhas gerais, a fala de Visconti descreve bem o papel do produtor e o seu lugar na gravação do áudio. No entanto, buscando um entendimento das complexidades da produção de um álbum, é possível observar que a atuação do produtor e engenheiro de som se tornou cada vez mais ampla ao decorrer do século XX, tanto pelos avanços tecnológicos que possibilitaram novas frentes de experimentação de áudio, quanto pela mudança no entendimento dessa atividade exercida pelo produtor. Esse movimentose coloca cada vez mais visível a partir da década de 1960 quando se tem uma visão mais clara de que o processo de transposição do som executado ao vivo para uma mídia física pode ser imbuído de intenção artística, fazendo que o que foi executado ao vivo e o que foi gravado se tornem elementos completamente diferentes.

Desse modo, se pode observar essa relação na resposta de um engenheiro de som quando perguntado sobre os aspectos artísticos da gravação de áudio.

A resposta para isso é do mesmo modo que você toca um instrumento para fazer determinado som ou uma composição de sons para criar um resultado final, é a mesma arte que está envolvida... Em parte, quanto volume é dado para cada instrumento em um tempo específico aumenta ou diminui as dinâmicas do som – esse processo cria uma interpretação do som que não era a da performance original. Como ele enfatiza as tonalidades que uma guitarra faz em adição à nota básica, porque apesar de tudo... cada nota da escala tem uma tonalidade e os harmônicos irão determinar se é um saxofone ou um violino. E, acrescentar essas qualidades é a arte do engenheiro de som. (KEALY, 2005. p. 173).⁶

⁶ “MIXER: The answer to that is that the exact way you cause an instrument to sound or blend them together to create a final sound is the art that’s involved.... In part how much volume he gives to each instrument at a particular time increases or decreases the dynamics of it—creates an interpretation of it that wasn’t in the original performance. How he emphasizes the tones that a guitar makes in addition to the basic note, because after all...each note on the scale has a tone and the harmonics will determine whether it’s a saxophone or a violin. And enhancing these qualities is the art of the engineer.” (No original).

Do mesmo modo, ao comentar a influência do trabalho de George Martin na produção dos álbuns dos Beatles, Visconti afirma:

Quando ouvi um disco dos Beatles produzido por George Martin, comecei a entender que a produção de discos era uma forma de arte, não apenas um espelho auditivo de uma performance ao vivo. Antes dessas intrincadas gravações dos Beatles, era apenas isso, uma performance ao vivo capturada em um cilindro, disco ou fita. (VISCONTI, 2007, p. 14).⁷

Visconti ainda coloca que quando foi descoberto que duas performances poderiam ser editadas juntas cortando uma fita de áudio no meio com uma navalha, a arte da produção de gravação teria nascido. Sendo responsável por todos os aspectos de uma gravação, por grande parte da primeira metade do século XX, a palavra “produtor” possuiu uma carga de significado mais restrita, pois era comum o produtor ser o indivíduo que investia dinheiro em uma produção, contratando diversos técnicos para executar as ocupações artísticas do projeto. Eventualmente, a atuação restrita dessa figura migrou para um estado que poderia ser melhor comparado à atuação de um diretor de música. George Martin deu um passo à frente e não se limitou a dar opiniões positivas aos Beatles, sugerindo até mudanças nos arranjos de algumas músicas. Esses fatores, somados aos desafios postos pelos músicos em suas projeções de como queriam que os sons se dessem em suas versões finais, resultaram em diversas inovações no campo da produção (VISCONTI, 2007).

É claro que os Beatles contribuíram muito e John Lennon se recusou a aceitar 'não' como resposta quando ele queria duas tomadas díspares, gravadas em dias diferentes, em dois tempos e tons diferentes. George Martin e seu extraordinário engenheiro Geoff Emerick ficaram acordados a noite toda e fizeram funcionar! Pode ter havido quatro Beatles, mas havia mais dois Beatles trabalhando nas sombras. A produção recorde, como a conhecemos hoje, começou com George Martin e os Beatles. Não escondo que criei meu estilo de produção me inspirando no de Martin. (VISCONTI, 2007, p. 16).⁸

⁷ “When I heard a Beatles record produced by George Martin I began to understand that record production was an art form, not just an aural mirror of a live performance. Before those intricate Beatles recordings it was just that, a live performance captured on a cylinder, disk or tape.” (No original).

