

MODS E GODFATHERS: AS MÚLTIPLAS NARRATIVAS POSSÍVEIS EM QUADROPHENIA DO THE WHO

Rodrigo Merheb¹

RESUMO

Este texto é uma análise do disco *Quadrophenia*, do The Who, e do filme de mesmo nome, no qual apresento um perfil biográfico da banda, com ênfase nos enfrentamentos de questões relacionadas à arte como ferramenta de transformação individual ou coletiva. *Quadrophenia* também é examinada dentro da conjuntura do rock da época e no contexto interno da obra do próprio The Who, que por meio das composições de Pete Townshend questionou as relações dos artistas com as demandas do seu público, e o poder do rock como fator de mobilização e mediação social. Além disso, proponho uma discussão sobre os movimentos da música pop contemporâneos ao período em que o disco e o filme foram lançados. Como procedimento metodológico, passo pelas táticas de análise de caso e crítica musical advinda do jornalismo.

PALAVRAS-CHAVE: Discos; Filmes; Quadrophenia; The Who.

MODS AND GODFATHERS: THE MULTIPLE POSSIBLE NARRATIVES IN THE WHO'S QUADROPHENIA

ABSTRACT

This article is an analysis of the album *Quadrophenia*, by The Who, and the film of the same name, in which I present a biographical profile of the band, with an emphasis on confronting issues related to art as a tool for individual or collective transformation. *Quadrophenia* is also examined within the context of rock at the time and within the internal context of The Who's own work. The group through Pete Townshend's compositions, inquired about the artists' relationships with the demands of their audience, and the power of rock as factor of mobilization and social mediation. Furthermore, I propose a discussion about contemporary pop music movements at the time the album and the film were released. As a methodological procedure, I go through the tactics of case analysis and musical criticism arising from journalism.

KEYWORDS: Albums; Movies; Quadrophenia; The Who.

¹ Pesquisador, Oficial de Chancelaria e graduado em Jornalismo pela Universidade Metodista em São Paulo. Autor do livro *O Som da Revolução - Uma História Cultural do Rock 1965-1969* (ed. Civilização Brasileira) e vencedor do prêmio APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte) de 2012 na categoria não ficção. Foi colunista semanal do Jornal *O Tempo* de Belo Horizonte durante sete anos e colaborou com várias publicações. No Serviço Exterior Brasileiro foi vice-cônsul em Chicago. Mora e trabalha em Brasília.

*As people assemble
Civilization is trying to find a new way to die
(Pure And Easy, Pete Townshend)*

Quadrophenia, álbum duplo de 1973, é considerado um dos itens mais importantes no catálogo discográfico do The Who, banda que surgiu em meados dos anos 1960, quando os ingleses começaram a participar efetivamente do mercado fonográfico americano, na esteira do imenso sucesso dos Beatles. O The Who obteve inicialmente apenas êxito local, mas foi alçado à condição de supergrupo a partir do lançamento de *Tommy* em 1969, que era, como *Quadrophenia*, um álbum conceitual com uma linha narrativa desenvolvida através das canções, na mesma estrutura de uma ópera tradicional. Ambos os trabalhos seriam posteriormente transformados em filme, alcançando resultados bem distintos.

Quadrophenia contava a história de Jimmy Cooper, um adolescente londrino que pertencia à tribo dos Mods (abreviação para modernos), formada por jovens de classe operária, que exerceu forte influência na cultura britânica do pós-guerra na moda, na música e na literatura. Jimmy relembra as atribulações dos últimos sete dias de sua vida que culminaram com o instante crucial (que, na verdade, abre o disco) no qual ele se encontra em pleno mar considerando suicídio.

A expressão “quadrophenia” é derivada de uma noção não científica de esquizofrenia no qual a personalidade desagregada do protagonista se fragmenta em quatro, cada uma delas supostamente representando os quatro integrantes do The Who, conforme a percepção do seu público: um lunático inconsequente (o baterista Keith Moon), um valentão dominante (o vocalista Roger Daltrey), um romântico introspectivo (o baixista John Entwistle) e o atormentado existencialista que refletiria o caráter de Pete Townshend, guitarrista, cérebro do grupo e autor de todas as canções do álbum.

Assim como *Pet Sounds* dos Beach Boys – que optava por um caminho diverso, ao não apresentar uma novelização fechada e sim pequenas crônicas sobre a passagem

para a vida adulta – *Quadrophenia* pode ser ouvido (e visto) como um romance de formação no qual o indivíduo adquire uma nova perspectiva sobre sua existência a partir de um doloroso processo de maturação, que envolvia drama, frustração e uma boa dose de autopiedade.

Ao mesmo tempo, o fato de escolher um típico fã do The Who como protagonista – que assume em momentos diversos a faceta de cada um dos membros da banda, combinada com uma exposição totalmente construída na primeira pessoa – abre caminho para a percepção da obra como uma autorreflexão sobre o The Who, em sua agressiva e divisiva dinâmica interna. Ou até mesmo para a leitura de Jimmy Cooper como um álter ego do próprio Pete Townshend – espelhando seus conflitos, sua natureza transgressiva, mas condicionada a controles externos tais como os imperativos do mercado, pressões familiares e a necessidade de equilibrar todos os talentos e temperamentos de sua banda numa unidade coesa. E, finalmente, seus impulsos de autodestruição como consequência de tantas fragmentações. Essa possibilidade é admitida pelo próprio Townshend em sua autobiografia: “Os quatro aspectos da personalidade de Jimmy, o Mod, de certo modo seriam todos encontrados em mim. E eu os conhecia desde sempre”.

Apesar de serem comumente vinculados ao movimento, nenhum dos integrantes do The Who jamais se associou a qualquer turma de Mods. Apaixonados pelo Rhythm and Blues norte americano de onde extraíam inspiração para criar danças peculiares, os Mods passaram também a estabelecer laços de afinidade com algumas bandas britânicas, especialmente aquelas marcadamente anglófilas, como o Small Faces, os Kinks e especialmente o The Who, quando eles ainda se chamavam High Numbers e militavam no underground londrino.

O The Who, por sua vez, investia conscientemente nesse tipo de público, inclusive imitando as roupas e recriando no palco as danças que observavam na plateia. Uma jogada de marketing calculada, mas que era indissociável da identificação inicial dos adolescentes com a banda. Havia ainda a proximidade pela faixa etária de músicos que mal haviam ainda saído da puberdade quando se profissionalizaram. Os High

Numbers chegaram a lançar um single fracassado com as faixas “I’m The Face” (Faces eram as figuras mais carismáticas que assumiam uma liderança natural numa gangue Mod) e “Zoot Suit” (o estilo de terno usado pelos Mods).

