

# Das capas de discos para as ruas de terra vermelha: moda punk no interior paulista no início dos anos 1980

*From album covers to the red dirt streets: punk fashion in a small town in the State of São Paulo in early 1980s*

Carlos Eduardo Marquioni<sup>1</sup>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6201-6070>

[**resumo**] O artigo endereça elementos do *punk rock* observados na pequena cidade de Santa Gertrudes/SP nos primeiros anos da década de 1980. A partir da argumentação de que os significados culturais associados ao *punk rock* (tanto musical quanto visual) foram inspirados no *rock'n'roll* e na estética visual dos anos 1950 e 1960, defende-se aqui que, em tempos pré-internet (quando a informação circulava com maior dificuldade e morosidade), as capas dos álbuns de música *punk* cumpriram um papel comunicacional. Enquanto, por um lado, os LPs propriamente ditos divulgavam a sonoridade *punk*, suas capas apresentavam indicativos do modo como deveriam se vestir e se fazerem ver aos jovens *punk rockers* do mundo que tinham acesso àquelas materialidades. Neste sentido, as capas de discos de *punk rock* são abordadas aqui como forma de cultura material que seriam um fator chave no estabelecimento de identidade entre os jovens da pequena localidade no interior paulista. Em termos teóricos, o artigo apresenta análises e reflexões considerando (a) a noção de estrutura de sentimento conforme definida por Raymond Williams, (b) uma adaptação do conceito de comunidade imaginada desenvolvido por Benedict Anderson e (c) a cultura material conforme apresentada por Daniel Miller. Metodologicamente, é realizada análise comparativa entre capas de LPs do período e o registro fotográfico obtido durante uma apresentação da banda *punk* local Lixo Atômico procurando evidenciar como os jovens músicos daquela banda incorporaram elementos chave da moda *punk* em seu modo de vestir no interior paulista ainda no início dos anos 1980.

[**palavras-chave**] **Capas de discos punk rock. Identidade. Moda. Estrutura de sentimento. Cultura material.**

<sup>1</sup> Doutor em Comunicação e Linguagens. Estágio de pós-doutorando na Unesp de Franca/SP. [cemarquioni@uol.com.br](mailto:cemarquioni@uol.com.br). <http://lattes.cnpq.br/9535482361660675>.

[abstract] This article addresses elements of *punk* rock observed in the small town of Santa Gertrudes/SP in the early 1980s. Based on the argument that the cultural meanings associated with *punk* rock (both musical and visual) were inspired by rock'n'roll and the visual aesthetics of the 1950s and 1960s, it is argued that, in pre-internet times (when information circulated with greater difficulty and slowness), the album covers of *punk* records performed a communicational role. While the LPs propagate the *punk* music itself, the correspondent album covers presented indications of how young *punk* rockers over the world with access to these materials should dress and make themselves be seen. In this sense, the *punk* rock album covers are addressed here as a form of material culture and a key factor to identity among the young people of the small town of Santa Gertrudes. In theoretical terms, the article presents analyses and reflections considering (a) the notion of structure of feeling as defined by Raymond Williams, (b) an adaptation of the concept of imagined community developed by Benedict Anderson and (c) material culture as presented by Daniel Miller. Methodologically, a comparative analysis is carried out between LP covers from the period and a photo snapshot obtained during a performance by the local *punk* band Lixo Atômico, seeking to highlight how the young musicians of that band incorporated key elements of *punk* fashion into their way of dressing in a small town of São Paulo State in the early 1980s.

[keywords] **Punk rock album covers. Identity. Fashion. Structure of feeling. Material culture.**

Recebido em: 16-02-2025.

Aprovado em: 09-04-2025.

DOI: <https://doi.org/10.26563/dobras.v18i44.1904>

## Introdução

There's changing fashions all the time  
 A new image standing in line [...]  
 Identity, let me see your clothes  
 Friend or enemy then will I know [...]

G. Stoker - Identity. In: The Rebels (Misspent Youth album)

Investigações anteriores conduzidas pelo autor deste artigo relacionadas ao rock e ao *punk rock* possibilitaram o desenvolvimento de quatro hipóteses principais que são tanto consideradas quanto expandidas neste *paper*.

A primeira delas endereça que (i) o rock – como ocorre também em relação a romances literários – pode ser considerado como “uma possibilidade de materialidade alternativa para acesso” (Marquioni, 2018, p. 4) à cultura de um período; a segunda é associada ao fato de que (ii) seria possível identificar e *rastrear* elementos definidores do que o autor deste artigo tem referenciado como a *fúria compartilhada do punk rock* em metrópoles de países e continentes diferentes como Nova Iorque (Estados Unidos/América do Norte), Londres (Inglaterra/Europa) e São Paulo (Brasil/América do Sul) na passagem da década de 1970 para 1980 (Marquioni, 2021a).<sup>2</sup> Mas tem-se destacado que (iii) os elementos definidores da *fúria punk* não ficariam restritos às metrópoles (ou às periferias das grandes cidades). O autor tem procurado evidenciar que tais elementos definidores seriam *compartilhados* também em pequenas localidades (tem sido abordada especificamente a cidade de Santa Gertrudes – localizada no interior paulista e que contava, no início dos anos 1980, com aproximadamente 6.000 habitantes). Finalmente, a quarta hipótese, relacionada diretamente às anteriores, é que a percepção de materializações de iniciativas do *punk rock* ao redor do mundo dependeria (para que pudesse ser classificado como *punk*) do (iv) acesso pelos atores sociais ao conteúdo *punk* produzido (obviamente mais restrito/limitado nos tempos analógicos dos anos 1970/1980). Entende-se que tal acesso se daria, no período, principalmente a partir de álbuns *punk* – que tinham também circulação limitada no início dos anos 1980.

O componente chave que relaciona as quatro hipóteses seria uma “estrutura de sentimento” (Williams, 2001) em formação a partir da década de 1970. Essa complexa noção definida por Raymond Williams ao longo de décadas corresponde à “cultura de um período” (Williams, 2001, p. 64). Ao considerar cultura enquanto “significados comuns, o produto de todo um povo [...] [- e ainda observando que tais significados] são feitos ao longo da vida, feitos e refeitos” (Williams, 1989, p. 8), a estrutura de sentimento corresponderia então aos significados compartilhados por um grupo humano *na duração*. No caso endereçado neste

<sup>2</sup> Há que se mencionar que o termo *fúria* tem sido empregado pelo autor no contexto das investigações que tem conduzido “não no sentido de choque ou polêmica, mas para designar práticas vinculadas a problemas observados e à motivação em promover alterações para superá-los” (Marquioni, 2021b, p. 145).

artigo, notadamente uma “cultura do período” materializada na música produzida com o uso do *ethos Faça Você Mesmo* (ou *Do It Yourself* – a partir daqui DIY) – sabidamente uma característica chave do *punk*, ainda que anterior ao gênero musical.<sup>3</sup>

Este artigo é parte de um projeto pós-doutoral iniciado em 2024. Tal projeto foi motivado pelo fato de que, durante o desenvolvimento de investigação anterior conduzida pelo autor na cidade, foi possível constatar a quase inexistência de material histórico das bandas atuantes na localidade – particularmente em relação aos primeiros anos da década de 1980 –, permitindo inferir que estaria em curso uma espécie de apagamento de ações culturais em função da articulação entre o envelhecimento dos participantes e àquela quase inexistência mencionada.

Contudo, enquanto o projeto endereça a perspectiva musical das bandas atuantes em Santa Gertrudes, neste artigo são propostas análises e reflexões que abarcam o modo de vestir dos atores sociais nos primeiros anos do *punk rock* na localidade, argumentando que a estética visual (como a musical) também fora *compartilhada* entre cidades (novamente alcançando desde metrópoles mundiais até pequenas cidades) através dos álbuns musicais – no caso do modo de vestir – ou da moda *punk*<sup>4</sup> –, a partir das capas dos discos. Assim, a mencionada expansão das hipóteses apresentadas acima se dá no sentido de que (i) as capas de discos (como a música) são aqui consideradas como uma “materialidade alternativa” para acesso à cultura do período; também que a (ii) fúria compartilhada globalmente seria identificada inclusive no modo de vestir e que (iii) aquele modo seria identificado também em Santa Gertrudes (como procura-se endereçar na fotografia de banda local apresentada adiante). Finalmente, argumenta-se que (iv) o acesso aos elementos a observar na moda (também restrito) se dava na cidade do interior paulista a partir dos mesmos álbuns de *punk rock* a partir dos quais ocorria o compartilhamento das canções.