⁸ “Of course the Beatles contributed greatly and John Lennon refused to take ‘no’ for an answer when he wanted two disparate takes, recorded on different days, in two different tempo and keys to be joined

Apesar de ser necessário guardarmos as devidas proporções quanto as palavras de Visconti em sua biografia, ao distribuir créditos e delimitar o início de uma produção musical de aspirações artísticas. É possível identificar em seus relatos o claro entendimento de que a partir de tais ações de produtores musicais e principalmente de George Martin, o produtor pode executar um trabalho que exige além de sua dimensão técnica, uma abordagem artística e musical. Esse entendimento se faz valer quando se admite que muitos engenheiros de som no contexto não possuíam um conhecimento musical aprofundado, no entanto, eram os responsáveis por dar características singulares aos sons através dos aparatos de estúdio. No caso de Visconti, que possuía conhecimento musical e foi responsável pelas performances de baixo em *The Man*, essa abordagem artística se estendia desde a composição das melodias de baixo, até a edição dos sintetizadores *moog*, mixagem e masterização do disco.

Em determinado momento da história da produção em estúdio, mais precisamente no pós-Segunda Guerra Mundial, as habilidades dos engenheiros de som eram limitadas ao uso das capacidades acústicas da arquitetura das salas de gravação. Nesse processo, o técnico microfônava a sala de diferentes maneiras e regulava o volume dos sons enquanto os músicos executavam as canções. Dessa forma, a edição possibilitada pela tecnologia disponível era mínima, já que enquanto a performance acontecia, o som já era gravado em um disco ou uma fita única. Esse contexto oferecia muito pouco espaço para diferentes escolhas de edição e gravação, assim, as prioridades que se colocavam em jogo eram de natureza utilitária. O objetivo se colocava em capturar a performance ao vivo da maneira mais fiel possível à realidade (KEALY, 2005).

Essa visão utilitária do processo de gravação demandava o uso de grandes salas de estúdio, além do aprimoramento dos equipamentos de captura do som e de técnicas

together. George Martin and their extraordinary engineer Geoff Emerick stayed up all night and made it work! There might have been four Beatles, but there were two more Beatles working in the shadows. Record production, as we know it today, started with George Martin and the Beatles. I make it no secret that I fashioned my style of production after Martin's. "(No original).

para gravar sinfonias e orquestras inteiras de modo que a psicoacústica de uma performance ao vivo fosse simulada. Nesse aspecto, os padrões básicos e protocolares usados pelas grandes gravadoras da época para julgar se as músicas se encontravam nos padrões para a distribuição e execução nas rádios era baseado na noção de que — a ilusão de estar assistindo uma orquestra filarmônica pessoalmente não deveria ser destruída. Como afirma Kealy (2005), a tecnologia que mediava a performance e o produtor que guiava o processo não deveria competir com a arte sendo gravada, buscando preservar ao máximo os seus aspectos originais. Nesse sentido, paralelo ao modo de operação dos grandes estúdios, as salas de gravação menores de donos de estúdios independentes foram responsáveis pelo registro e produção de diversos discos do *rhythm and blues* e *rock and roll* dos anos 1950. No contexto dessas colaborações empreendedoras que ocorriam fora da lógica das grandes gravadoras, os materiais e espaços acústicos disponíveis para o registro do áudio eram muito mais escassos, de modo que os engenheiros de som não eram capazes de construir a ilusão de uma grande sala de concerto e grava-la em um disco.