A consolidação dos Mods, como uma espécie de movimento cultural informal, era produto da autonomia econômica de adolescentes da classe trabalhadora que deixavam as escolas para se iniciarem no mercado de trabalho quando ainda viviam na casa dos pais. Isso significava uma demanda maior por toda uma linha de produtos que demarcasse sua equidistância do público adulto e das crianças. Essa autossuficiência se estendia a todos os aspectos da vida de um adolescente: transporte, sexo e entretenimento. Mas havia limitações relacionadas a duas formas de autoridade: a família no espaço privado e o patrão do trabalho mecanizado no espaço público.

A Inglaterra, que sempre convivera com uma rígida hierarquia de classes e mecanismos precários de ascensão social, começou a assistir, a partir do final dos anos 1950, uma reação de busca de visibilidade das classes subalternas. Os Mods se rebelavam contra a insularidade e xenofobia de seu país ao importar estilos identificados com a modernidade, não importando a procedência, já que eram rearranjados num novo paradigma, muito mais egocêntrico e excludente a qualquer um, que não partilhasse dos mesmos gostos. Esse comportamento gerava disputas que não se circunscreviam a discordância de ideias, mas se manifestavam em embates físicos violentos especialmente com a tribo rival, os Rockers, que cultuavam roupas de couro, motocicletas e o rock and roll norte americano dos anos 1950. Os Mods usavam ternos sob medida, cortados por alfaiates, que remetiam aos filmes franceses da Nouvelle Vague; se locomoviam em *scooters* (ou lambretas) um meio de transporte popularizado na Itália; dançavam a sua própria maneira o Rhythm and Blues americano – especialmente aquele de apelo radiofônico produzido pela gravadora Motown em Detroit – e consumiam largas quantidades de anfetaminas.

A rivalidade entre Mods e Rockers ganhou manchete nacional com uma serie de brigas violentas, ao longo de 1964, que degradingavam para o vandalismo generalizado quando as duas facções se deslocavam para o litoral nos feriados prolongados. Não

eram conflitos ideológicos contra a polícia ou o “sistema” que caracterizavam as marchas de protesto por pautas políticas – espalhadas por diversos países do primeiro ao terceiro mundo - mas uma violência tribal, de clãs em delimitação territorial.

A crescente popularização dos Mods, no início dos anos 1960, coincide com um período em que as classes populares britânicas começavam a ser representadas em peças de teatro, livros e filmes. Uma geração de dramaturgos e diretores, conhecidos como *angry young men* (jovens indignados) levava para os palcos e para os cinemas as agruras do proletariado – retratando as injustiças, as explorações, a enfadonha vida nas cidades industriais – quase sempre tendo como protagonista um jovem revoltado com a própria condição, mas que nunca articulava sua raiva num discurso político coerente. Essa corrente estética de caráter marcadamente realista foi batizada de *kitchen and sink drama* (drama de cozinha e pia). Inicialmente, uma escola teatral que revelou dramaturgos como John Osborne e Kingsley Amis; aos poucos o formato foi adaptado por jovens cineastas, alinhados ao neorealismo italiano, que levaram para as telas esses dramas nos filmes *Tudo Começou Num Sábado* (*Saturday Night and Sunday Morning*, 1960) e *A Solidão do Corredor de Fundo* (*The Loneliness of The Long Distance Runner*, 1962), entre outros.

O ambiente cultural que forjou o The Who era, portanto, permeado por uma raiva e agressividade palpáveis, como se fosse o espírito do tempo. A banda desde o começo se especializou em criar canções manifestos, antenas de rebelião que soavam como declaração de princípios e fixavam uma linha claramente divergente entre “nós” e “eles”. Por trás da fachada bravateira, no entanto, Pete Townshend ecoava vozes que expressavam vulnerabilidade e insegurança emocional. Mesmo nas poucas canções de amor, o tom quase sempre era mais angustiado do que romântico, traindo uma imensa fragilidade que cabia ao The Who traduzir. Muitas vezes estados de espírito dissemelhantes se intercalavam numa mesma canção, como se o autor franqueasse ao ouvinte o acesso simultâneo à faceta pública e aos temores privados dos personagens. Anos depois, em *Quadrophenia* essa alternância seria sistematicamente explorada e figuraria no cerne do próprio conceito da obra.

Em contraste com as duas bandas britânicas de maior sucesso daquele período, a música do The Who não era caracterizada nem pelo romantismo, leveza e senso de humor impecável dos Beatles na sua primeira fase, nem pelo conteúdo misógino de várias letras dos Rolling Stones. Para o The Who, não havia tópico possível de ser idealizado. Tudo que envolvia a vida de um adolescente era balizado pela euforia e pelo sentimento de inadequação, quase sempre exposto de forma não cerebral, mas como um grito e um apelo.

Desde os primeiros tempos de amadorismo, era inescapável que o The Who executaria conceitos e ideias elaboradas pelo seu guitarrista Pete Townshend, um ex-estudante de escola de arte, com talento para desenho, que crescera num lar instável marcado pela constante ausência e infidelidade dos pais, ambos músicos – ela cantora, ele um saxofonista na banda da Força Aérea Inglesa. Townshend crescera traumatizado pela própria aparência e por abusos psicológicos domésticos e abusos sexuais na escola relatados anos depois. Sua evidente inclinação para o talento artístico foi a maneira encontrada para superar um enorme complexo de inferioridade.

Quando o The Who começou a chegar ao mercado de discos, em 1965, deixando os tempos de High Numbers para trás, os Mods já estavam em declínio, em larga medida porque aquela geração começava a entrar na idade adulta e garotos mais novos não pareciam dispostos a continuar o modismo. Londres ingressava em sua fase hippie que dialogaria muito proximamente com a cultura psicodélica da Califórnia.

O The Who de imediato percebeu a necessidade de se desvincular do rótulo de “banda Mod” sob pena de arruinar a própria sobrevivência. Logo após o lançamento de “My Generation”, sua canção assinatura lançada no final de 1965, que trazia a clássica frase *hope I die before I get old* (espero morrer antes de ficar velho), o The Who começou a mirar seriamente no nicho que se abria à medida que Bob Dylan e os Beatles gravavam trabalhos cada vez mais arrojados. O Rock and Roll inaugurava uma nova etapa, rebatizado agora apenas como Rock para se diferenciar da música contundente, porém despreziosa de qualquer ambição intelectual que predominara nas rádios até ali. Em sua nova modalidade, o gênero se converteria num veículo capaz

de abranger as aspirações de jovens de classe média, que mais do que agentes de entretenimento se enxergavam como artistas, capazes de dialogar com universitários, vanguardistas, professores e pensadores que se posicionavam vigorosamente sobre os principais temas das agendas políticas e comportamentais de uma sociedade em processo de transformação.

