



UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

MARIA GIULIA PEIGO TEDESCHI DE CAMPOS ROSA

I HOPE I DIE BEFORE I GET OLD: THE WHO, REBELDIA E VIOLÊNCIA
JUVENIL NA INGLATERRA DOS ANOS 1960

MARIANA

2026

MARIA GIULIA PEIGO TEDESCHI DE CAMPOS ROSA

***I HOPE I DIE BEFORE I GET OLD: THE WHO, REBELDIA E VIOLÊNCIA
JUVENIL NA INGLATERRA DOS ANOS 1960***

Monografia apresentada ao curso de Bacharelado
em História da Universidade Federal de Ouro
Preto como requisito parcial para obtenção de
título de bacharel.

Área de concentração: Ciências Humanas

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Ricardo da Mata

MARIANA

2026



FOLHA DE APROVAÇÃO

Maria Giulia Peigo Tedeschi de Campos Rosa

"I hope I die before I get old": The Who, rebeldia e violência juvenil na Inglaterra dos anos 1960

Monografia apresentada ao Curso de História da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em História

Aprovada em 26 de fevereiro de 2026

Membros da banca

Prof. Dr. Sérgio Ricardo da Mata - Orientador, Universidade Federal de Ouro Preto
Prof. Dr. André de Lemos Freixo - Universidade Federal de Ouro Preto

Sérgio Ricardo da Mata, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 12/03/2026



Documento assinado eletronicamente por **Sergio Ricardo da Mata, CHEFE DO DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**, em 12/03/2026, às 09:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1073991** e o código CRC **40D6CF15**.

AGRADECIMENTOS

Existem datas que se tornam inesquecíveis em nossas vidas. O dia 13 de julho de 2016 foi, para mim, uma destas. Foi neste Dia Mundial do Rock que fui apresentada, de maneira apropriada, ao The Who. Este fator moldou grande parte da minha personalidade desde então e muito do que fiz a partir dali se deve a esta banda que, desde aquele dia, tornou-se a minha favorita. O culpado disso foi meu pai, que decidiu colocar o *The Rolling Stones Rock and Roll Circus* para assistirmos em homenagem ao bom e velho *Rock'n'Roll*, portanto, nada mais justo do que o primeiro agradecimento ser para ele. Também quero agradecer à minha mãe, que teve a maior paciência do mundo com minha nova obsessão adolescente – isso também vale para minha irmã, Lorella, apesar de ela não ter tido tanta paciência assim, mas, obrigada de qualquer forma!

Quero agradecer às outras pessoas que me ouvem falar do The Who a quase uma década, meu nonno Neto e minha nonna Marília – que me deram de presente um dos livros que mais usei neste trabalho –; meu avô Toninho e minha avó Edméa; minha irmãzinha, Elis – que assistia todos os cliques do The Who comigo – e minha madrastra, Nina. Também quero agradecer às minhas amigas Melissa Borges e Nina Vogado – estas, sim, acredito que tenham sido as pessoas que mais me ouviram falar de The Who na vida. Também agradeço às minhas outras amigas *rockers*, Bea, Mandie, Vic e Leth. Agradeço às minhas amigas de Pinhal, Ana Beatriz, Maria Júlia, Ana Júlia e Camila, vocês são show! Agradeço, também, aos meus irmãos de consideração, Biel e Zóio – dedico *The Kids Are Alright* a vocês!

Aos meus amigos que fiz no período em que estive na UFOP, não sei nem por onde começar, são tantos agradecimentos... Por isso, irei me ater ao “obrigada”, mas saiba que todos vocês foram e são muito importantes para mim: Mari, Lucas – cujo TCC me serviu de modelo! –, Amanda, Mogli, Duda Câmara, Luiz Ricardo, Liriel, Bia, Safadinho, Júlio, Dudu, Brisa, Dora, Nalbert, Ian, Ed, Isabella, João Pedro, Ana Júlia, Angeline, Jhonata, Eduarda, Belle, Isdra, Bernardo, Sayuri, Isadora, Duda Souto, Laurinha, Joana, Vinícius, Anna Millard, Mariana, Geovanna, Thamires, Renata, PBC, Felipe, Vinícius, Thalita, Rafa, Brunão, Laura Gusmão, Luíza... Muita gente que não foi mencionada também merece meus agradecimentos e, no mais, levarei pra sempre todos vocês na memória com muito carinho!