A impossibilidade da reprodução dessa estética das grandes produções abriu margem para produções musicais sem tais preocupações. Do mesmo modo que a maiorias das músicas gravadas eram apresentadas ao vivo em bares de beira de estrada e palcos improvisados, a gravação desses sons não tinha a necessidade de simular qualquer outro contexto. Assim, foi desenvolvido um tipo de sonoridade que buscava mais referências internas da canção gravada do que uma sonoridade externa, pré-estabelecida pelas grandes produções. Esse processo tornou necessário o uso de artifícios sintéticos do estúdio, como o uso de mecanismos de eco e reverberações no lugar de estúdios cavernosos, gravação com amplificadores em volumes elevados, inovações na disposição dos microfones e alteração na forma dos sons acústicos através de dispositivos elétricos disponíveis no estúdio. Além disso, novas técnicas de edição de fita em adição aos arranjos das músicas trabalhavam naquele contexto para criar uma forma de faixa possível de ser reproduzida nas rádios locais e tivesse apelo ao público, se tornando uma música de sucesso (KEALY, 2005).

A questão do experimento e do fato de cada vez mais a produção musical se tornar uma tarefa ampla e coletiva no estúdio é exemplificada na fala do produtor Phil Spector, ao compartilhar suas experiências em um estúdio independente no começo da década de 1960.

Você realmente precisava de alguém bom ao seu lado, e Larry era realmente útil... para o que eu estava fazendo, ele foi inestimável. Tudo foi um experimento. Estávamos quebrando todas as regras que havia para quebrar como 'não passe a linha vermelha com a agulha' e 'tome cuidado com isso' e 'vá pular' quem se importa? ... apenas faça a gravação. (KEALY, 2005, p. 177).⁹

DO OFÍCIO À ARTE

Ao decorrer da década de 1960, Kealy (2005) aponta para um novo desenvolvimento na colaboração em estúdio entre músicos, produtores e engenheiros de som. Esse desenvolvimento, que chama de modo artístico de produção, se faz predominantemente presente nos discos de *rock*, sobretudo a partir de 1967 e pode ser observado também na produção de diversos discos da década de 1970 incluindo o álbum *The Man* (1970). Os aspectos de composição de desenvolvimento das canções em estúdio em *The Man* se materializam desde a utilização de sintetizadores *moog* até em composições baseadas em improvisações de estúdio, se utilizando dos diversos aparelhos tecnológicos que poderiam auxiliar na composição, como a maior disponibilidade de canais de gravação, construindo a música baseando-se na forma gravada intermediada pelo estúdio, e não na performance ao vivo. É importante salientar que apesar dos sintetizadores *moog* presentes no disco terem sido executados pelo tecladista Raph Mace, esse instrumento era uma variedade completamente nova até mesmo nos estúdios com mais recursos tecnológicos. Logo, o processo de regulagem do instrumento quanto a sons e timbres remetia muito mais aos botões de edição de uma mesa de som do que a um piano padrão.

⁹ “You really needed somebody good alongside of you, and Larry was really helpful ...for what I was doing, he was invaluable. Everything was an experiment. We were breaking every rule there was to break like ‘don’t go over the red line with the needle’ and ‘watch this’ and ‘it’s gonna skip’ and who cares? Just make the record.” (No original).

Em seus relatos, Visconti (2007) ilustra as sessões de gravação de *The Man* em meados de abril de 1970, nas quais se utilizou como método de composição a possibilidade de gravar partes de uma música, seguir em frente e depois revisitar a gravação fazendo mudanças. A música *The Width Of A Circle* era um número tocado ao vivo por Bowie e os músicos participantes da gravação, integrantes da banda Hype. No entanto, nas gravações de estúdio a antiga versão de cerca de cinco minutos de duração foi revisitada, e uma segunda sessão à qual Visconti chama “parte do *boogie riff*” foi adicionada em uma tomada de pura improvisação. A tomada foi propositalmente descompromissada e quando os músicos decidiram ouvi-la por descontração, acabaram gostando do resultado e a fizeram parte da música. Após o instrumental ser finalizado, Bowie compôs e gravou os vocais da canção, resultando na faixa que abre o disco. Segundo Visconti (2007), era muito comum Bowie entrar no estúdio apenas com algumas sequências de acordes principais, sendo que o resto das músicas se desenvolveriam na dinâmica de gravação. Esse foi o caso de demais faixas presentes no disco, como *Black Country Rock*, *She Shook Me Cold*, *The Saviour Machine* e *All The Madmen* (VISCONTI, 2007, p. 151).