O primeiro passo dado pelo The Who na direção de um reposicionamento de mercado veio com o álbum *Who Sell Out*, que já explicitava a inclinação de Pete Townshend em se exercitar criativamente a partir de um ciclo de canções com roteiro preestabelecido. Mesmo sem um tópico que amarrasse todas as faixas, o lado A, no formato original em vinil, era recheado de anúncios como se fosse uma transmissão de rádio pirata que escancarava de forma satírica o consumismo intrínseco à cultura pop.

Nos dois anos que separam *My Generation* de *Who Sell Out*, o rock viveu um período de intenso desbravamento e experimentação que culminou com o lançamento de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* dos Beatles – o álbum que elevou a barra da música pop a patamares inéditos de acabamento e elaboração. O repertório não era superior a vários dos grandes trabalhos daquele período, mas como um artefato *Sgt. Pepper* estipulava que músicos aspirantes a reconhecimento intelectual deveriam encarar seus álbuns como uma obra que encerrava um sentido de unidade estética, não como uma coleção de canções empilhadas. E o cuidado deveria se estender a apresentação visual. Álbuns de rock se constituiriam no veículo por excelência pela qual a contracultura elegeria seus equivalentes musicais aos grandes livros e filmes da época.

A primeira requisição de acesso do The Who a esse clube veio com o álbum duplo *Tommy* de 1969, a ópera rock sobre um garoto cego, surdo e mudo em sua jornada espiritual. Pete Townshend, que formulou todo o conceito, abraçava a contracultura na sua vertente mais mística ao inspirar o trabalho no guru indiano, Meher Baba, que ficara vinte anos sem falar. Além do conteúdo propriamente dito, *Tommy* se tornou um divisor de águas na carreira do The Who. Além de ampliar significativamente seu escopo criativo, a banda que gravava pequenos instantâneos de três minutos com a cara e o cheiro das ruas, se reinventava como um combo capaz de

produzir uma hora e meia de música com mais polimento, repleta de orquestrações, arranjos complexos e letras recheadas de metáforas que soavam abstrusas para os ouvidos do seu antigo público.

O sucesso em grande escala de *Tommy* abriu as portas do mercado norte americano para o The Who. Eles se apresentaram em Woodstock e até mesmo visualmente o grupo estava modificado, adotando a indumentária padrão dos hippies de boutique, muito mais ajustada a nova era e esquecendo seu passado entre os Mods.

No ano seguinte, Pete Townshend voltou a trabalhar numa opera rock, ambientada num futuro distópico, que pretendia criar uma apologia ao poder da música como ferramenta de transformação e libertação. Mas a dificuldade de tentar explicar o roteiro para o restante da banda quase o levou a um colapso nervoso. *Lifthouse* foi abandonada e das sobras do repertório, o The Who lançaria *Who's Next* em 1971, seu álbum mais aclamado pela crítica especializada. A ocasião em que o The Who combinou com mais sucesso a intensidade costumeira de sua performance com canções brilhantes, adensadas pela utilização aprimorada de sintetizadores que não descaracterizavam e sim enriqueciam a sonoridade do grupo.

No ano anterior, a banda ainda havia lançado o registro de um show na Universidade de Leeds que muitos consideram o modelo de álbum ao vivo contra o qual todos os outros devem se medir. Era como se o The Who não pudesse errar em nada que tentasse.

***QUADROPHENIA* – O ÁLBUM**

Ao singularizar um típico fã do The Who como personagem principal na revisão da sua trajetória, Pete Townshend finalmente acabava unificando os dois polos no espaço ficcional como uma espécie de ideal a ser conquistado. Pelo menos no plano estético. *Quadrophenia* também pode ser lida como a admissão de que uma banda com vários integrantes tentando produzir uma única assinatura já é por si só um ato

esquizofrênico. Sobretudo no The Who onde todos eram dotados de talento muito acima da média e mantinham uma identidade muito definida perante o seu público.

Essa integração definitiva entre público e banda está no centro e na raiz do já citado *Lifehouse*. Pete Townshend se impressionava com a reação das plateias nos shows e lamentava que aquela energia resultante da interação entre palco e audiência não fosse permanente. Ele tinha um plano: ocupar por tempo indeterminado um teatro no sul de Londres para apresentações que se prolongassem durante dias em que ambas as partes fossem protagonistas. Naturalmente tal aspiração esbarrou em realidades burocráticas e teve que ser deixado de lado junto com *Lifehouse*. A essa altura uma declaração do guitarrista à revista *Rolling Stone* explicitava o tamanho do seu apostolado na função social e poder transformador da música que ele abraçara: “Eu acredito que o rock pode fazer qualquer coisa. É o veículo definitivo para dizer qualquer coisa, para construir qualquer coisa, para matar e criar. É o veículo absoluto para autodestruição”.

Tendo que viver sob uma premissa tão alta, Townshend chega a *Quadrophenia* como alguém que tem que se justificar por não ter cumprido as expectativas que ele mesmo forjou. E a escolha para o confronto é com o fã da infância do The Who. Não com os hippies e intelectuais que lhes deram legitimação crítica, mas com aquela gangue de garotos Mods que amava a banda apaixonadamente nos tempos de amadorismo.

Quando entrou no estúdio para gravar *Quadrophenia*, o The Who estava no auge de sua popularidade com público e crítica. Mesmo não vendendo tantos discos quanto bandas como Led Zeppelin, eles desfrutavam de muito mais prestígio entre formadores de opinião. Sua gravadora lhe concedia total autonomia criativa. Muito menos prolífica do que outras bandas (*Quadrophenia* era apenas o sexto álbum de estúdio em oito anos de carreira) os produtos conceituais de Pete Townshend eram considerados projetos especiais que demandavam tempo de preparação maior.

Nesse momento pós-contracultura, o rock se consolidara na sociedade confortavelmente como um negócio de massas que arrecadava milhões, atingia

praticamente todas as faixas etárias e permanecia associado à ideia de rebeldia que o cidadão comum assimilava como uma evolução aceitável dentro do tecido social. A não ser em casos extremos, de minorias religiosas ou políticos folclóricos, ninguém mais considerava o rock um mal a ser eliminado. Ele se instalara confortavelmente nos lares de famílias de classe média como se fosse aquele parente com tendências subversivas, porém domesticado.