Agradeço, também, aos funcionários e professores do ICHS, especialmente ao seu Toninho, Jucileide, Carla, Geralda, dona Francisca, Maria, Ana, Conceição, Elisângela, Efigênia, Fernanda, Rízia, Lavínia e a todos que tiraram um tempinho para conversar comigo

e sempre foram muito gentis! Ao André Freixo, agradeço por aceitar ler meu trabalho! Espero que goste!

Quero agradecer a duas pessoas que me ajudaram a colocar no papel esse TCC: a primeira é minha amiga Jussara, cuja dissertação sobre Harry Potter serviu de inspiração para que eu fizesse o meu trabalho sobre The Who; a segunda é meu orientador Sérgio da Mata, que me apoiou e concordou com minhas maluquices acadêmicas!

Por fim, agradeço aos meus quatro músicos preferidos: Pete Townshend, Keith Moon, John Entwistle e Roger Daltrey... *Rock is dead, they say; long live Rock!*

*People try to put us down
Just because we get around
Things they do look awful cold
I hope I die before I get old

This is my generation
This is my generation, baby

Why don't you all fade away?
And don't try to dig what we all say
I'm not trying to cause a big sensation
I'm just talkin' 'bout my Generation

(The Who)*

RESUMO

O presente trabalho tem como objeto a juventude britânica da década de 1960, tal como a violência e rebeldia vinculada a ela. Os objetivos do trabalho são mostrar alguns subgrupos específicos juvenis da Grã-Bretanha, trazendo como foco principal os *Mods* e *Rockers*, e apresentar a banda inglesa The Who como uma representação da geração *boom*, refletindo suas angústias e conflitos que levavam à prática de atos e costumes considerados socialmente rebeldes. Para atingir os objetivos, a pesquisa foi feita baseando-se nas biografias dos quatro membros originais da banda, tal como bibliografia sobre o contexto britânico pós Segunda Guerra Mundial, noção de adolescência nas décadas de 1950 e 1960, e história do *rock'n'roll* e alguns de seus movimentos, com foco principal em The Who. As conclusões do trabalho buscam responder o motivo dos jovens britânicos da época terem sido considerados desviantes e da relação da banda analisada com os movimentos juvenis, especialmente os *Mods*.

Palavras-chave: rebeldia; violência; juventude; 1960; Grã-Bretanha; *rock'n'roll*; The Who.

ABSTRACT

The present study focuses on British youth in the 1960s, as well as the violence and rebellion associated with it. The objectives of this research are to present specific youth subgroups in Great Britain, with a primary focus on the Mods and Rockers, and to introduce the English band The Who as a representation of the baby boom generation, reflecting the anxieties and conflicts that led young people to engage in behaviors and practices considered socially rebellious. In order to achieve these objectives, the research was conducted based on the biographies of the four original members of the band, as well as on bibliographic sources concerning the British post–Second World War context, the concept of adolescence in the 1950s and 1960s, and the history of rock’n’roll and some of its movements, with a particular focus on The Who. The conclusions of the study seek to explain why British youth of the period were considered deviant and to analyze the relationship between the band and youth movements, especially the Mods.