Ao descrever esse tipo de abordagem quanto ao estúdio, Kealy (2005) coloca que em sua visão, o modo artístico de produção proporcionou o desenvolvimento de uma “consciência de gravação” entre os músicos, produtores ou não. Esse termo seria usado para explicar a relação cada vez mais próxima entre a engenharia de som realizada pelos produtores e técnicos, e a composição de música. Os músicos, cada vez mais, desenvolveriam um interesse maior a respeito da produção musical como uma expressão artística e a respeito da mixagem como uma importante etapa de criação e não como a simples equalização dos sons. Uma das mudanças elementares decorrentes do aumento da colaboração artística em estúdio foi a criação de uma tensão entre os músicos e o produtor, que se colocava também como intermediário das gravadoras, que colocaria pressão e forçaria ao máximo a padronização da arte. Ao longo da história da música gravada, o produtor também tinha a importante função de direcionar as produções sob sua supervisão de modo a atenderem às demandas do

mercado, fator que foi largamente desafiado em determinado contexto entre o final da década de 1960 e começo da década de 1970. Nesse aspecto, a presença de Visconti exercendo as atividades de músico e produtor do álbum, evidencia esse ambiente de maior liberdade para experimentações em uma grande gravadora como a Mercury. Nesse contexto, se tornava possível construir um disco como *The Man*, sem as pretensões de possuir um *single* a ser trabalhado no mercado e com uma abordagem sombria, psicodélica e com abstrações remetentes a ficção científica.

Nesse sentido, a mentalidade de Visconti a respeito da produção como expressão artística e sua relação com o mercado pode ser exemplificada em sua justificativa do porque se recusou a produzir o *single Space Oddity* (1969) de David Bowie.

Em junho, David Bowie gravou 'Space Oddity' com Gus Dudgeon. Eu pensei que a música era uma forma barata de capitalizar em cima do primeiro pouso na lua. Eu também pensei que era muito parecido vocalmente com o estilo de John Lennon e Simon e Garfunkel. Eu já havia começado a trabalhar no material para o primeiro álbum de David e desde que ele assinou com a Mercury seu estilo era caracteristicamente folk-rock; 'Space Oddity' estava totalmente fora de sintonia. David me disse. 'É uma condição do meu contrato que eu grave a música. 'Ok, mas não sou eu quem vai produzir; Receio não achar que seja certo para você. '(Naquela época eu era muito hippie quanto aos meus princípios). (VISCONTI, 2007. p. 138).¹⁰

É ao decorrer desse processo, que Kealy (2005) afirma que o técnico vira artista em alguma medida e o ofício da produção se torna arte. Assim, a partir da década de 1960, a distância entre as atividades do engenheiro de som e do produtor também diminuía, enquanto a colaboração em estúdio se dinamizava, as atividades específicas de cada profissional, que eram primariamente técnicas, se tornavam dotadas de sensibilidade artística. O engenheiro de som que também era artista, era uma figura cada vez mais valorizada na produção de *rock*, de modo que a melhor credencial que um

¹⁰ "In June, David Bowie recorded 'Space Oddity' with Gus Dudgeon. I thought the song was a cheap shot to capitalize on the first moon landing. I also thought it was too vocally derivative in style of both John Lennon and Simon and Garfunkel. I had already started to work on the material for David's first album since he had signed to Mercury and his style was characteristically in a folk-rock vein; 'Space Oddity' was totally out of the bag. David said to me. 'It's a condition of my contract that I record the song.' 'Okay, but I'm not the one to do it; I'm afraid I don't think it's right for you.' (I was very principled hippy back then.). "(No original).

aspirante *mixer*¹¹ poderia ter, seria a participação em uma pequena banda de *rock* em algum momento de seu passado (KEALY, 2005). Esse novo entendimento da atividade pode ser observado também em revistas especializadas da época. O autor levanta uma matéria publicada em 1971, onde o selecionado como “engenheiro de som do ano” é descrito como alguém que “dança com os dedos sobre a mesa de som” (KEALY, 2005. p. 181). Essa revista procurava abertamente relacionar os ofícios de produtor e *mixer* como sendo duas facetas de uma operação artística una, promovendo editoriais que afirmavam um entendimento da produção musical como uma expressão artística e com espaço para a experimentação, que poderia contradizer os padrões estéticos da música pop. Essa discussão é explícita em excertos da revista.