<sup>3</sup> É importante destacar que ainda que o *ethos* DIY seja observado como uma constante no caso do *punk rock*, deve-se reforçar que ele “não foi uma invenção punk” (Marquioni, 2021a, p. 207): é possível encontrar exemplos de sua aplicação (por exemplo em casos de jovens se organizando para formar bandas) desde os primeiros anos do *rock’n’roll*. Para um exemplo de 1956, que teria inclusive relação com os Beatles, consulte Branco (2019, p. 73 [grifos meus]). Em relação à aplicação do *ethos* DIY na moda (e, mais especificamente do *punk rock*), pode-se mencionar o exemplo de Vivienne Westwood (proprietária de loja de roupas abordada adiante neste artigo, que seria chave no contexto do *punk rock*). Ocorre que ainda que Westwood não se visse pessoalmente “como estilista de moda, mas como alguém que queria confrontar o *status quo*” (Westwood; Kelly, 2014, p. 95), seu modo de produção acabou tornando-a uma espécie de curadora de “uma nova forma de se vestir e se comportar” (Westwood; Kelly, 2014, p. 232), particularmente ao trazer para a loja elementos da moda de rua. O destaque é relevante no sentido em que tais produções traziam a (então) notável possibilidade de serem passíveis de repetição em casa (Westwood; Kelly, 2014, p. 200), a partir do uso de peças rasgadas, alfinetes de segurança, ou apliques – como no exemplo emblemático da camiseta com ossos de frango cozido (Westwood; Kelly, 2014, p. 165-168). Em outros termos, uma produção que inclusive motivava o uso do *ethos* DIY.

<sup>4</sup> Alguns autores argumentam que “Mais para o fim de 1980 [...] A palavra moda cai de moda. Agora é a vez de estilo. ‘Moda’ – diz, então, [o escritor] Quentin Crisp – ‘é a antítese de estilo. Moda é o que é seguido por pessoas que não sabem quem são, pessoas que dependem de revistas de moda para criar uma identidade para elas. Estilo é decidir quem você é e perpetuar essa decisão. Ou, dizendo-o de outro modo, ter estilo é ser você mesmo, mas com propósito” (Bivar, 2018, p. 71). Uma vez que ‘perpetuar a decisão’ parece caracterizar uma expressão culturalmente inapropriada (já que a cultura estaria, *a priori*, em reconfiguração – logo, não perpetuada –, e para o estabelecimento de identidade seria necessário, como abordado adiante, alguma repetição), aqui aquela mencionada variação entre os termos não é considerada e eles são tratados como sinônimos.

Mas um fator chave a observar envolve o fato de que o modo de vestir *punk* não emergiu *per se* (constituindo uma moda inaugural). De fato, como endereçado adiante, argumenta-se que a estética visual do *punk rock* (sob a perspectiva do modo de vestir e considerando a contribuição da moda no estabelecimento de “comunidades imaginadas” (Anderson, 2011)), analogamente ao que ocorreu em relação à música propriamente dita (Marquioni, 2021a, p. 210), tiveram como referências tanto o *rock’n’roll* produzido e gravado nas décadas de 1950 e 1960 (para a música) quanto o modo de vestir dos músicos e de pessoas de seu entorno (para a moda) no mesmo período. A abordagem contribui também para ilustrar relações entre a música e a moda – não apenas porque a “roupa apresenta os sinais mais visíveis, nos espaços de circulação de uma grande cidade [e também nas pequenas localidades]” (Abramo, 1995, p. 70), destacando que, sob a perspectiva da “cultura material”, a “cultura vem acima de tudo a partir dos objetos [das coisas materiais]” (Miller, 2010, p. 54) que os grupos sociais possuem e que acabam sendo chave enquanto elementos de identificação e pertencimento. No caso aqui endereçado, entende-se se tratar de uma forma particularmente sofisticada de “cultura material”, uma vez que as capas dos discos constituíam também a fonte de informação acerca do modo de vestir dos atores sociais da pequena localidade (em certa medida, atuando como um meio de comunicação que indicava alternativas para um *punk rocker* definir seu traje cotidiano).

Neste artigo, o *compartilhamento* da *fúria* considerando a moda é abordado a partir de comentários e depoimentos de *punk rockers* habitantes de metrópoles mundiais e da pequena Santa Gertrudes/SP. Aqueles depoimentos são utilizados na análise do modo de vestir apresentado em capas de álbuns de música *punk* comparativamente ao único registro fotográfico da banda *punk* gertrudense Lixo Atômico obtido durante apresentação pública realizada no ano de 1981. A dificuldade em obter registros imagéticos dos *punk rockers* foi observado também pela antropóloga Janice Caiafa em investigação realizada entre 1982 e 1984 no Rio de Janeiro, para quem “a câmera não conseguia acompanhá-los [...]. Na imagem era isso (é curioso): o *punk* aparecia na ausência” (Caiafa, 1985, p. 17).

O artigo é dividido em três seções. Em *Sobre origens comuns: a música e a moda punk e os anos 1950/1960*, estas décadas são apresentadas como referência das estéticas musical e visual do *punk rock*. A seção *Procurando alternativas de consumo: das lojas à customização* aborda as alternativas de consumo para o estabelecimento da identidade *punk* a partir de meados dos anos 1970. Finalmente, em *Imagens da fúria compartilhada em relação à moda*, é apresentado como o acesso às capas de discos influenciou o modo de vestir de jovens músicos da pequena cidade de Santa Gertrudes.

### **Sobre origens comuns: a música e a moda *punk* e os anos 1950/1960**

Em tempos analógicos, o acesso a conteúdos era mais limitado do que aquele observado com a cultura digital (particularmente em cidades pequenas como Santa Gertrudes). No caso do *punk*, uma das poucas formas de acesso à informação (ainda que potencialmente associada a incompreensões em função da contextualização também limitada no período) eram os álbuns de música *punk*. No que interessa a este artigo, particularmente as capas daqueles álbuns, através das quais eram observados os modos de vestir dos músicos.

Em termos conceituais, por se entender álbuns musicais enquanto ocorrências de “cultura material”, aqueles discos de *punk rock* eram uma forma de materializar o “sentimento” (da “estrutura de sentimento”) que, uma vez compartilhado, contribuiria decisivamente com o estabelecimento de identidade e pertencimento. A complexidade da afirmação justifica algumas explicações das teorias relacionadas. Inicialmente, deve-se observar que para a “cultura material”, “as coisas, como as roupas, não representam as pessoas, mas de fato constituem quem elas são” (Miller, 2010, p. 23) porque, a rigor, “as sociedades elaboram o que elas são e o que elas fazem de formas diferentes. Através de parentesco, rituais e também via seus objetos” (Miller, 2010, p. 48). Assim, os objetos – como “o relacionamento entre o objeto e o grupo social” (Miller, 1987, p. 118) – seriam chave tanto para um autorreconhecimento quanto para o estabelecimento de identidade. Associado aos objetos, o “sentimento” na noção teórica intitulada “estrutura de sentimento” proposta por Raymond Williams seria relacionado aos “significados e valores tal como são vividos e sentidos ativamente” (Williams, 1979, p. 134). O “sentimento” procura endereçar a *experiência de vida conforme vivida*; tratar-se-ia, assim, de uma experiência que tende a não ser percebida de modo consciente (Williams, 1971, p. 18), mas que seria sentida no viver. Com o destaque que, a partir do comentário, o termo não deve ser entendido “em contraposição ao pensamento, mas [, ao invés disso, no sentido] de pensamento tal como sentido e de sentimento tal como pensado [...] definindo uma experiência social [...] *em processo* [= *na duração*, associada ao passar do tempo]” (Williams, 1979, p. 134).

Desta forma, o “sentimento” seria a parte da “cultura do período” relacionada aos elementos etéreos, “elementos especificamente afetivos da consciência e das relações” (Williams, 1979, p. 134); elementos esses que acabam por contribuir com o estabelecimento de significados pelos atores sociais especialmente a partir das materialidades com as quais travam contato a cada momento ao longo dos anos: mesmo sem pensar ou teorizar a respeito, os atores sociais experimentam o “sentimento” em relação àquelas materialidades. O termo reforça a dificuldade no aprendizado formal da cultura, pois envolve os significados compartilhados vinculados às características não formais da cultura (significados que não são necessariamente observáveis concretamente ou passíveis de demonstração, mas que são efetivamente sentidos). O “sentimento” justifica o uso de fontes alternativas de informação (ou materialidades culturais alternativas) para realização de análises sob perspectiva cultural. De fato, a dificuldade na realização de análises culturais durante a formação e vigência de uma “estrutura de sentimento” é justificada porque a experiência tende a não ser percebida de modo consciente (Williams, 1971, p. 18) – pois é sentimento. Reiterando: ainda que de modo etéreo, seria a partir do “sentimento” que os significados (= a “cultura do período”) seriam *compartilhados*.