Keywords: rebellion; violence; youth; 1960s; Great Britain; rock’n’roll; The Who.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Destruição em Londres após bombardeios alemães	13
Figura 2 – Crianças londrinas sendo evacuadas para áreas mais seguras.....	17
Figura 3 – Muddy Waters tocando sua guitarra, 1977.	20
Figura 4 – <i>Teddy Boys</i> britânicos na década de 1950.....	22
Figura 5 – Recorte de uma manchete do <i>The Times</i> nos anos 1950 sobre os <i>Teddy Boys</i>	23
Figura 6 – <i>Rockers</i> britânicos da década de 1960.....	25
Figura 7 – Grupo de <i>Mods</i> britânicos e suas scooters	26
Figura 8 – Mídia relatando o motim dos <i>Mods</i> e <i>Rockers</i> em Brighton, 1964.	29
Figura 9 – Provocação amigável entre <i>Rockers</i> e <i>Mods</i>	30
Figura 10 – Pôster do filme <i>Quadrophenia</i> usado no Reino Unido, 1979.	31
Figura 11 – Encarte do álbum <i>Quadrophenia</i> , 1973.	33
Figura 12 – Roger Daltrey (canto inferior direito) e sua banda de <i>skiffle</i>	35
Figura 13 – <i>The Confederates</i> : Pete Townshend tocando banjo e John Entwistle (de costas) tocando trompete, c. 1958.....	36
Figura 14 – <i>The Detours</i> , c. 1963 (da esquerda pra direita: Pete Townshend, John Entwistle e Roger Daltrey)	38
Figura 15 – Keith Moon tocando com os <i>Beachcombers</i> , c. 1963.	41
Figura 16 – Capa do primeiro e único <i>single</i> dos High Numbers, 1964.	43
Figura 17 – Pete Townshend destruindo sua guitarra, c. 1967.	44
Figura 18 – Pôster usado para divulgar as apresentações do Who, 1964.....	45
Figura 19 – <i>My Generation</i> , lançado no Reino Unido no dia 2 de dezembro de 1965	47

SUMÁRIO

Overture	10
I – A Inglaterra depois da Segunda Guerra Mundial	
I.1 – Won’t Get Fooled Again.....	13
I.2 – I’m a Boy.....	16
I.3 – Young Man Blues	19
II – Os movimentos juvenis	
II.1 – Zoot Suit	24
II.2 – The Punk and The Godfather.....	27
III – O The Who e a juventude dos anos 1960	
III.1 – The Kids Are Alright	34
III.2 – I’m The Face	42
III.3 – My Generation.....	46
Conclusão – Long Live Rock	48
Referências bibliográficas	49
Matérias da Internet	50
Imagens–.....	51

Overture¹

A sociedade britânica pós Segunda Guerra Mundial estava em constante mudança. Após cerca de seis anos em conflito, com produções industriais quase que totalmente voltadas a mercadorias de época de guerra, o terror iminente das bombas alemãs e uma quantia exorbitante de dinheiro gasta, a Inglaterra estava se reconstruindo.

Aos poucos, as casas bombardeadas foram reerguidas, as indústrias, também reconstruídas e até mesmo modernizadas, voltaram a produzir mercadorias de épocas pacíficas, o medo sentido pela população deu espaço ao orgulho patriótico e, finalmente, o lazer e as artes puderam receber mais atenção. Na verdade, estes últimos elementos, como a música, foram muito mais importantes do que o imaginado, afinal, traziam uma gama de sentimentos e sensações boas, como a esperança por tempos melhores. “Em 1945, a música popular tinha um propósito sério: desafiar a depressão pós-guerra e revitalizar as aspirações românticas e esperançosas de um povo exaurido (...) Havia riso e otimismo; a guerra terminara.”²

Outro aspecto cotidiano que estava sendo reestruturado neste período foi, justamente, a família. Apesar de centenas de milhares de mortes, os soldados que retornaram para casa foram recebidos com entusiasmo e prontos para reconstruir suas vidas. Além disso, durante a guerra, muitas mulheres passaram a trabalhar, numa tentativa de suprir os serviços antes prestados pelos homens, o que as permitiu contribuir com a renda familiar e melhorar suas condições de vida.³ O fruto disso foi o fenômeno conhecido como *baby boom*, ou seja, uma explosão demográfica.