Achamos que a analogia não é muito distante quando comparamos a arte de um grande dançarino com a arte de um grande engenheiro de gravação. Esse engenheiro está além da repetição elementar de “se funcionou antes funcionará agora, para quê arriscar? Assim como o dançarino está além de cuidadosamente colocar um pé na frente do outro e simplesmente caminhar. As técnicas do engenheiro e dançarino estão sempre crescendo, mudando, expandindo, a fim de melhor expressar a música e o sentimento com que lidam diariamente. (KEALY, 2005. p. 181).¹²

Desse modo, na década de 1960 a operação de estúdio começa a se dinamizar e a se coletivizar entre artistas e técnicos, dando maior importância ao produtor, que passa a ser entendido como detentor de um poder artístico. Assim, é possível colocar a questão de que talvez, ao longo da década de 1970, essa figura seja cada vez mais importante no mundo da música popular, articulando grupos artísticos e encabeçando projetos explicitamente declarados como visões de produtor. Nesse sentido, Visconti (2007) dá um exemplo prematuro desse movimento ao citar uma aparição de Phil Spector em um

¹¹ Indivíduo que pratica a atividade da mixagem de uma música.

¹² “We think the analogy is not too strained when we compare the artistry of a great dancer to the artistry of a great recording engineer. Such an engineer is beyond the elementary repetition of “It worked then, and it’ll work now. Why take chances?” just as the dancer is beyond carefully putting one foot in front of the other and merely walking. The techniques of the engineer and dancer are always growing, changing, expanding, in order to better express the music and feeling they deal with daily. “ (No original).

Talk Show onde se autodeclara o responsável por ditar o gosto musical dos adolescentes norte-americanos.

A primeira vez que ouvi o termo ‘produtor’ foi nos anos 60, quando um homem louco no programa de TV Jack Paar (um dos primeiros *talk shows*) proclamou audaciosamente que ele ditava o gosto musical dos adolescentes nos Estados Unidos. Ele foi apresentado como produtor musical e seu nome era Phil Spector. Eu já amei as produções dele sem realmente saber que alguém além de artistas e músicos estava envolvido [...] Foi Spector quem chamou esse papel à atenção do público, mas a maioria dos discos da época ainda eram produzidos anonimamente. Muitos anos depois, o grande Quincy Jones admitiu ter organizado e produzido *It's My Party* para Lesley Gore em 1963. (VISCONTI, 2007. p. 14).¹³

Esse contexto foi dotado de uma abertura que tornava possível para certos produtores demandarem estatuto similar ao de músicos envolvidos em uma produção, negociação dificultada quando fatores relacionados a direitos autorais de gravação e vendas de discos entravam como questões. No entanto, mais tarde nos anos 1970, bandas que trabalhavam em modo de cooperação artística em estúdio muitas vezes creditavam com status de artistas os produtores e engenheiros de som no encarte de seus álbuns. Um exemplo é o encarte do disco *It's Only Rock 'n' Roll* (1974) dos Rolling Stones, que apresenta fotos dos engenheiros sentados à mesa de som em estúdio (KEALY, 2005, p. 183). Além disso, o aumento de carga artística no papel do produtor também pode ser observado na obra de David Bowie. Ao longo dos anos 1970, Bowie não só produziria álbuns de artistas como Lou Reed, Iggy Pop e The Stooges possuindo o conhecimento técnico mínimo, como também a partir de 1971 seria creditado na produção de seus próprios álbuns, detendo cada vez mais o controle criativo de suas produções, desde a composição, performance em estúdio até a mixagem. Kealy (2005) cita que trabalhos que eram meramente técnicos foram creditados como artísticos em

¹³ “The first time I heard the term ‘producer’ was in the ‘60s when a mad looking man on the Jack Paar TV show (one of the very first talk shows) audaciously proclaimed that he dictated the musical taste of teenagers in America. He was introduced as a record producer and his name was Phil Spector. I already loved his productions without really knowing that someone other than the artists and musicians were involved [...] It was Spector who brought this role to the public’s attention, but most records of that time were still produced anonymously. It was many years later the great Quincy Jones admitted to arranging and producing *It's My Party* for Lesley Gore in 1963.” (No original).