Daí se afirmar aqui que seriam os objetos (e o compartilhamento de significados associados via “sentimento”) que levariam à percepção de materialidades comunicacionais como álbuns de música *punk* enquanto “réplicas” (Anderson, 2011, p. 62), um fator chave no estabelecimento de identidade e pertencimento. As “réplicas” constituiriam então materialidades que, uma vez repetidas e reconhecidas, permitiriam o estabelecimento de pertencimento entre as pessoas que as possuem. Como exemplo, Anderson apresenta o caso do leitor de um jornal que vê “réplicas idênticas [do periódico = outras ocorrências do jornal que lê] sendo consumidas no metrô, no barbeiro ou no bairro em que mora, [e, ao ver tais

réplicas idênticas,] reassegura-se continuamente das raízes visíveis do mundo imaginado na vida cotidiana” (Anderson, 2011, p. 62): ao constatar que uma materialidade que possui/acessa também é utilizada/compartilhada por outros, o leitor imagina pertencer a uma comunidade na qual viveriam ele e os demais que usam/compartilham da materialidade. Para Anderson, essas réplicas estariam associadas às “origens da consciência nacional” (2011, p. 71-83). No caso deste artigo, a “réplica” estaria associada tanto à música gravada nos álbuns *punk* quanto ao modo de vestir apresentado nas capas dos discos.<sup>5</sup>

Procurando conduzir as análises em relação à moda, procura-se aqui ultrapassar o mero apresentar de elementos simplesmente ilustrando como o modo de vestir era comum entre bandas: argumenta-se que a música (em especial aquela produzida nas décadas de 1950 e 1960 – como o modo de vestir daquele período) contribuiu decisivamente para definir as estéticas tanto musical quanto visual do *punk rock*, levando ao estabelecimento de uma identidade “formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (Hall, 2006, p. 13). Mas há aspectos de complexidade adicionais a serem destacados: no caso da moda, o vestir compartilhado pode remeter a “*desejos e aspirações contraditórios* [...] [, como] o desejo de *ser como todos* os outros e a busca de *singularidade*” (Bauman, 2013, p. 24; grifos meus).

As formas de contradição mencionadas por Bauman podem ser ilustradas com afirmação de John Lydon (a.k.a. Johnny Rotten – vocalista das bandas *Sex Pistols* e *Pi.L. [Public Image Ltd.]*) segundo a qual os *punk rockers* “adotaram como atitude uma imagem uniforme, e a coisa toda era sobre ser você mesmo” (The filth [...], 2000). Para tensionar conceitualmente tanto a afirmação do vocalista dos *Pistols* quanto a análise de Bauman, é possível considerar, por exemplo, que enquanto elemento constituidor de identidade e pertencimento – para que seja possível o estabelecimento de “comunidades imaginadas” (Anderson, 2011) –, ao menos um nível de “réplicas” (Anderson, 2011, p. 62) é esperado. Ou ainda, que “a distinção não deve ser tão notável a ponto de atrair o que é distinguido para longe de sua independência” (Simmel, 2004, p. 393). Em outros termos: a percepção de alguma uniformidade permite ao *singular* ser compreendido como parte do *grupo*, o que reforça a necessidade de analisar a estética visual adotada. Tal análise pode tanto contribuir para reflexões relacionadas à uniformização no caso do *punk rock* como evidenciar que aqueles modos foram empregados globalmente – inclusive em uma pequena localidade como é o caso de Santa Gertrudes – na aparente tentativa de constituir uma alternativa para “escapar da mediocridade, do tédio da massificação” (Abramo, 1995, p. 83).

<sup>5</sup> Vale aqui um esclarecimento: ocorre que a noção de comunidade imaginada foi proposta por Benedict Anderson para endereçar a formação de estados-nação. Na formulação daquele historiador e cientista político anglo-irlandês, houve destaque particular para o papel da imprensa, ao publicar jornais diários que tanto contribuíram para unificar e sedimentar o idioma do país no qual circulava (e no qual estava escrito) quanto constituíam réplicas. Afinal, era possível observar no cotidiano que o mesmo jornal que um indivíduo lia em sua casa era manipulado por outro em um barbeiro, por exemplo: o compartilhamento da materialidade entre habitantes de um mesmo país, contribuía para que eles percebessem pertencerem ao mesmo grupo (ou imaginassem pertencer à mesma comunidade por compartilharem o mesmo periódico e idioma). Neste sentido, emprega-se aqui uma adaptação do conceito de comunidade imaginada, considerando ser possível estabelecer identidade e pertencimento a partir de álbuns musicais que caracterizariam as réplicas compartilhadas entre os atores sociais.

A procura por elementos de identificação visual ficam relativamente claros (particularmente considerando alternativas para constituição de grupos) em depoimentos atestando que o “*Punk* era mais do que música. Algumas lojas e barracas de roupas funcionavam como [...] pontos de encontro, onde [...] [obter] *ideias novas e radicais*” (Robb, 2012, p. 99; grifo meu) em relação ao modo de vestir. Dentre tais lojas, destacava-se a “Sex (antes Let it Rock)” (Caiafa, 1985, p. 10), abordada adiante.

Especificamente ao abordar aqueles pontos de encontro enquanto locais nos quais se originariam inspirações, pode-se argumentar que o que pode ser observado também no caso do modo de vestir não constitui mera “imitação” (Abramo, 1995, p. 97) entre as localidades. De fato, haveria “*experiências similares*, que resultam na adoção das mesmas referências” (Abramo, 1995, p. 97, grifo meu) a partir da constituição de um “‘sentimento’ *punk* do período” (Marquioni, 2021b, p. 155).

Enquanto depoimentos de jovens da década de 1970 (Marquioni, 2021a, p. 208-221) evidenciam que o rock (especialmente algumas formas produzidas no início dos anos 1970) era criticado, também o estabelecimento de identidade em relação ao aspecto visual da moda do período (como saltos plataformas e calças boca de sino) encontrava resistências (The filth [...], 2001). Tais depoimentos costumam referenciar como suas balizas temporais de interesse musical e estético o período compreendido entre as décadas de 1950 e 1960.

Para ilustrar a afirmação, pode ser considerado, por exemplo, Legs McNeil (um dos responsáveis pelo registro da história oral do *punk rock* em Nova Iorque) ao mencionar canção gravada por Elvis Presley na década de 1950 para registrar seu desconforto musical pessoal na década de 1970: “Nós queremos algo como ‘Don’t step on my blue suede shoes’,<sup>6</sup> o que é provavelmente a coisa mais política que você podia dizer, porque é sobre liberdade pessoal” (*Punk*, 2005). É possível relacionar a afirmação de McNeil com depoimento do também estadunidense Martin Rev (membro dos *Suicides*), que aponta a referência que os *punk rockers* observavam nas décadas anteriores ao afirmar que, ao olhar “um pouco para trás [, você] vê que o *rock’n’roll* dos anos 1950 é, de fato, *punk*” (*Punk*, 2005). No caso da Inglaterra, comentários dão conta de que mesmo os *Sex Pistols* “também reciclaram o *rock’n’roll* dos anos 1950 – [o vocalista Johnny] Rotten [= John Lydon] berrou como Little Richard [nas canções do grupo] –, e [os *Sex Pistols*] desenterraram o debate de identidade social introduzido pelos Beatles” (Branco, 2019, p. 181).

Limitações no conhecimento de teoria e prática musical, associadas ao uso de instrumentos musicais e equipamentos precários, não possibilitavam aos jovens músicos de meados dos anos 1970 que a música que criaram *soasse* efetivamente como aquela produzida nas décadas de 1950 e 1960: estas limitações acabaram definindo a base estética musical do que ficaria conhecido como música *punk* (Marquioni, 2021a, p. 210). Mas, para além da música, também para o estabelecimento de identidade a partir da estética visual houve inspiração nas décadas anteriores: os jovens *punk rockers* consideraram aspectos da mesma juventude das décadas anteriores para as quais atribuíam valor estético musical para definirem seu modo de vestir (o que parece razoável: se estabelecem identidade em relação à música, porque não estabelecer identidade também em relação ao modo de vestir?).

<sup>6</sup> Em tradução literal: ‘Não pise nos meus sapatos de camurça azul’ – trecho da letra da canção *Blue Suede Shoes*.