É nesse contexto que *Quadrophenia* surge como o primeiro exercício de autoanálise de uma banda clássica dos anos 1960. O conjunto do repertório guarda entre si uma estrutura muito semelhante, explicada pelo fato de que, ao contrário de *Tommy*, todas as canções refletem o ponto de vista de um único personagem. O teor abrasivo na execução, e nos arranjos, remetia diretamente aos primeiros anos da banda. Mas a busca de uma sonoridade retro nunca foi considerada uma opção. Ao contrário, os sintetizadores ganhavam muito mais espaço junto com um naipe de sopros (todos arranjados e tocados por John Entwistle) e outras ferramentas estranhas ao grupo em 1965. *Quadrophenia* não foi vendido como um produto nostálgico. Esse esforço de apresentar o som mais moderno disponível, inclusive, resultou em problemas quando o grupo partiu para excursionar promovendo o álbum. Como rejeitavam a ideia de músicos adicionais no palco, os shows apresentavam vários problemas no uso de *backing tracks* que deixavam todos no limite da exasperação, pois cabia a um engenheiro de som operar tudo manualmente com os poucos recursos disponíveis.

Por mais que Pete Townshend fosse sempre o cérebro que maquinava todos os lançamentos do The Who, *Quadrophenia* marcou a primeira e única vez em que todo o repertório seria inteiramente escrito por um único compositor. As demos que ele gravava em casa, e trazia para o estúdio, já eram quase um produto acabado, tanto que foram lançadas depois numa coletânea. E mesmo com o restante da banda imprimindo sua marca inconfundível, toda a fábrica narrativa foi erguida por uma única assinatura autoral.

O dilema do autor que se recusa a explicar a própria obra, nunca se aplicou a Pete Townshend. Ao contrário, ele sempre discutiu longamente a maneira como suas

canções traduziam sua sensibilidade ou pontos de vista. Mas em *Quadrophenia*, Townshend foi além, ao escrever uma espécie de sinopse destinada apenas aos críticos, explicando cada canção e sua inserção no desenvolvimento da história, em detalhes que se assemelhavam a um diretor fazendo o *voice over* de cada cena de seu filme.

Uma análise comparativa entre as letras e as notas de Townshend sugere que seu texto acessório apenas se aplica à conjuntura do drama vivenciado por Jimmy Cooper. Quando removidas dessa circunstância, cada canção, muitas delas tidas hoje como clássicos do rock, pode adquirir novos significados, sem qualquer associação ao guia explicativo proposto pelo autor. *Quadrophenia*, portanto, abrange um acúmulo de vozes (Jimmy como narrador/ Pete letrista/ The Who tocando e cantando/Pete comentarista) que se estende também à diversidade temporal. Há o tempo real em que a história se passa (ano de 1964), o tempo da elaboração e gravação do álbum (1972), o tempo da sinopse complementar do autor (1973) e o tempo da filmagem em 1978. Cada uma destas visões é atravessada por contextos históricos diversos que resultam em interferências no modelo final.

Em que pese serem relativamente comuns comparações entre as obras originárias e suas adaptações cinematográficas, esse exercício raramente é empreendido quando se coteja *Quadrophenia* – o álbum, e *Quadrophenia* – o filme, apesar de as diferenças serem consideráveis. No filme o passado é incorporado ao presente de forma nostálgica. No álbum essa incorporação se dá principalmente pela via melancólica. O projeto gráfico original do LP já dava pistas da maneira como o The Who imaginava a realidade de Jimmy. As fotos da capa e do encarte que complementam o que é dito nas letras são totalmente em preto e branco sugerindo um Jimmy mais pessimista, infeliz e sombrio do que aquele que seria levado para as telas. Uma estética, por sinal, muito semelhante aos filmes do realismo britânico do início dos anos 1960. Não há condescendência, paternalismo ou ironia na maneira como o The Who aborda o drama do seu fã. *Quadrophenia* é uma experiência auditiva desprovida do humor que no filme serve para balancear a veemência da dramaturgia.

Quadrophenia – o álbum começa com barulhos de ondas entremeadas a uma instrumentação esparsa e vozes isoladas, que entrelaçam os quatro temas designados por Pete Townshend aos integrantes do grupo. A obsessão de Jimmy com a água é ressaltada em diferentes ocasiões, tanto no álbum quanto no filme, como uma rota de fuga para seu sofrimento. Quase sempre após experiências frustrantes, ele é visto cabisbaixo contemplando o Rio Tâmesa ou o mar. Numa casa de banhos ele submerge na banheira até o ponto de perder a respiração. Num diálogo na garagem de sua casa com um antigo amigo que se convertera num Rocker, Jimmy declara: “Eu não quero ser igual a todo mundo. Por isso eu sou um Mod. Você tem que ser alguém ou é melhor pular no mar e se afogar”.

A faixa de abertura é interrompida abruptamente com palavras vindas como se fossem da cabeça de Jimmy, “*Can you see the real me?*” (Você consegue ver o meu eu real?) que é exatamente o título da canção seguinte. A história então começa a fluir. “*The Real Me*” é um exemplar típico do cancionero de Townshend que coloca o eu lírico em estado confessional, buscando respostas externas para seus desesperos internos. Jimmy recorre sem sucesso à religião, à família e à terapia em busca de cura para seus tormentos. Em sua psique fraturada, o ambiente doméstico e as esferas públicas que administram a fé e a razão do indivíduo servem apenas para agravar suas perplexidades. Resta sua vida como um Mod, a única célula de pertencimento que o resguarda de uma ordem estabelecida opressora. E intrínseco à sua condição de Mod é o pacto de lealdade, mesmo que unilateral, firmado com a sua banda preferida.

Quando *Quadrophenia* foi lançado, a expressão Punk Rock ainda não havia sido escolhida para rotular a leva de bandas signatárias de uma ética combativa, que pôs na mira os grandes ídolos do Rock da época por sua suposta acomodação, aburguesamento e distanciamento da realidade das ruas. Punk então significava basicamente um adjetivo pejorativo dirigido a adolescentes, algo como “moleque” ou “vagabundo”. Certamente Pete Townshend não antecipava o que estava por vir, mas “*The Punk and Godfather*” funciona quase como um manual dos questionamentos que seriam expostos publicamente, num futuro próximo, para ele e outros de sua geração.