As crianças da geração *boom* tornaram-se adolescentes entre os anos finais da década de 1950 e os anos iniciais da década de 1960.⁴ Foi um período em que, pela primeira vez, pensava-se numa ideia de adolescência. As particularidades entre os grupos juvenis vinham crescendo – como, por exemplo, entre gangues – além do poder aquisitivo dos mesmos, que passaram a entrar no mercado de trabalho mais cedo.⁵ Por conta desse crescimento, além do fato de que estes adolescentes estavam cansados de seguir os mesmos padrões da geração de

¹ *Overture* é o título da faixa de abertura do álbum *Tommy*, da banda The Who, lançado em 1969. A faixa foi composta pelo guitarrista e principal compositor da banda, Pete Townshend, e significa “abertura” ou “prelúdio”, referindo-se à introdução de uma peça musical.

² TOWNSHEND, Pete. *A Autobiografia*. São Paulo: Editora Globo, 2013, p. 10.

³ LANE, Peter. *A History of Post-War Britain*. Londres: MacDonald Educational, 1971, p. 125.

⁴ DONNELLY, Mark. *Sixties Britain*. Harlow: Pearson Education Limited, 2005, p. 35.

⁵ Donnelly, 2005, p. 26.

seus pais, a indústria cultural começou a dá-los mais atenção, principalmente através de canais midiáticos, como a televisão e o rádio.

Foi através destes canais midiáticos que os jovens tiveram acesso ao *Rock and Roll*, um novo gênero não só musical, mas, também, de estilo de vida, que atravessou o Oceano e chegou à Inglaterra a partir de vozes e personalidades como Chuck Berry, Elvis Presley e James Dean. Este novo elemento representava a rebeldia que aquela nova geração sentia para com os paradigmas estabelecidos desde o final da Segunda Guerra.⁶

Influenciados pela mídia especialmente juvenil e privilegiados por terem crescido num período de prosperidade, onde as famílias possuíam um maior poder aquisitivo e podiam comprar televisões, rádios e vitrolas, muitos adolescentes britânicos se interessaram pelo ramo da música, investindo seus salários em instrumentos musicais e formando bandas. Algumas destas fizeram sucesso, inclusive, em outras partes do mundo. A partir disso, houve um movimento musical importante conhecido como Invasão Britânica. Dentre as bandas de maior sucesso e influência deste movimento está o The Who, formada no início dos anos 1960.

Composta originalmente por Pete Townshend, Roger Daltrey, Keith Moon e John Entwistle, a banda The Who foi oficialmente fundada em 1963, no bairro de Shepherd's Bush, ao leste da cidade de Londres. Em meios a outras bandas juvenis em ascensão, o The Who, que na época era agenciado por Helmut Gordon, conseguiu atrair a atenção do publicitário Pete Meaden, que se ofereceu para trabalhar como coempresário da banda e, assim, moldá-la para que se tornasse uma representante midiática do movimento *Mod*, um subgrupo juvenil que vinha crescendo na Grã-Bretanha dos anos 1960⁷. Por conta disso, o The Who passou a ser chamado de The High Numbers – uma gíria utilizada pelos *Mods* que representavam seus membros da classe trabalhadora e o uso de anfetaminas, muito popular entre eles⁸ – e a adotar elementos da subcultura em seus visuais.

O nome The High Numbers durou pouco e a banda logo voltou a se chamar The Who, porém, ficou registrado na história do *Rock* e do movimento *Mod* que os quatro músicos de Shepherd's Bush foram alguns dos principais representantes daquela subcultura. Muitos jovens, não apenas aqueles que se consideravam *Mods*, os enxergavam como modelos da rebeldia juvenil da época e sentiam sua própria revolta para com a sociedade e as pessoas ao

⁶ Donnelly, 2005, p. 27.

⁷ WELCH, Chris. *The Who: The story of the band that defines a generation*. Londres: Carlton Books, 2015, p. 8.

⁸ MARSHALL, Ben. *The Who: 50 Years: The Official History*. Nova York: Harper Design, 2015, p. 62.

seu redor explicitada em canções da banda, como nos versos rebeldes e enérgicos de *My Generation*. Ainda somada a isso havia a atitude violenta dos músicos em apresentações ao vivo, como a quebra de instrumentos que, de um acidente, acabou se tornando uma assinatura da banda.