A base da imagem que seria associada aos *punk rockers* pode ser relacionada àquela do ator James Dean (com o uso de jaqueta de couro) e dos paletós trajados por músicos como Chuck Berry e Elvis Presley (no caso dos Estados Unidos), e da cultura Mod (no caso do Reino Unido). Outra referência básica para os *punk rockers* (mas não tão óbvia) relacionada aos anos 1960 que pode ser mencionada é associada ao visual sadomasoquista adotado pela banda novaiorquina *Velvet Underground* (Marquioni, 2018, p. 5-11). Desta forma, há que se destacar que ainda que tanto musicalmente quanto culturalmente nos anos 1950 houvesse diferenças entre mods, rockers e Ted Boys – inclusive em termos de moda/vestuário (Simonelli, 2013, p. 59-67) –, no momento da definição do modo de vestir *punk* ocorreu uma espécie de *tolerância* entre os aspectos visuais adotados por aquelas tribos urbanas que serviram de *inspiração*. Ao ponto de já se ter afirmado que um “*punk* em Londres não se destacava mais na década de 1980 do que um *mod*, um *ted[dy boy]* ou um *skinhead*” (Simonelli, 2013, p. 242).

Contudo, enquanto os elementos de moda relacionados ao estabelecimento de identidade tivessem origens nas décadas anteriores, uma dificuldade seria encontrar onde adquirir as peças de roupa desejadas. É abordando tal dificuldade e as alternativas de solução encontradas que avança a próxima seção.

### Procurando alternativas de consumo: das lojas à customização

Enquanto em termos musicais os jovens *punk rockers* dos anos 1970 enfrentavam dificuldades para *soarem* como os músicos de *rock’n’roll* dos anos 1950 e 1960, a atividade de encontrar roupas para o estabelecimento de identidade visual que remetesse às aquelas décadas tampouco era trivial. Se em relação ao caso estadunidense Johnny Ramone (guitarrista dos Ramones) comenta que a banda decidiu usar “algo com que todo garoto americano médio pudesse se identificar. A gente percebeu que teria de se uniformizar: jeans, camiseta, jaqueta de couro e tênis” (Leigh; McNeil, 2022, p. 132) por se tratarem de peças de vestuário facilmente obtidas pelos jovens locais (o que poderia contribuir com a aquisição e o estabelecimento de identidade), no caso do Reino Unido o cenário era mais complexo. Uma breve contextualização deve minimizar o risco de anacronismo. Ocorre que, no caso da Inglaterra, os primeiros anos do *punk rock* coincidem com o *Glam Rock*<sup>7</sup>: definitivamente, calças jeans e camisetas pretas não constituíam o modo de vestir dos roqueiros *glam* (como pode ser observado, por exemplo, nas roupas das personas de David Bowie *Ziggy Stardust e Aladdin Sane*).

A dificuldade dos *punk rockers* ingleses seria suprida, parcialmente, por uma marca que mudaria de nome algumas vezes, mantida pelo casal Malcom McLaren e Vivienne Westwood em uma loja física no Chelsea, em Londres:

<sup>7</sup> “em 1972, [...] a onda podia ter sido catalogada como *art-rock*, mas o povo decidiu-se por um nome mais abrangente: *glam rock*. O *glam* original agregou no mesmo habitat ideias fundadas em campos aparentemente desconectados entre si. Literatura, ciência, *avant-gard*, moda, eletrônica, pintura, filosofia, artes performativas, *rock’n’roll*... Tudo reunido em nome da dissolução das fronteiras entre maiores e menores formas de arte. [...] Cada uma das referências, à sua maneira, bastiões de *glamour* e modernidade” (Branco, 2019, p. 148)

*Let it Rock* foi a primeira loja criada por Malcom McLaren e Vivienne Westwood no número 430 da Kings Road [...] no final de 1971. A loja especializou-se em roupas *revival* dos anos 1950 [...] [, e seria rebatizada ainda como] *Too Fast to Live, Too Young to Die* (entre 1973-74) [...] [antes de ser, no] final de 1974, [...] novamente relançada [rebatizada] como *Sex* (Robb, 2012, p. 82-83).

Para compreender a opção comercial do casal McLaren/Westwood, vale breve digressão. Ocorre que Malcom McLaren atuou como empresário não apenas no ramo da moda, mas também da música: viveu inclusive uma temporada nos Estados Unidos no início dos anos 1970, quando foi agente dos músicos da banda *proto punk New York Dolls* e pode observar o modo de vestir nos anos embrionários do *punk rock* em Nova Iorque. Empresário da moda e ciente da relevância do modo de vestir no contexto do rock, McLaren fez uso recorrente do recurso do choque do público (Marquioni, 2021a, p. 211-212) a partir das roupas trajadas pelos músicos com quem trabalhava. No contexto estadunidense, fez os músicos dos *New York Dolls* vestirem (para além dos elementos visuais remetendo ao *Glam Rock* que já usavam) “trajes vermelhos inspirados nos comunas [comunistas] e fazendo toda a coisa política, e os [New York] Dolls não tinham nada a ver com política” (McNeil; McCain, 1996, p. 209).

Ao retornar à Europa, McLaren abandona aqueles elementos relacionados aos “comunas” (que não necessariamente promoveriam choque no contexto de crise pela qual passava a Inglaterra, inclusive considerando o Estado de bem-estar social pós Segunda Guerra Mundial) e passa a promover o choque através da aplicação de suásticas nazistas, um exemplo da “anti-moda por excelência” (Caiafa, 1985, p. 84) – sabidamente uma “imagem que manteve sua capacidade de horrorizar as pessoas” (Simonelli, 2013, p.237) – e da comercialização de camisetas, calças jeans e roupas rasgadas (com evidente *inspiração* no modo de vestir que observara em relação aos *punk rockers* em Nova Iorque – com destaque especial para o modo de vestir de Richard Hell<sup>8</sup>), camisas de força e roupas de vinil (inspiradas nas práticas sadomasoquistas mencionadas anteriormente em relação aos músicos do Velvet Underground). Também a opção pelo nome *Sex* atribuído por McLaren para a loja que mantinha em Londres parece não apenas contribuir com a tática de promoção de choque na conservadora sociedade britânica do período (The filth [...], 2001), como possibilitar relacionar a loja ao nome da banda *punk* que iria lançar: os *Sex Pistols* (nome também com potencial de chocar).

Reiterando o comentário do comércio de calças jeans mencionado anteriormente na loja de roupas de McLaren/Westwood, vale mencionar afirmação do guitarrista Marco Pirroni (que tocara com *Adam & The Ants* e com *Siouxsie & The Banshees*) de que a loja *Let it Rock* importava “a velha Levi’s de pernas retas para o Reino Unido. Você pode pensar que podia comprá-las em qualquer lugar em 1971, mas você *não podia*. Coisas como uma camiseta preta – você não as encontrava” (Robb, 2012, p. 82; grifo no original).

<sup>8</sup> O modo de vestir desse *punk rocker* novaiorquino pode ser consultado nas imagens relativas ao álbum *Blank Generation*, da banda *Richard Hell & the Voidoids* – de 1977. Particularmente a versão lançada em CD do álbum apresenta em seu encarte fotografias que possibilitam relação evidente em particular com a estética visual adotada pelo segundo baixista dos *Sex Pistols*, Sid Vicious.

Enquanto as roupas comercializadas na *Let it Rock* (primeiro nome da Sex) sugeriam rebeldia (afinal, vendiam roupas ao estilo *Teddy Boys* mesmo em tempos de *Glam Rock*), seus preços eram altos. Uma alternativa mais econômica então encontrada é mencionada pelo DJ, cineasta e músico Don Letts, que atuava também como um dos gerentes (Reynolds, 2005, p. 21) de uma outra loja na cidade, a “*Acme Attractions* [...] [, também um local que] vendia roupas retrô” (Robb, 2012, p. 100). Para justificar os preços mais atrativos, Gene October (vocalista da banda *Chelsea*) explica que na *Acme Attractions* eram vendidos “produtos de segunda-mão dos anos 1960, como botas Chelsea, calças com cintura nos quadris [calças *saint tropez*] e camisetas, coisas que eram bastante baratas” (Robb, 2012, p. 103). Outra opção ainda era um bazar da organização de amigos conhecida como

O contingente de Bromley (um subúrbio de Londres). [...] Muito ativo, o Contingente de Bromley é, antes de mais nada, uma organização dedicada ao visual *punk*. [...] Os rapazes do Contingente [...] [usam então] peças compradas a preço mais baixo que o da banana, nas vendas das manhãs de sábado nos fundos das paróquias. Roupas de segunda mão – paletós, calças, camisas, gravatas (Bivar, 2018, p. 48-49).

Também nos Estados Unidos – particularmente na Califórnia, “um visual *punk rock* [...] se tornaria um estilo definidor amplamente adotado, nascido de achados em brechós vintage” (Doe, 2016, p. 82).