A faixa se desenrola como uma acareação após um show onde um dos membros do The Who (presumivelmente Townshend) trata um já desolado Jimmy de forma rude. A guitarra introdutória prenuncia uma espécie de confronto fatídico. Roger Daltrey canta as partes de Jimmy nos versos e do Godfather, no miolo da canção. Jimmy acusa seu ídolo de ser parte de uma “nação moribunda”, de mentir até mesmo sobre sua altura e o coloca no mesmo plano das autoridades que o derrubam e precisam ser combatidas. A resposta do Godfather não deixa de ser uma admissão de culpa de alguém que, pelo menos no coração, ainda se considera um rebelde. “I’m the punk in the stutter” – o punk que gagueja (uma óbvia referência a maneira como Roger Daltrey interpretava “My Generation” que em seguida é ouvida numa vinheta de voz gaguejante processada no sintetizador).

Há um elemento complicador na canção que vem do nivelamento do diálogo entre Punk e Godfather. Não há hierarquia no confronto. Mas se o ponto de vista é o de Jimmy, o que de imediato põe o ouvinte do seu lado, quem constrói o enfrentamento e, portanto, carrega o poder definitivo sobre a leitura é o Godfather. É uma canção escrita sobre um fato ficcional, já acontecido com o biografado que envolve o autor da canção. O poder do Godfather permite que ele quebre uma quarta parede e interfira como uma voz alheia ao diálogo, cortando a sua linearidade, ao se endereçar não apenas a Jimmy, mas à versão jovem de si mesmo, e a qualquer um que escutasse o disco. Não surpreendentemente, o trecho é cantado por Pete Townshend: “Eu tenho que ser cuidadoso para não pregar/ Não posso fingir que sei ensinar/ E, no entanto, eu vivi seu próprio futuro/ batendo nos palcos como um palhaço”².

Ao reconhecer que sua persona pública se nutria de uma encenação (Townshend era conhecido por quebrar suas guitarras ao fim de cada show), o Godfather surge como se viesse, com o benefício do filtro do tempo, prestar contas sobre a decepção que causara não apenas a Jimmy, mas a todos os fãs. Sem, no entanto, renovar uma postura de oráculo perante seus seguidores, como se fosse um profeta ou professor, mas se

² “I have to be careful not to preach/ I can’t pretend that I can teach/ and yet I’ve lived your future out/ by pounding stages like a clown”.

comparando a um palhaço - alguém que se esconde atrás de uma máscara - apontando que essa será a grande identificação entre ambos: recorrer a um disfarce como estratégia de sobrevivência. Para Jimmy aquilo não é o suficiente para proporcionar qualquer estabilidade emocional. E o Rock and Roll passa a ser mais uma razão para sua derrocada.

...

A estrutura pensada para *Quadrophenia*, quando os álbuns eram lançados em vinil, indica um desenvolvimento em duas linhas simétricas. O primeiro disco do álbum duplo descreve o cotidiano de Jimmy e os infortúnios que vão se acumulando e quebrando seu espírito: a vida social e a vida familiar retratada em “Cut My Hair”; sua experiência como lixeiro em “Dirty Jobs” (abreviada após mal sucedidas tentativas de politizar os colegas sobre suas condições degradantes de trabalho); pequenas digressões que revelam uma consciência cada vez mais fragmentada (“I’m One”, “Is It In My Head”) e finalmente o desmoronamento anunciado em “I’ve Had Enough” após ver a namorada com seu amigo; ser expulso de casa por conta das anfetaminas; e perder a lambreta num acidente de trânsito, conforme ilustrado nas fotos do encarte.

O segundo disco começa com a ida de Jimmy para Brighton de trem – na faixa “5.15”, (talvez a mais conhecida do álbum) – sentado entre dois senhores, se entupindo de pílulas que exacerbam ainda mais sua paranoia. A essa altura todo o edifício de referências que preservava sua sanidade já ruína, com a exceção de sua condição de Mod – a identidade coletiva que, paradoxalmente, ainda preservava sua individualidade, sua capacidade de se distinguir da mediocridade comum. Quando isso também se desmantela, o mar se torna a única saída possível. Brighton é o espaço geográfico e espiritual onde Jimmy fará, na segunda parte, sua derradeira tentativa de redenção.

Na areia da praia, Jimmy encontra um antigo líder Mod e descobre que ele agora trabalha como carregador de malas num hotel. No filme, a dramatização desse evento crucial é personificada na figura do Ace Face, cuja supremacia entre os Mods é inquestionável. Jimmy e Ace Face dividem um cigarro no camburão, após ambos terem

sido presos durante a batalha contra os Rockers. Ace Face se porta desafiadoramente na audiência com o juiz, sacando um talão de cheques e pagando a alta fiança para manter intacta a reputação erguida até ali. Quando ele é visto, dias depois, numa posição inferiorizada, carregando malas para grã-finos, o efeito sobre Jimmy é devastador pela compreensão de que autoridade é um conceito fundamentalmente ligado a questões de classe social, não importa o quão valente seja seu comportamento, em determinada situação. Para Jimmy, Ace Face era seu norte moral incorruptível. A luz de um dia qualquer da semana, ele era apenas mais um adolescente que precisa trabalhar para sobreviver.

Nessa cena no filme não há interação entre Jimmy e Ace Face. Jimmy vê, mas não é visto. No álbum, todavia, na faixa “Bell Boy”, trava-se um diálogo semelhante ao de “The Punk and The Godfather” com Keith Moon cantando, em participação memorável, os versos do antigo Mod que marchava a frente dos seus pares. Ele exhibe uma fanfarronice quase caricata, um orgulho conformado pelo rumo de sua vida e então de repente cede a melancolia ao confessar: “Algumas noites eu ainda durmo na praia/ lembrando quando as estrelas estavam ao meu alcance/ então eu vou cedo para o trabalho e passo o dia lambendo botas para minhas gorjetas”³.

A partir desse último desencanto no qual Jimmy constata que ser um Mod não vai protegê-lo de nenhuma solução de compromisso, *Quadrophenia* se encaminha para o final, com o filme e o álbum encontrando caminhos distintos para o desfecho. Na concepção original de Townshend, Jimmy rouba um bote e vai para o mar, durante uma bebedeira disposto a qualquer coisa. A faixa “Dr. Jimmy” (uma clara referência a “Dr. Jeckyl and Mr. Hide” – um dos mais notórios casos de esquizofrenia na literatura) é uma das mais complexas na discografia do The Who e, com quase nove minutos, sua segunda gravação mais longa atrás apenas de “A Quick One”.

Conforme dito anteriormente, uma das marcas musicais do The Who são as intersecções de tempo e estrutura, que vão além do *middle eight* clássico tradicional,

³ Some nights I still sleep on the beach/ remembering when stars were in reach/ then I wander in early to work/ spend days licking boots for my perks.

para criar camadas rítmicas e melódicas transicionais numa mesma canção. Em *Quadrophenia* esse expediente é perceptível ao longo de todo álbum para realçar a condição mental instável de Jimmy. “I’ve Had Enough” que descreve sua resistência indo ao limite e seu esgotamento na segunda parte é bem ilustrativo.