álbuns de artistas como os Rolling Stones, John Lennon, Beach Boys e Bowie, colocando como exemplo a sessão técnica do álbum *Diamond Dogs* (1974).

Escrito, arranjado e produzido por Bowie. Engenheiro Keith Harwood Faixas 1–5. Lado um; 3, 4, 5.
Lado dois mixado por Bowie e Visconti Faixas 6.
Lado um; 1, 2 Lado dois mixado Por Bowie e Keith Harwood Cordas em "1984", arranjadas por Tony Visconti. (KEALY, 2005, p. 180).¹⁴

Os créditos deixam claro que Bowie é responsável pela autoria da maior parte das decisões artísticas no processo de gravação. Ao detalhar seus créditos pela mixagem, o artista coloca a assistência de mais duas pessoas, um engenheiro de som e o responsável pelos arranjos, Tony Visconti. No entanto, é importante notar que o nome de Bowie aparece primeiro na autoria de mixagem dos lados A e B. A partir desse excerto, Kealy (2005) coloca que, ao ser anunciado no encarte, Bowie comunica a seus pares, críticos e audiência que o trabalho de mixagem de som é parte integral de sua arte. Dessa forma, fica clara a passagem de ofício para arte que se completa, pois, “O trabalho de mixagem representa o ponto em que a música e a tecnologia moderna se encontram.”. (KEALY, 2005, p. 180).

O USO DA TECNOLOGIA COMO MEIO DE PRODUÇÃO EXPERIMENTAL

Nesse sentido, através das preocupações que se estendem aos âmbitos da gravação, mixagem e outras faces da produção de um disco que se dão no ambiente do estúdio de gravação ao dispor das mais avançadas tecnologias — contexto onde o disco *The Man Who Sold The World* e boa parte da produção de David Bowie se insere — identificamos a construção das faixas e do LP como uma obra coesa, entendendo que, assim como grande parte dos discos do final dos anos 1960 e começo de 1970, o objeto pertence a um conjunto de produções as quais, características fundamentais relacionadas a sonoridade das músicas se dão por desenvolvimentos de experimentações com

¹⁴ “Written, arranged and produced by Bowie. Engineer Keith Harwood. Tracks 1–5. Side one; 3, 4, 5. Side two mixed by Bowie and Visconti. Tracks 6. Side one; 1, 2 Side two mixed By Bowie and Keith Harwood. Strings on “1984” arranged by Tony Visconti. “ (No original).

instrumentos e tecnologias em estúdio. Não por acaso, o disco foi composto e lançado em um período de enfraquecimento da contracultura inglesa, após os eventos conhecidos do maio de 1968, mas antes do completo fechamento do mercado musical às experimentações artísticas que ocorriam no *underground* londrino.

Esse contexto do pós-Segunda Guerra Mundial, configurava uma sociedade de uma estrutura de poder com uma vasta influência material, em que se estabelecia o pico de uma integração máxima que uma sociedade poderia atingir. Essa sociedade tecnocrática, formada por especialistas em todos os aspectos da vida cotidiana, testemunhou o surgimento de um novo corpo social, os jovens. A realidade da vida histórica se daria por diversas relações de atração e repulsão entre as diferentes gerações coexistentes, no entanto, a única que oferecia uma oposição radical ao sistema tecnocrático seria a dos jovens. Sendo a geração do final dos anos 1960 a protagonista da contracultura, essa geração se colocava fortemente oposta a uma técnica de se fazer política, apesar de ser formada por vários grupos diferentes, com unidades filosóficas e estratégias diferentes; como os *freaks*, *hippies* e a nova esquerda. Assim, a contracultura dos *hippies* prezava por uma política da consciência, tendo a psicodelia como uma reformulação da personalidade, acessando tipos alternativos de consciência, sendo a mudança feita de dentro para fora (ROSZAK, 1969).