Complementarmente aos brechós, os *punk rockers* londrinos expandiam ainda um recurso fundamental do *punk rock*: o *ethos* DIY foi evidentemente utilizado em relação à moda. A partir da percepção da viabilidade da aplicação do *ethos* DIY à moda *punk*, “as bandas compravam em lojas pequenas e customizavam as próprias camisetas e outras peças de roupa” (Robb, 2012, p. 104). Como exemplo é possível citar o caso de *Captain Sensible* (músico da banda londrina *Damned*) ao comentar que, mesmo com a falta de recursos financeiros, ainda se mantinha na moda customizando suas roupas em meados da década de 1970 em Londres: era possível “pegar uma jaqueta velha, rasgá-la, colocar nela alfinetes de segurança e você estava no ápice da moda” (Robb, 2012, p. 104). Arturo Bassick (baixista da banda *Lurkers*) afirmou que sua banda seria “verdadeiramente *punk*”. Para justificar, complementa: “Nós não andamos nos circuitos da moda. [...] Nós vestimos roupas que fazemos” (Robb, 2012, p. 344; grifos meus): segundo a perspectiva de Bassick, um *punk rocker* autêntico deveria produzir suas roupas (ao invés de contribuir com a indústria da moda).

Mas, mesmo customizando, havia evidente acesso a referências, como destaca Ari Up (cantora alemã vocalista da banda inglesa *The Slits*) ao comentar que quando viu os músicos do “Clash [...] percebi quão importante para eles era *pixar* [sic] suas roupas. Eu voltei [para casa,] rasguei e *pixei* [sic] todas minhas roupas. [...] meu primeiro conjunto de roupas *punk*. Eu mesma produzi” (Robb, 2012, p. 196).<sup>9</sup> De fato, no contexto do *punk rock* adotou-se uma “estética baseada [...] [na] utilização de materiais rudimentares [...]: tecidos de plástico, calças rasgadas, meias furadas, camisetas semidestruídas [...]. O estilo compõe uma aparência estranha e agressiva [...]” (Abramo, 1995, p. 44) – ou ainda “dura e agressiva. Porém sóbria e sucinta” (Caiafa, 1985, p. 13).

<sup>9</sup> Um exemplo da customização com recursos de pixação das roupas adotado pelo *Clash* pode ser constatado na capa do single *White Riot* da banda, lançado pela banda em 1977.

Em termos conceituais, “ao ‘customizarmos’ uma roupa, [...], ao ouvirmos determinado tipo de música, podemos estar tanto ‘consumindo’, no sentido de uma experiência [...] [quanto] nos ‘autodescobrimos’ ou ‘resistindo’ ao avanço do consumismo em nossas vidas” (Barbosa; Campbell, 2006, p. 23). Reiterando a pertinência do *ethos* DIY, também nos Estados Unidos o recurso da customização de roupas era aplicado (eventualmente com subsídios teóricos). Quem comenta é John Doe, baixista da banda X, que enquanto era estudante de *design* nos anos 1970 (Doe, 2016, p. 16) na Califórnia, também “fazia [, ele próprio, suas] roupas *punk*” (Doe, 2016, p. 19).

Analogamente ao que ocorreu com as gravadoras em relação à sonoridade *punk*, com o passar do tempo a indústria da moda também iria se apropriar daqueles recursos tidos inicialmente como “verdadeiros”; mas o fato é que os membros das bandas e seus fãs passaram a se trajar de acordo com um padrão visual que promovia pertencimento em função de um “sentimento” em definição no período: as “réplicas” baseadas no consumo de produtos de segunda mão e no *ethos* DIY habilitavam o estabelecimento de “cultura material” e, com ela, criava-se identidade.

Enquanto ocorria aquisição de roupas em brechós e customizações nos Estados Unidos e Inglaterra, na investigação associada a este artigo identificou-se que, também no interior de São Paulo, paletós eram adquiridos pelos jovens *punk rockers* em feiras informais de ação social para comércio de roupas de segunda mão conhecidas como “*Bazar da Pechincha*” (Filier, 2020).

O fato é que ainda que com acesso limitado e compreensão parcial em relação significados relacionados ao *punk rock* em tempos de circulação menos acelerada, práticas eram reproduzidas (mesmo que intuitivamente) inclusive em Santa Gertrudes. A próxima seção apresenta breve comparação entre o modo de vestir dos membros da primeira banda de *punk rock* local chamada Lixo Atômico com capas de álbuns *punk* com os quais os então jovens gertrudenses tiveram contato entre o final dos anos 1970 e início da década de 1980, fomentando o interesse musical e identitário com o *punk rock*.

### Imagens da *fúria compartilhada* em relação à moda

Foi brevemente mencionado anteriormente que John Lydon afirmou, em relação ao modo de vestir, que os *punks* “adotaram como atitude uma imagem uniforme” (The Filth [...], 2000). Como procurou-se argumentar, a adoção de uma *imagem uniforme* não caracterizaria o emprego de cópias ou o estabelecimento de um grupo massificado; ao invés disso, há que se considerar as reproduções/inspirações visuais enquanto tentativas de estabelecimento de identidade e pertencimento através de “réplicas” (Anderson, 2011, p. 62). Considerando esta perspectiva, é apresentada aqui análise comparativa entre o modo de vestir de *punk rockers* dos Estados Unidos e Inglaterra com aquele adotado pelos componentes da banda gertrudense Lixo Atômico.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> A fotografia utilizada nesta seção foi editada/recortada para possibilitar o estabelecimento mais direto de relações com imagens de *punk rockers* obtidas em capas de discos de bandas de outras partes do mundo com as quais os músicos tiveram contato no período. Para acesso à fotografia completa (sem edição), assim como análises relativas à única composição musical da banda e o contexto geral do período de sua formação, consulte Marquioni (2021b, p. 159).

A partir do registro fotográfico é possível identificar elementos chave associados ao *modo punk* de vestir. Sobre aquele *modo* em Santa Gertrudes, Parsifal Lourenço Filier (baterista da banda *punk* gertrudense) mencionou que uma das referências iniciais que os jovens da pequena cidade tiveram foram efetivamente “as capas de discos (não tem como fugir delas)” (Filier, 2020). O músico local menciona ainda que a percepção do modo de vestir confirmou-se acertada “quando fomos para a [loja de discos] *Punk Rock* [em São Paulo/Capital] comprar nossos primeiros discos<sup>11</sup> e] vimos todo mundo vestido daquele jeito [...] também. [...] Parecia que morávamos em São Paulo, porque estávamos [vestidos] iguais a eles” (Filier, 2020). A afirmação ilustra com exemplo local um caso de estabelecimento de identidade/pertencimento a partir do compartilhamento de “réplicas”: o modo de vestir permitiu ao então jovem gertrudense se entender como pertencendo ao grupo dos *punk rockers* da capital paulista com quem se encontraram na loja em que iam adquirir os próximos álbuns *punk*.

No caso do registro fotográfico a seguir, vale destacar afirmação de que a foto seria particularmente “interessante porque [...] nos vestimos [para ir à apresentação da banda quando a fotografia foi obtida do mesmo modo] como costumávamos nos vestir na época” (Filier, 2020): mais do que uma produção elaborada para uma ocasião especial específica (a apresentação pública), a fotografia registraria, segundo a afirmação, um compartilhamento de significados culturais que seria observado na pequena cidade do interior paulista.

Nos parágrafos seguintes são conduzidas breves análises comparativas entre o registro fotográfico da banda *punk* gertrudense e bandas de metrópoles mundiais a partir de capas de discos observando alguns elementos chave na moda *punk* – especificamente o uso de (a) paletós e (b) jaquetas de couro, permitindo estabelecer relação não apenas com o *rock’n’roll* dos anos 1950 e 1960 (como já mencionado neste artigo) mas também com *punk rockers* de grandes cidades a partir da inspiração nas capas de discos. Também é abordado o uso de peças de vestuário que referenciam (c) uniformes militares<sup>12</sup> e, talvez, um dos elementos de vestuário mais marcantes do modo de vestir no contexto do *rock*: a (d) camiseta de banda.

<sup>11</sup> Vale destacar que não se entende aqui como uma contradição a referência a “comprar **nossos primeiros discos**” e os jovens gertrudenses já estarem vestidos como os *punk rockers* da cidade de São Paulo – ainda que a relação visual do padrão estético sejam as capas de discos de música *punk*. Ocorre que o acesso inicial aos álbuns de música *punk* (a partir dos quais foi possível identificar como se vestir para estabelecer identidade) pelos jovens locais se deu a partir de discos emprestados de amigos da escola na qual estudavam na cidade vizinha, “Rio Claro: o Du Califa foi para a Califórnia [...] e voltou com uma mala de discos. Isso em 1980, eu fazia cursinho. [A partir do contato com aqueles primeiros álbuns, v]iajámos a São Paulo; juntávamos dinheiro – eu, Pezão e Márcio – e íamos na [loja] Punk Rock Discos” (Filier, 2024).