Em “Doctor Jimmy”, entretanto, esses fluxos de consciência atingem uma espécie de paroxismo. A faixa avança como uma montanha russa em artilharia verbal e sonora sem dar tréguas ao ouvinte que, além de tudo, ainda precisa lidar com sentimentos ambivalentes de repulsa, compaixão, desconforto e finalmente empatia por Jimmy que – movido pelo álcool num bote no meio do mar, completamente surtado - grita suas afrontas repugnantes que incluem alusão explícita a estupro. Mas não há um interlocutor à vista, a não ser o ouvinte que acompanhou sua saga até o colapso final. Uma vinheta então repete os primeiros sons aleatórios ouvidos em “I Am The Sea” (Is it me? For a moment) logo no início do álbum como se fosse o despertar de um transe. Jimmy vive então sua epifania, o instante em que, segundo Pete Townshend na sinopse: “apesar da bebedeira e das pílulas, sua mente e coração transcendem a miséria. E sentir o mar e a chuva, e também o anticlímax de não ter mais nada a provar, o libertam por dentro”.

A faixa instrumental “The Rock” encena para o ouvinte a saída de Jimmy do barco e chegada numa pedra, encadernando a narrativa com os quatro temas que sublinham, de acordo com Townshend, a fusão de todas suas alternâncias mentais numa só. No arremate épico, Jimmy está em plena tempestade obtendo finalmente sua salvação implorando que o amor reine sobre ele em “Love Reign o'er Me”, “misturando alívio e reverência pelo futuro que se encontra a sua frente”, conforme as palavras do seu próprio criador.

Não cabia a Pete Townshend uma explicação racional para a iluminação súbita que acomete Jimmy, semelhante à de *Tommy* quando quebra o espelho e liberta de uma vez todos seus sentidos represados. Sua tarefa era encontrar uma solução poética que finalmente redimisse seu protagonista quando tudo no universo parecia indiferente ao seu destino. Todavia, parte da poesia era deixar em aberto a conclusão sobre o que teria,

afinal, acontecido a Jimmy. O álbum termina com ele sobre a pedra em pleno mar, não voltando para terra. Há razões para otimismo quanto ao “futuro que se encontra a sua frente”, já que em princípio o drama das múltiplas personalidades havia sido superado. É como se Jimmy, no plano da arte, passasse a habitar um mundo contíguo àquele que é visível a todos nós. A libertação de sua agonia pode ou não ter tornado a sua vida algo supérfluo. As sutilezas e inflexões nas vozes e nos arranjos da última sequência de três faixas como um todo interligado, definem para cada ouvinte o significado do final. Entender o que é ouvido no contexto da narrativa define, entretanto, a imprecisão proposital do final. Não há qualquer clareza que o futuro de Jimmy não seria finalmente a harmonização da sua vida com a água. É emblemático que a faixa que inicia *Quadrophenia* seja intitulada “I Am The Sea” como uma possível coda da última canção, em uma renovação de ciclo semelhante à ida e a vinda do mar para a praia, sugerindo que Jimmy e a água estão agora finalmente integrados a ponto de ele proclamar “eu sou o mar”. Essa ambiguidade é realçada pelo próprio Townshend quando escreve em sua autobiografia: “Mesmo como autor e compositor, eu sentia que não tinha direito de decidir se Jimmy devia ou não por fim a sua vida. Deixei-o decidir por si mesmo”.

O filme, por sua vez, não deixa margem para outra interpretação que não seja o de Jimmy superando, ainda que no plano simbólico, sua adolescência. Na primeira imagem Jimmy é visto olhando para o mar de cima de uma falésia, ou seja, continua apenas como observador externo à água, enquanto se ouvem as mesmas vinhetas de “I Am The Sea”. Em seguida ele se vira e caminha em direção à câmera deixando para trás uma lambreta espatifada no abismo e qualquer possibilidade de dar fim a própria vida. Jimmy sobreviveria a seus fantasmas.

QUADROPHENIA – O FILME

Apesar de terem origem na mesma raiz autoral, *Tommy* e *Quadrophenia* resultaram em experiências cinematográficas antagônicas: *Tommy* deve ser

compreendido como um produto dos anos psicodélicos. Não há um encadeamento linear e os personagens bizarros mais parecem produtos de alguma viagem alucinógena. Esse axioma permitiu ao diretor Ken Russell diversas extravagâncias e excessos que desagradaram a Pete Townshend. O elenco, além disso, contou com várias estrelas de Hollywood para facilitar uma penetração no mercado internacional.

Quatro anos depois, *Quadrophenia* seguiria uma rota contrária. O diretor Franc Roddam tinha experiência em filmes para TV, mas nunca havia feito cinema. Desde o roteiro, a linha mestra de abordagem seguia a escola do realismo britânico que dramatizava a vida de pessoas comuns. Não havia estrelas consagradas. Phil Daniels que fica em cena 90% do tempo no papel de Jimmy, em elogiadíssimo desempenho, era um virtual desconhecido.

Em *Tommy* as canções funcionam como mecanismo de desenvolvimento da trama, pois não há diálogos falados. Já a trilha sonora em *Quadrophenia* serve como um mapa para comentar ou ilustrar determinada cena. Em grande parte do filme, a trilha é diegética para ressaltar o modo de vida dos personagens que inclui, em larga medida, seus gostos musicais, o que eles ouviam e dançavam. A maioria das canções do The Who só são ouvidas na parte final do filme, algumas delas, inclusive retiradas do seu contexto narrativo original.

Quadrophenia – o filme se equilibra numa fina tensão entre passado e presente como se uma ponte ligasse dois períodos distanciados pelo tempo. Franc Roddam presta muita atenção aos detalhes, para informar de forma quase documental o modo de vida daqueles garotos em 1964. É visível a preocupação em transmitir, num colorido vivo, a excitação e o entusiasmo que os Mods sentiam em fazer parte de algo que os separava das pessoas comuns. A cena da batalha contra os Rockers ocupa cerca de 20 minutos da parte final e o diretor faz questão de filmar tudo do ponto de vista de apenas um dos lados. A empatia do público é instantânea. É como se os Rockers estivessem ali como artifício para um espetáculo de violência. O que comprovava a necessidade tribal dos Mods em expressar violentamente a lealdade ao seu próprio núcleo de convivência e hostilidade a qualquer diferença, por mais frívola que fosse.