Portanto, a partir de tal concepção humanista ligada a contracultura, os artistas do *underground* que faziam parte do mercado musical, compartilhavam também as noções de crítica à sociedade tecnocrática que usava dos avanços tecnológicos como modo de controle e opressão. O público da contracultura, que não só tornava possível, mas também alimentava a efervescência artística do período, era dotado de uma utopia aberta ao novo, tanto político quanto estético. Em termos práticos, isso significava que, a noção de uso da tecnologia como meio de produção experimental na música era aceita e financiada pelo público, reforçando o elo entre o *rock* e a contracultura. Assim, junto da tecnologia de gravação por 4 e 8 canais e as experimentações em estúdio, o LP se consolidou como uma forma artística autônoma de impacto na sociedade da época. Tendo como característica principal, o uso da tecnologia como ferramenta de descoberta

do novo para estabelecer uma relação crítica com a sociedade tecnocrática do pós-guerra.

Entre os exemplos a serem problematizados em *The Man* (1970), podemos observar que o álbum traz como um de seus temas principais uma reação ao desenvolvimento tecnológico pautado em uma racionalização e um tecnicismo desumanizado. Esse aspecto é abordado em dois momentos, no “encarceramento das mentes orgânicas da contracultura” narrado em *All The Madmen*, e na segunda faixa do lado 2 do LP, *Saviour Machine*. Nesta faixa, Bowie ilustra sua projeção pessimista de um contexto em que todos os problemas da humanidade haviam sido superados através de uma máquina salvadora, mas, em contrapartida, essa sociedade livre de infortúnios se vê distanciada de sua humanidade justamente pela ausência de contradições. Os artifícios usados por Bowie para desenvolver sua narrativa, tanto na letra como na sonoridade, buscam fazer referência aos moldes da literatura de ficção científica popular do período.

A presença dessa extrapolação e distanciamento dos humanos através do progresso tecnológico, pode ser observada na obra de Bowie desde o lançamento do *single Space Oddity*, exibida na televisão britânica sincronizada com o pouso na lua em 1969. No entanto, esses temas são tratados mais explicitamente em *Saviour Machine* e, além disso, as contradições que perpassam todo o álbum também se fazem presentes nessa dinâmica. O artista usa dos elementos da utopia de se criar uma sociedade mais justa, preocupação característica das discussões da contracultura, mas rapidamente subverte a narrativa através de sua visão distópica em relação às soluções usadas. Em simultâneo, ao reafirmar uma visão criativa e anti-tecnicista, sobrecarrega a canção com um olhar pessimista em que não vê solução para tais problemas. Isso fica claro na dramaticidade da progressão de acordes do instrumental e no uso dos sintetizadores *moog* que promovem um som tecnológico e tenso. Desse modo, se percebe uma crise muito clara entre um idealismo de conotações místicas e um anti-tecnicismo que se coloca como um fator desumanizador. Bowie finaliza a canção em um tom que preza pela falta de sentido, mais uma vez reafirmando sua oposição a uma racionalidade

desprovida de crítica. Esse fator pode ser assinalado pela estrutura pouco convencional da música que apresenta apenas um verso, intercalando pontes e refrões em repetição constante e apresentando solos ao fim de cada sessão.

Essa repetição incessante também flerta com a falta de início ou fim, pois a faixa é introduzida por um *fade in* e finalizada em um *fade out*, técnicas bastante usadas no período, mas colocadas na música com o propósito de causar essa confusão somadas a alteração de andamento durante a canção. As próprias contradições contidas no disco, expõem a atitude crítica do artista diante dos dados culturais aos quais foi exposto e da produção da arte na sociedade em que estava inserido. Desse modo, considerando os aspectos físicos do objeto, o LP (*Long Play*), conseguimos entender como o formato do disco de longa duração tornou possível o desenvolvimento e feitura de uma arte que usa da tecnologia como ferramenta de descoberta do novo para estabelecer uma relação crítica, tanto internamente com a forma musical, como socialmente para com uma sociedade conservadora e tecnocrática do pós-guerra.

REFERÊNCIAS

ATKINSON, Peter James. **The Contrasting Soundscapes of Hull and London in David Bowie's Ziggy Stardust and the Spiders from Mars**. *Popular Music History*, 10 (1). pp. 46-61. ISSN 1740713. 2017.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica. In: GRUNNEWALD, José Lino. **A Ideia do Cinema**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969.