<sup>12</sup> Aqui vale uma observação: ainda que anteriormente não tenha sido referenciado anteriormente no presente artigo esse tipo de roupa como parte da moda *punk*, há que se destacar que uniformes militares têm relativa relevância especialmente devido à banda inglesa *The Clash*. Esta banda adotou, enquanto esteve em atividade, um posicionamento político combativo e de protesto – desde a participação do festival *Rock Against Racism* (RAR) realizado no Victoria Park (em Londres) no ano de 1976, até manifestações em canções como *White Riot* (do *single* homônimo e do álbum *The Clash* de 1977), *Safe European Home* e *English Civil War* (do álbum *Give ‘Em Enough Rope* de 1978) *Spanish Bombs* e *Revolution Rock* (do álbum *London Calling* de 1979), *Charlie Don’t Surf*, *The Call Up* e *Washington Bullets* (do álbum *Sandinista!* De 1980) ou ainda *Know Your Rights* e *Rock the Casbah* (do álbum *Combat Rock* de 1982) – entre outras. Como menciona-se aqui, em vários momentos (inclusive em uma capa de álbum da banda), há uso de trajas militares.

Iniciando as breves análises comparativas pelo uso de (a) paletós, a montagem correspondente à Figura 1 apresenta, da esquerda para a direita, um registro de apresentação de José Jardim (contrabaixista do Lixo Atômico), a capa do álbum *The Specials* (da banda de *ska* homônima) na qual todos os membros usam paletós, e a capa do álbum *The Clash* (primeiro álbum da banda homônima), na qual dois dos três membros retratados trajam paletós.

Ao mencionar como o uso do acessório passou a ocorrer em Santa Gertrudes, Filier conta como se deu a compra dos primeiros artefatos do tipo no mencionado “Bazar da Pechincha. A gente entrou, [...] eu vi os paletós: tinha dois, estávamos eu e Márcio [Jacomini]. [...] Falamos: isso tem tudo a ver [com o *punk rock*]. Porque tinha a ver com *ska*, com *Specials*” (Filier, 2020).<sup>13</sup> Ainda que o estabelecimento de referência mais direta seja evidentemente com *rockers* dos anos 1950, é possível associar o modo de vestir também com *punk rockers* e músicos de *ska* (como aqueles mencionados por Filier).

FIGURA 1 – MONTAGEM COM ZÉ CALIFA (JOSÉ JARDIM, CONTRABAIXISTA DO LIXO ATÔMICO)<sup>14</sup>, CAPA DO ÁLBUM *THE SPECIALS* E CAPA DO ÁLBUM *THE CLASH*



FONTE: editado a partir do acervo pessoal de Parsifal Lourenço Filier (fotografia) e acervo do autor (capas dos álbuns), respectivamente

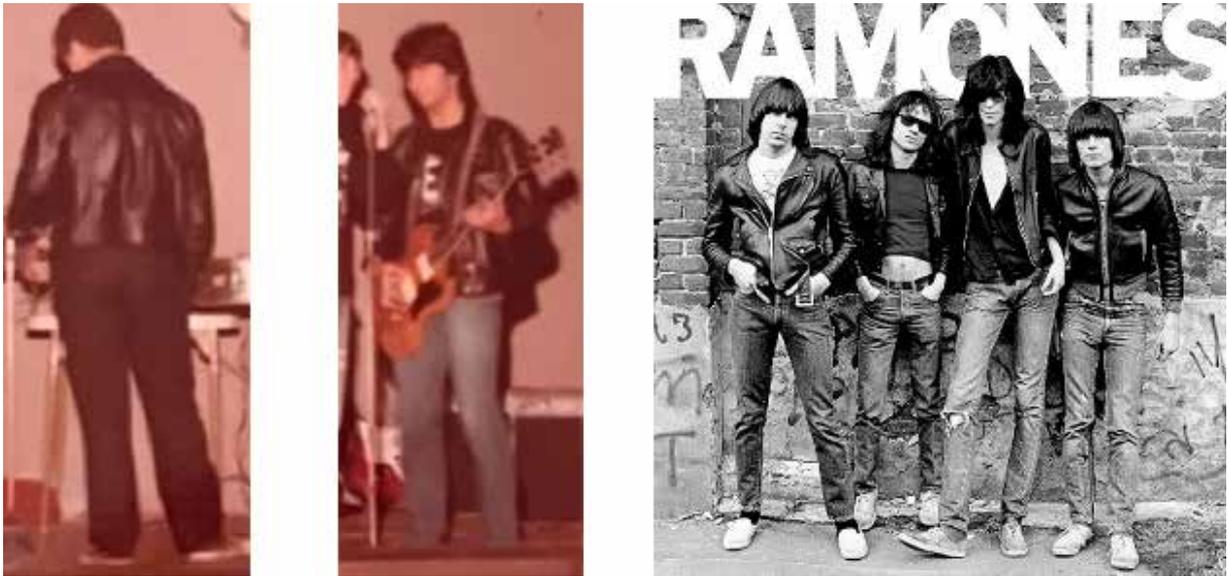
No caso do uso das (b) jaquetas de couro, a montagem correspondente à Figura 2 apresenta, da esquerda para a direita, um registro de Dinael Denardi (de costas) que atuava como *roadie* do Lixo Atômico, e um de Leandro Filier Júnior, guitarrista da banda, comparativamente à capa do primeiro e autointitulado álbum dos *Ramones*. Parsifal Lourenço Filier

<sup>13</sup> “O *ska* começou no final dos anos cinquenta como uma versão jamaicana da *dance music* negra americana de Nova Orleans [...]. Os *Specials* [a banda mencionada por Filier] pegaram o [...] *ska* dos anos sessenta e o amplificaram com a energia frenética do *punk [rock]*” (Reynolds, 2005, p. 231). Nos clubes londrinos seria “tocado [...] combinando *punk* e *reggae* em atitude e ódio” (Simonelli, 2013, p. 242). Terry Hall, vocalista dos *Specials*, comenta em relação à moda que, em sua percepção, “As roupas eram quase tão importantes quanto a música” (Reynolds, 2005, p. 233).

<sup>14</sup> Todos os recortes de fotos dos membros da banda Lixo Atômico são resultantes de edição da única imagem disponível da banda, obtida durante sua apresentação no festival de talentos “Vale Tudo” (realizado em Santa Gertrudes/SP, em 1981).

menciona como referência chave para o uso daquelas jaquetas exatamente o “primeiro disco dos *Ramones*, [no qual] todo mundo [todos os membros da banda estão na capa vestidos com jaquetas] de couro. Eu não gostava muito de usar couro na época. [...] O Pezão [Dinael Denardi] gostava muito, até por causa da influência dos *Ramones* para ele” (Filier, 2020).

FIGURA 2 – MONTAGEM COM PEZÃO (DINAELE DENARDI, ROADIE [DE COSTAS], LEE (LEANDRO FILIER JÚNIOR, GUITARRISTA DO LIXO ATÔMICO) E CAPA DO ÁLBUM *RAMONES*



FONTE: editado a partir do acervo pessoal de Parsifal Lourenço Filier (fotografias) e acervo do autor (capa do álbum), respectivamente

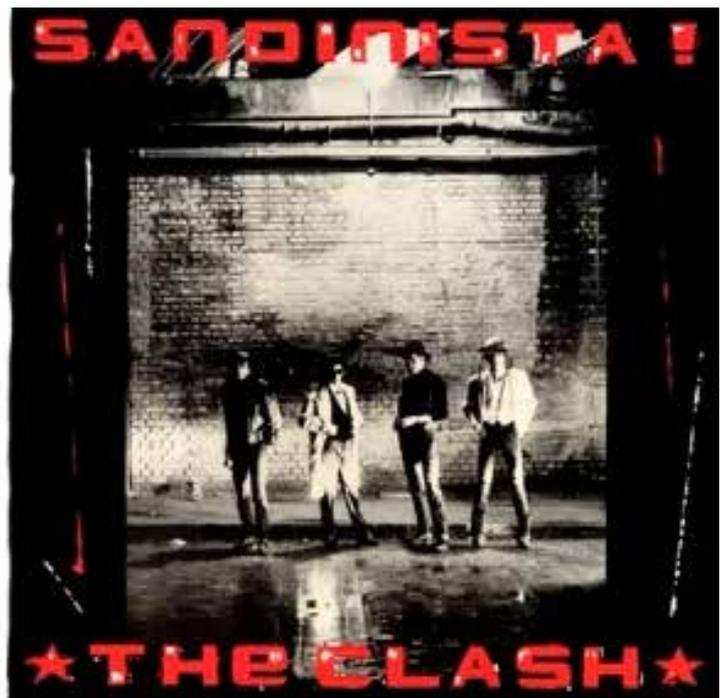
Em relação a peças de roupa que referenciam (c) uniformes militares, a montagem correspondente à Figura 3 apresenta, da esquerda para a direita, Parsifal Lourenço Filier, baterista do Lixo Atômico e a capa do álbum *Sandinista!*, da banda *The Clash*. Aqui é possível observar que o baterista está vestido com jaqueta verde militar: em relação à opção, Filier comenta que efetivamente “gostava da farda militar, por causa do *Clash*, [...] por conta do tipo de protesto nas músicas” (Filier, 2020).<sup>15</sup> Ainda em relação àquele modo de vestir, e contextualizando a percepção do modo de vestir com a música (o que auxilia a evidenciar como é possível articular o contexto vivido em pequenas localidades com outras partes do mundo – inclusive na procura por pertencimento em uma fase da vida), Filier comenta que “antes a gente teve uma fase *disco* [associada ao gênero musical] [...]. Eu usava na época uma camiseta regata por baixo e uma camisa aberta por cima. [...] [Quando passou a se identificar