É inegável o apelo nostálgico do filme, tanto que a Inglaterra viveu um breve *revival* Mod após o lançamento de *Quadrophenia*, puxado principalmente pelo fascínio despertado no público mais jovem que era criança nos anos 1960. A conexão que o diretor estipula não é com o The Who de 73 ou 78, mas com os Punks e com a New Wave Britânica, com as novas músicas e tribos que vinham ocupando a paisagem londrina. A contracultura sessentista fica espremida entre o movimento que a antecede (Mods) e aquele que a precede (Punks). A mesma contracultura convertida em cultura oficial do rock clássico do qual o The Who, no seu esforço de criar uma nova dimensão musical, se tornaria um dos mais peculiares representantes. *Quadrophenia* – o filme investe no acoplamento de dois tempos distintos, resgatando uma adolescência pretensamente pura, revoltada e intocada pela acomodação e pelo cinismo que era imputado à geração de Pete Townshend.

Havia razões muito mais práticas do que ideológicas nessa empreitada. Tratava-se de uma ação consciente para atrair o público mais jovem que respondeu lotando os cinemas. Antes de fechar contrato com Phil Daniels, a produção convidou o vocalista Johnny Rotten para interpretar o papel de Jimmy. Ele chegou a ser aprovado num teste de vídeo, mas os seguidos ultrajes que o Sex Pistols vinha provocando no país, fizeram com que nenhuma companhia de seguros bancasse sua participação. Mais tarde, Rotten disse que teria recusado o papel de qualquer forma por não estar disposto a viver as fantasias de Pete Townshend. Entretanto, outras figuras notórias da nova música inglesa compuseram o elenco: Sting (Ace Face) já gravara dois álbuns de sucesso com o The Police e Toyah Willcox (Monkey) era uma figura notória no underground londrino. E ninguém do The Who aparece nem para fazer uma ponta, ao contrário de *Tommy*, onde todos participam em pequenos papéis e Roger Daltrey interpreta o protagonista.

Apesar de ambientar a biografia de Jimmy claramente em 1964, não há nenhum esforço de Pete Townshend em criar um painel antropológico sobre Mods e Rockers a não ser pelas fotos do encarte. As ações existem apenas como memórias e reflexões de Jimmy. Removidas do contexto narrativo as canções de *Quadrophenia* ganham ainda

outra dimensão não contaminada pelo filme, que terminou deixando uma marca mais forte na cultura pop do que o próprio álbum.

...

Quadrophenia – o filme coincide com um período em que o The Who e outros artistas de seu tempo lidavam de maneira incerta com as mudanças que se operavam na música pop e na sociedade de forma geral. As bandas surgidas no fim dos anos 1960 e começo dos 1970 ainda vendiam milhões de discos, mas já não reinavam soberanas e começavam a soar obsoletas para garotos que demandavam uma representação própria.

Para a imprensa especializada – que avalizou o Punk enfaticamente – aquela modernização era bem-vinda para oxigenar um gênero, que nunca foi julgado apenas pelas suas qualidades musicais. O componente social e comportamental sempre fez parte da mediação crítica que propiciou ao rock uma hegemonia nunca desafiada até então. Era ótimo também para a indústria do disco, pois antigos artistas podiam formar novos fãs e cultivar os antigos, enquanto jovens músicos entravam em cena. Mas a história da reciclagem no rock obedece a uma lógica inexorável. A renovação só se faz completa quando uma nova geração nasce das cinzas onde queimou a geração anterior. Desacostumados a qualquer coisa que não fosse a bajulação e admiração incondicional dos fãs, os principais ícones dos anos 1960 perceberam que na cultura pop a meia idade chegava bem antes dos 40 anos. Até a indústria do disco se esfarelar por completo, essa lógica da morte simbólica seria periodicamente restaurada.

Para o The Who esse foi um tempo especialmente traumático. No meio da produção de *Quadrophenia*, a banda perdeu seu baterista Keith Moon, a face mais visível dos seus anos de juventude e inconsequência, com atos ultrajantes que ganharam o estofado de lendas. Incapaz de se ajustar à idade adulta, o baterista sucumbiu a uma overdose de pílulas e álcool e junto com ele, para muitos, também morreu a alma do The Who. As filmagens por muito pouco não foram canceladas. Talvez fosse essa a ocasião crucial para um encerramento de atividades, inclusive porque, desde

Quadrophenia – o álbum, o grupo parecia padecer de exaustão criativa com apenas flashes esparsos da excelência habitual. Mas o The Who era uma máquina em movimento alimentada pelo próprio gigantismo. Rapidamente um substituto foi encontrado para Keith Moon.

I LOOK ALL WHITE BUT MY DAD IS BLACK

O período de lançamento de *Quadrophenia* – o filme foi marcado por enorme efervescência política e cultural. Após o chamado “Inverno do Descontentamento” que marcou uma das maiores crises econômicas da Inglaterra, começava o Governo Margaret Thatcher que manteria o Partido Conservador no poder por 16 anos. O oriente fervia com a revolução islâmica no Irã e a invasão do Afeganistão pela União Soviética. Enquanto isso, na música um marasmo de anos vinha sendo quebrado com o surgimento de novos nomes. E o desafio aos medalhões não vinha apenas das hostes do Punk Rock. A Disco Music trouxe para o centro da cena todas as tribos urbanas, esquecidas desde que a definição de rock se restringira a uma música feita por brancos heterossexuais portando guitarra. Essencialmente gay e pluriétnica na sua origem no submundo das grandes metrópoles, a Disco Music era também racialmente integrada exatamente como a primeira geração do Rock and Roll nos anos 1950. E também fazia da dança e do corpo sua razão de existir. Era sintomático que, tendo os holofotes roubados em tantas frentes, as bandas dos anos 1960 tentassem aderir ou reagissem mal. E poucas reagiram tão mal quanto o The Who.

No álbum *Who Are You* de 1978, o último com Keith Moon ainda vivo, no auge da febre Disco, uma das faixas indicava esse descompasso entre os classicistas e as forças emergentes da música pop. “Sister Disco” era oferecida num insulto laxativo ao gênero como um todo, onde sobravam adjetivos do nível lixo (trash) e vagabundos (tramps). No miolo da canção, numa daquelas típicas variações melódicas do The Who, o próprio Pete Townshend abria a voz para cantar em tom melodramático: “Adeus sister

disco eu vou aonde a música caiba na minha alma/ E nunca vou desistir até que o eco das ruas tenha se dissolvido”⁴.