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

BUCKLEY, David. **Strange Fascination. David Bowie: The Definitive Story**. Londres: Virgin Books, 2005.

BYRNE, David. **How Music Works**. Canongate. London, 2012.

CHAPPLE, Steve; GAROFALO, Reebee. **Rock & Indústria: História e política da indústria musical**. Lisboa: Editorial Caminho, SA, 1989.

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

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

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

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

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

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

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

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

DIAS, Marcia Tosta. **Quando o todo era mais do que a soma das partes: álbuns, singles e os rumos da música gravada**. In: Revista Observatório Itaú Cultural. São Paulo: Itaú Cultural, nº 13, 2012. p. 69.

DIAS, Marcia Tosta. **Sociologia da música gravada: o trabalho do produtor musical**. In: *Ciências Sociais em Diálogo. 2 – Sociedade e suas imagens*. São Paulo: Editora Fap Unifesp, 2014, p. 77-100.

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

FINNIGAN, Marry. **Psychedelic Suburbia: David Bowie and the Beckenham Arts Lab.** JorvikPress. Portland OR. 2016.

FRIEDLANDER, Paul. **Rock'n'Roll: Uma história social.** Rio de Janeiro: Record, 2002.

FRITH, Simon. **Sound Efeccts: Youth, Leisure and the Politics of Rock 'n' Roll.** New York: Pantheon Books, 1981.

FRITH, Simon. CORRIGAN, Paul. The politics of youth culture. Birmingham. *In:* HALL, Stuart. JEFFERSON, Tony. **Resistance Through Rituals: Youth subcultures in post-war Britain.** Harper Collins Academic. 1975.

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

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

GOODWIN, Andrew. FRITH, Simon. **On Record: Rock, Pop & the Written Word.** Taylor & Francis. New York. 2005.

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

KEALY, Edward R. **FROM CRAFT TO ART: The Case of Sound Mixers and Popular Music.**1979. *In:* FRITH, Simon. GOODWIN, Andrew. **ON RECORD: Rock, Pop and the Written Word.** Taylor & Francis Group. New York. 2005.

MERHEB, Rodrigo. **O Som da Revolução: Uma história cultural do rock, 1965 - 1969.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

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.

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

PEGG, Nicolas. **The Complete David Bowie.** London: Titan Books, 2011.

PERONE, James E. **The words and music of David Bowie.** London: Praegers Publishers, 2007.

RED BULL MUSIC ACADEMY. **Tony Visconti on David Bowie's Berlin Trilogy, the Harmonizer and More | Red Bull Music Academy.** Youtube, 12 abr. 2018. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=ukJOnHICx6M&t=6583s>>. Acesso em: 21 de julho de 2020.

ROBERTS, Mike. **How Art Made Pop and Pop Became Art.** London: Tate Publishing Ltd. 2019.

ROSZAK, Theodore. O Infinito de Imitação: O uso e abuso da Experiência Psicodélica. *In*: ROSZAK, Theodore. **A Contracultura: Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil.** Rio de Janeiro: Editora Vozes LTDA, 1972.

SIMONELLI, David. **Working Class Heroes: Rock Music and British Society in the 1960s and 1970s.** London: Lexington Books, 2013.

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

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

VISCONTI, Tony. **Tony Visconti: Bowie, Bolan and the Brooklyn Boy.** Harper Collins Publishers. London. 2007.

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

FINNIGAN, Mary. An interview with David Bowie. **International Times**, London, v. 1, n. 62, 15-21 ago. 1969. p. 14-15. Disponível em: http://www.internationaltimes.it/archive/WebImages/IT_1969-08-15_B-IT-Volume-1_Iss-62_014-015.jpg. Acesso em: 26 junho. 2019.



PITT, Arthur . Underground music is dead! Long live pop. **International Times**, London, v. 1, n. 72, 28 jan - 11 fev. 1970. p. 13. Disponível em: http://www.internationaltimes.it/archive/WebImages/IT_1970-01-28_B-IT-Volume-1_Iss-72_013.jpg. Acesso em: 26 junho. 2019.

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.

Recebido em 20 de julho de 2021.
Aprovado em 04 de novembro de 2021.