<sup>15</sup> Janice Caiafa comenta que a opção do verde militar se daria também entre os *punk rockers* do Rio de Janeiro, fazendo eventualmente o ponto de encontro daqueles jovens por volta de 1983 remeter a “uma tropa, um batalhão de choque, pelo visual militarizado” (Caiafa, 1985, p. 94).

como um *punk rocker*.] eu só tirei a camisa e coloquei a jaqueta da farda militar [no lugar dela]” (Filier, 2020).<sup>16</sup>

No caso do *Clash*, é possível identificar referências militares na capa do álbum *Sandinista!* (montagem da Figura 3). Aqui, não apenas o título do álbum faz referência à revolução popular ocorrida na Nicarágua entre 1979 e 1990 com o apoio da Frente Sandinista de Libertação Nacional, como é possível destacar o uso de capacete militar por um dos músicos fotografados.

FIGURA 3 – MONTAGEM COM FAL (PARSIFAL LOURENÇO FILIER, BATERISTA DO LIXO ATÔMICO) E CAPA DO ÁLBUM *SANDINISTA!*



FONTE: editado a partir do acervo pessoal de Parsifal Lourenço Filier (fotografia) e acervo do autor (capa do álbum), respectivamente

Finalmente, a montagem correspondente à Figura 4 apresenta, da esquerda para a direita, Márcio Jacomini (vocalista do Lixo Atômico), o desenho de *Skank Kid*<sup>17</sup> e capa do álbum *GroupSex* (primeiro álbum da banda *Circle Jerks*). Na montagem, Jacomini veste uma (d) camiseta de banda – que, como os “*buttons* [que eram colocados nas roupas, também] eram compradas em São Paulo, junto com os discos [de *punk rock* nas viagens anuais

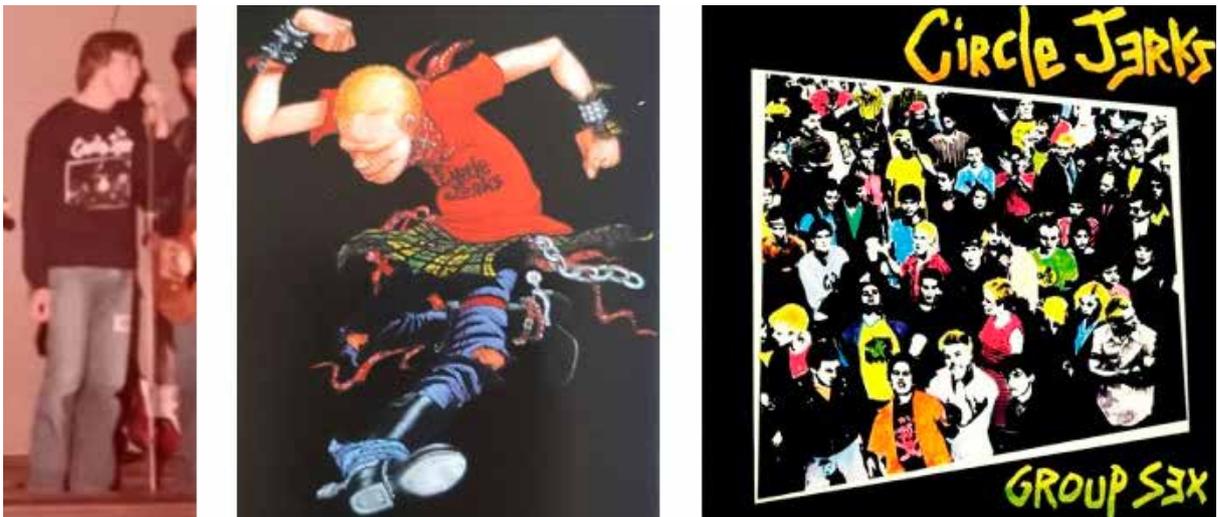
<sup>16</sup> Para minimizar um eventual risco de confusão em relação aos gêneros mencionados, pode-se argumentar que “o *disco sound* era tão ‘político’ quanto o *punk*. Afinal, em tempo de celebração da democracia ocidental, o *disco* foi populista e pôs o povo a dançar despidoradamente. Impôs a batida como requisito obrigatório na música *pop* de sucesso” (Branco, 2019, p. 181).

<sup>17</sup> A imagem apresentada foi editada a partir do encarte fornecido na edição em CD do álbum *Wild In The Streets*.

à capital paulista após economias]” (Filier, 2020). Forma de “réplica” que destaca imediatamente (ao fazer uso da camiseta como um artefato comunicacional evidente) as preferências musicais de quem a veste, a camiseta de banda costuma ser observada com frequência entre os fãs de *rock* em geral, incluindo os *punk rockers* (Caiafa, 1985, p. 13). Na Figura 4, Jacomini usa uma camiseta da banda *punk rock* da Califórnia *Circle Jerks*. Filier comenta, em relação ao uso daquela camiseta por Jacomini que “*Circle Jerks* é uma banda [*punk*] que ele [Márcio Jacomini] gostava. E ele está com um visual legal, porque ele está com uma camiseta preta de manga longa por baixo, e a camiseta dos *Circle Jerks* por cima. A camiseta dele não é de manga longa” (Filier, 2020).

Ainda em relação ao caso específico da banda apresentada na camiseta de Jacomini, vale destacar que os músicos da banda *Circle Jerks* não apenas as utilizavam, como também referenciavam a si próprios inclusive na camiseta trajada pela espécie de mascote criado para a banda e parte da montagem da Figura 4: nomeado *Skank Kid*, o personagem foi desenhado por Shawn Kerri trajando camiseta com auto referência à banda. Outros casos de pessoas vestindo camisetas de bandas podem ser observados inclusive entre os retratados na capa do álbum *Group Sex*, de 1980.

FIGURA 4 – MONTAGEM COM MÁRCIO (MÁRCIO JACOMINI, VOCALISTA DO LIXO ATÔMICO), IMAGEM DO ‘MASCOTE’ *SKANK KID* E CAPA DO ÁLBUM *GROUPSEX*



FONTE: editado a partir do acervo pessoal de Parsifal Lourenço Filier (fotografia) e acervo do autor (desenho mascote<sup>18</sup> e capa do álbum), respectivamente

Para finalizar, pode-se mencionar o uso da calça jeans (observado de modo óbvio em praticamente todos os membros do Lixo Atômico fotografados), que possibilita estabelecer relação direta com o comentário de Johnny Ramone (mencionado anteriormente).

De fato, uma breve análise comparativa possibilita identificar uma série de elementos que sugerem um “sentimento” entre *punk rockers* relacionado ao modo de vestir

<sup>18</sup> A imagem apresentada foi editada a partir do encarte fornecido na edição em CD do álbum *Wild In The Streets*.

considerando cidades, países e continentes diferentes. Parece ser possível afirmar que, analogamente ao que foi possível observar em relação à música, quando o contexto vivido na passagem dos anos 1970 para 1980 contribuiu para o compartilhamento da *fúria punk* em relação à música alcançando cidades ao redor do mundo (Marquioni, 2021b), também no caso da moda é possível encontrar traços daquela *fúria* globalmente (inclusive em pequenas localidades).

### Considerações finais

Não apenas a música *punk* alcançou países em vários continentes, como também o modo de vestir *punk* ultrapassou fronteiras mesmo em tempos analógicos. Potencialmente em função da referência musical principal (que constituía inclusive a sonoridade que os *punk rockers* dos primórdios do gênero musical esperavam produzir), o *rock'n'roll* dos anos 1950 e 1960, o visual adotado remeteria também ao período. A partir do uso de calça jeans, camiseta e paletó ou jaqueta de couro, um primeiro grupo de indivíduos estabeleceu os elementos que caracterizariam um “sentimento”, compartilhando “réplicas” e estabelecendo “cultura material” que culminou com o estabelecimento de significados proporcionando identidade e pertencimento.