Embutida nessa visão estava a defesa do monopólio do rock como representante exclusivo das vozes das ruas que ainda clamavam por mudança. Townshend certamente estendia essa condição revolucionária aos jovens punks, de quem sempre fora entusiasta, o que em nada ameniza o caráter reacionário da letra. Especialmente porque a Disco Music também estava umbilicalmente ligada aos movimentos de rua pelos direitos das minorias, como os choques violentos entre gays e a brutalidade policial, ocorridos em 1969, em Stonewall, Nova York. Embora não carregasse bandeiras, a Disco Music era essencialmente uma celebração de respeito e dignidade, algo que Townshend que em diferentes oportunidades se declarou bissexual falhou em perceber.

Ademais, a Disco Music – que vinha incorporando elementos eletrônicos da vanguarda europeia – abria novas vertentes de exploração com reflexos agudos no próprio pop inglês, que abraçaria o uso de sintetizadores nos anos 1980. Talvez por não querer parecer fora de sintonia com as novas tendências, “Sister Disco” vinha com um obstrutivo solo de sintetizador que tornava tudo mais caricato, especialmente pelo uso inspirado de teclados no passado do The Who.

Pete Townshend também não percebeu ou talvez não tenha dado importância para o fato de que havia algo mais ligado ao passado do The Who sendo revisitado, além da atitude punk. A Disco Music na sua versão mais massificada guardava um parentesco próximo com o movimento Mod da distante Londres da década anterior. Apenas mais um capítulo que atualizava a relação de brancos com a cultura negra – sempre a meio caminho entre a reverência e apropriação – desde que os hipsters se encantaram pelos músicos que estavam revolucionando o jazz nos anos 1940, com reflexos diretos na Literatura Beat.

O filme *Embalos de Sábado a Noite (Saturday Night Fever)* que transformou a Disco Music num evento em escala global foi baseado num texto escrito em 1976 pelo

⁴ “Goodbye sister disco/ I go where the music fits my soul/ and I’ll Never let go, till The Echo of Streets has Dissolved”.

jornalista inglês Nik Cohn – alguém tão próximo ao The Who que colaborou na própria concepção de *Quadrophenia*. Cohn tinha acabado de mudar para os Estados Unidos sem ter nenhuma familiaridade com a cultura local. Seu artigo “Tribal Rites of Saturday Night” (Ritos Tribais de Sábado a Noite) sobre a cena Disco no Brooklin, publicado na *New York Magazine*, nada mais era do que vários aspectos do estilo de vida dos Mods reambientados dentro da realidade norte americana. Uma completa fabricação.

Historiadores da Disco Music, como Peter Shapiro, acusaram Nik Cohn de transformar um ritual de dança coletivo, de origem nas minorias, em algo essencialmente branco e narcisista. Mas naquela altura a Disco Music já havia se expandido o suficiente para chegar a todas as camadas sociais sem distinção de gênero ou raça, apesar de não ser ainda o fenômeno global puxado pelo êxito de bilheteria de *Embalos de Sábado a Noite*. A Disco Music ganhara outros significados que iam além de sua linguagem original. Da mesma forma que o Northern Soul, nascido na forma acrobática com que os Mods dançavam o rhythm and blues, foi desembocar num dos fenômenos mais duradouros e característicos da cultura pop britânica. Nesse sentido, Nik Cohn não passou longe do alvo ao encurtar a distância entre o Brooklin e o norte de Londres.

Quanto ao The Who ainda lançaria dois álbuns irrelevantes com o novo baterista e mais dois, já com a formação reduzida a Roger Daltrey e Pete Townshend, após a morte do baixista John Entwistle. Mais do que funcionar como uma banda, o The Who se tornara uma marca que não dependia de membros originários para sobreviver. A mística se mantinha em shows nostálgicos, eventualmente eletrizantes, onde não era tocada nenhuma música gravada nos álbuns pós-Keith Moon. Isso eu pude constatar, ao vivo, ao assisti-los na única vez em que vieram ao Brasil em 2017. Era o substituto possível para seus contemporâneos saudosistas, e para quem descobriu depois, a música admirável feita pela banda em seus dez primeiros anos. Townshend passou também a revisitar seus antigos êxitos de olho numa plateia completamente diferente daquela que havia inspirado suas criações: *Tommy* se tornou um premiado espetáculo da Broadway e *Quadrophenia* foi recriado em shows com orquestra sinfônica e convidados ilustres.

Quadrophenia foi o último grande trabalho do The Who, e talvez o inventário definitivo sobre a relação de uma banda com seus fãs. Ninguém se aventurou em algo semelhante. É um trabalho que ressoa até hoje, por características que transcendem o tempo. Mas não deixa de ser também um produto de seu tempo, quando a cultura rock exercia um discurso hegemônico sobre a própria ideia de juventude, que começava a entrar em declínio. Na condição de gênero que nasceu sob a égide de uma postura anti-conformista e semimarginal nos anos 1950, o Rock chegou à contracultura sessentista como parte integral daquele processo de intensa convulsão social. Atitude e música eram ideias inseparáveis.

Quando *Quadrophenia* – o filme foi lançado a música pop começava a se estilhar num mosaico de subgêneros que se entrecruzavam e produziam novos sons; novas tribos; novas possibilidades de arranjos sociais. O Rock eventualmente voltaria a adquirir centralidade em espasmos periódicos graças à carga histórica da mística de ser o último rebelde combatendo o Sistema. *Quadrophenia* fica a meio caminho entre enaltecer e expor os limites dessa visão. Os fãs dos The Who de alguma maneira se sentem representados ao ver sua vida transformada em arte. Mas não há salvacionismo aqui. A redenção de Jimmy não vem pelos Mods, nem pelo The Who, nem pelo Rock and Roll.

REFERÊNCIAS

- CAVANAGH, Darren. *A Way of Life: Making Quadrophenia*. Documentário. 2006
- COHN, NIK. *Tribal Rites of Saturday Night*. New York Magazine. Nova York. 1976
- DOGGET, PETER. *There's a Riot Going On: Revolutionaries, rock stars and the rise and fall of 60's counterculture*. Edimburgo: Canongate. 2007
- HILL, JOHN. *Sex, Class and Realism: British Cinema 1956-1963*. Londres: British Film Institute. 1986
- RAWLING, TERRY *Mod: A Very British Phenomenon*. Londres: Omnibus Press, 2000.



RODDAN, Franc. **Quadrophenia**. Drama. 1979

SHAPIRO, PETER. **Turn The Beat Around: The Secret Story of Disco**. Nova York: Faber and Faber Inc. 2005

TOWNSHEND, PETE. **A Autobiografia**. Rio de Janeiro: Globo Livros. 2013

Recebido em 5 de agosto de 2021.

Aprovado em 2 de novembro de 2021.