Mas é necessário destacar que os “grupos juvenis [, que] estão permanentemente sob o perigo de se verem novamente apropriados pela indústria cultural e padronizados, devolvidos à normalidade [...] [com] seus significados originais diluídos e esvaziados” (Abramo, 1995, p. 90) foram efetivamente afetados pela indústria da moda nos anos seguintes. Como destacou Sid Vicious (segundo baixista dos *Sex Pistols*): “É uma pena de certa forma. Todos aqueles garotos ricos se tornando *punks*. Eu achava aquilo revoltante. É como um exército agora, uma facção: chique. Eu não sou chique. Eu nunca poderia ser chique” (The filth [...], 2000). No caso da música *punk*, uma resposta quase imediata foi dada por John Lydon ao deixar os *Sex Pistols* e fundar a banda *Public Image Ltd. (Pi.L.)*.

Enquanto o próprio nome da banda já permite inferir certa crítica associada ao modo como se é apresentado, o primeiro álbum do grupo – lançado em 1978 e intitulado *Public Image* – trazia canção homônima na qual o grupo inglês informava que “You never listened to a word that I said/ You only seen me from the clothes that I wear”<sup>19</sup>. O trecho da letra da canção possibilita estabelecimento de relação direta não apenas com a afirmação de Vicious citada acima, mas também com um depoimento do próprio Lydon, para quem “O visual clichê *punk* se tornou o cartão postal *punk* [...] [enquanto a ideia inicial era que a moda *punk* fosse] muito mais um tipo de coisa DIY” (The filth [...], 2000): uma decodificação possível para a afirmação da letra da canção parecer ser a de que ao não ouvir o que foi dito (e ver apenas as roupas trajadas) a ênfase fora atribuída nos anos seguintes ao consumo *per se* – ainda que, como mencionado, algum nível de “réplica” seja esperado para o estabelecimento de identidade/ pertencimento. De fato, indubitavelmente “O *punk* e a *new wave* foram fenômenos comerciais. Escalada fulminante do *underground* até o *mainstream*” (Branco, 2019, p. 190).

<sup>19</sup> “Você nunca ouviu uma palavra do que eu disse/ Você só me notou pelas roupas que eu visto” (minha tradução).

Ao analisar em relação ao *punk* as ações DIY englobando a música e a moda nos primeiros anos do gênero em meados dos anos 1970 (mas observando que aqueles *primeiros anos* se estendem por, ao menos, mais uma década ao abordar outros países – como Inglaterra e Brasil –, em função da velocidade então possibilitada pelo uso das tecnologias da comunicação em anos pré-Internet), entende-se ser possível afirmar que o que ocorrera a partir do final da década de 1970 foi o início da propagação da “estrutura de sentimento” *punk* associada à execução de ações práticas para superar dificuldades. Tais ações alcançavam desde formar grupos musicais independentemente de limitações em equipamentos ou habilidades técnicas musicais (Marquioni, 2021b) até promover identidade/pertencimento a partir do consumo de peças de roupa que remetiam àquelas das décadas de 1950/1950 – com os destaques que tais ações não ficaram, definitivamente, restritas a grandes centros urbanos e que parte significativa da divulgação tanto das canções (através do vinil propriamente) quanto do modo de vestir (a partir das capas dos LPs) se davam com os poucos álbuns musicais a que os jovens gertrudenses tinham acesso.

Como abordado em artigo anterior, a banda Lixo Atômico esteve ativa entre os anos de 1981-1982 e realizou apenas duas apresentações ao vivo (Marquioni, 2021, p. 147). Apesar da breve carreira, e concordando com afirmação de Chris Morris – escritor, jornalista e crítico musical da Califórnia – ao comentar que “Não importa a cidade na qual você vive – sempre haverá uma ou duas lendas musicais cuja reputação não vai ultrapassar os limites da cidade” (Doe, 2021, p. 137), entende-se ser possível inferir que aquelas poucas apresentações contribuíram para a proliferação de bandas de rock que seriam observadas nos anos (e décadas) seguintes em Santa Gertrudes (Marquioni, 2021, p. 159) – como se planeja evidenciar na continuidade da investigação.

### Referências bibliográficas

ABRAMO, Helena Wendel. **Cenas juvenis: punks e darks** no espetáculo urbano. São Paulo: Página Aberta, 1994.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, [1983] 2011.

BAUMAN, Zygmunt. **A cultura no mundo líquido moderno**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

BARBOSA, Lúvia; CAMPBELL, Colin. O consumo nas ciências sociais contemporâneas. In: \_\_\_\_ (org.). **Cultura, Consumo e Identidade**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. p. 21-44.

BIVAR, Antonio. **Punk**. Edições Barbatana, 2018.

BRANCO, Pedro de Freitas. **Sobreviventes: o rock em Portugal na era do vinil**. Lisboa: Marcador, 2019.

CAIAFA, Janice. **Movimento punk na cidade**: a invasão dos bandos sub. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

DOE, John. **Under the big black sun**: a personal history of L.A. *punk*. Philadelphia: Da Capo Press, 2016.

DOE, John. **More fun in the new world**: the unmaking and legacy of LA *punk*. New York: Hachette books, 2021.

FILIER, Parsifal Lourenço. **Entrevista por Skype concedida ao autor**. Santa Gertrudes/ Curitiba, 01 mai. 2020.

FILIER, Parsifal Lourenço. **Entrevista presencial concedida ao autor**. Santa Gertrudes, 29 mar. 2024.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, [1992] 2006.

LEIGH, Mickey; MCNEIL, Legs. **Eu dormi com Joey Ramone**: memórias de uma família *punk* rock. Caxias do Sul: Belas Letras, 2022.

MCNEIL, Legs; MCCAIN, Gillian. **Mate-me por favor (please kill me)**: a história sem censura do *punk*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1996.

MARQUIONI, Carlos Eduardo. **Do rock como materialidade alternativa para acesso a “estruturas de sentimento”**: o Velvet Underground e o cenário da música pop no final dos anos 1960. Per Musi, 38 Belo Horizonte, n.38 (2018), 1-23, mai. 2018. doi: 10.35699/2317-6377.2018.5162.

MARQUIONI, Carlos Eduardo. Uma fúria, três metrópoles: breves apontamentos acerca da aurora do *punk rock* em Nova Iorque, Londres e São Paulo. In: FENERICK, José Adriano (org.). **Nas trilhas do rock**: Contracultura e Vanguarda. Curitiba: Appris, 2021a, p. 205-224.

MARQUIONI, Carlos Eduardo. **Uma fúria compartilhada em toda parte**: sentimento e cultura material nos primórdios do *punk rock* do interior paulista. ArtCultura, 23(43), 143-159, jul.-dez. 2021b. doi:10.14393/artc-v23-n43-2021-64089.

MILLER, Daniel. **Material culture and mass consumption**. Oxford and New York: Basil Blackwell, 1987.

MILLER, Daniel. **Stuff**. Cambridge: Polity Press, 2010.

REYNOLDS, Simon. **Rip it up and start again**: postpunk 1978-1984. New York: Penguin Books, 2005.

ROBB, John. **Punk rock: an oral history**. Michigan: PM Press, [2006] 2012.

SIMMEL, Georg. **The Philosophy of Money**. London and New York: Routledge Taylor & Francis, [1978] 2004.

SIMONELLI, David. **Working class heroes: Rock music and British Society in the 1960s and 1970s**. Plymouth: Lexington Books, 2013.

WESTWOOD, Vivienne; KELLY, Ian. **Vivienne Westwood**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2014.

WILLIAMS, Raymond. Culture is ordinary. In: GABLE, Robin. (ed.). **Resources of hope: Culture, democracy, socialism**. London: Verso, 1989. p. 3-18.

WILLIAMS, Raymond. **The long revolution**. Peterborough: Broadview Press Ltd., [1961] 2001.

WILLIAMS, Raymond. **Drama from Ibsen to Brecht**. London: Chatto & Windus, [1952, 1968] 1971.

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

## Filmes

*PUNK: Attitude*. Direção: Don Letts. US: Cactus Three, 2005. 2 DVD. 154 min.

*THE FILTH and the fury: A Sex Pistols Film*. Direção: Julien Temple. New York: New Line, 2000. 1 DVD. 108 min.

## Agradecimentos

Revisora do texto: Caroline Cavalcanti de Oliveira, doutora (FAE Business School). E-mail: carocavalcanti@gmail.com