Com a atitude imponente, composições únicas e originais e um som poderoso que quebrou os padrões da época e ajudou a expressar a angústia e rebeldia que crescia entre os jovens de uma sociedade em reconstrução que não sabia leva-los a sério, o The Who consolidou-se ao lado de outras grandes bandas, como The Beatles e The Rolling Stones, como pioneiros do *Rock and Roll* britânico e sua influência continua a ser percebida em bandas e artistas posteriores, como Pearl Jam, U2 e Ira!. Pete Townshend, Roger Daltrey, John Entwistle e Keith Moon eram quatro figuras muito distintas, mentes brilhantes que, colocadas juntas, geraram alguns atritos. Porém, dessa mesma junção nasceu um capítulo importante para a história da música e da juventude britânica dos anos 1960.

CAPÍTULO I – A Inglaterra depois da Segunda Guerra Mundial

I.1 – Won't Get Fooled Again⁹

O fim da Segunda Guerra Mundial trouxe à Grã-Bretanha uma sensação agri-doce de ambiguidade. Havia comemoração, alívio, sensação de vitória; mas também haviam incertezas e preocupações. Uma crise estava em iminência. O território inglês foi acometido por danos terríveis durante os anos de conflito. Muitas construções foram bombardeadas e destruídas pela Luftwaffe, a força aérea alemã. Custaria à Grã-Bretanha uma quantidade próxima a um milhão de libras para reconstruir os estragos das bombas e mais um milhão para trocar as máquinas e equipamentos danificados durante a guerra.¹⁰ Além disso, algo em torno de 500.000 vidas britânicas foram perdidas em batalhas, além da perda de, aproximadamente, $\frac{1}{4}$ da sua fortuna nacional. As taxas de exportação decaíram fortemente.¹¹

Figura 1 - Destruição em Londres após bombardeios alemães.



Fonte: *Ecos da Segunda Guerra*¹²

Outro fator preocupante para a economia do país, era a dívida de mais ou menos 3,500 milhões de libras que estava devendo para países que o ajudaram financeiramente durante a

⁹ *Won't Get Fooled Again* é o título da nona faixa do álbum *Who's Next*, da banda The Who. A faixa, que possui um viés político, foi composta por Pete Townshend.

¹⁰ Lane, 1971, p. 8.

¹¹ Donnelly, 2005, p. 15.

¹² A BATALHA da Inglaterra na Segunda Guerra. *Ecos da Segunda Guerra*, 2023. Disponível em: <https://segundaguerra.org/a-batalha-da-inglaterra-na-segunda-guerra/> Acesso em: 11 de nov. de 2025.

guerra, como a Índia, o Egito e os Estados Unidos. Para pagar sua dívida, a Grã-Bretanha devia exportar mercadorias para estes países. Porém, para poder exportar o que era exigido, as indústrias deveriam, primeiro, parar de produzir materiais de época de guerra e voltar com os produtos de épocas pacíficas, além, é claro, da necessidade de mudanças de equipamentos das fábricas e de modernização.¹³

Apesar das preocupações e das lembranças ruins dos momentos terríveis da guerra, a população britânica não conseguia deixar de sentir altivez de sua nação. Os anos de conflito serviram para demonstrar o caráter do povo britânico e sua impressionante maneira, ao seu ver, de agir. Após o fim da guerra, muitos olhavam para esta época com orgulho e nostalgia. Este período turbulento da História foi reencenado de diversas maneiras após seu fim, através de livros, filmes, histórias em quadrinhos, brinquedos e programas de TV.¹⁴

No âmbito político, havia uma certa pressão por parte da população que esperava recompensas por seus esforços durante a guerra e aguardava, em decorrência disso, melhoras em suas condições de vida. No período da Segunda Guerra, a Inglaterra foi liderada por Winston Churchill, do Partido Conservador, o homem que, como diziam, havia ganhado a guerra.¹⁵ Porém, eram tantos os problemas enfrentados pela sociedade britânica, não só no período da guerra mas, também, no chamado entre guerras, como, por exemplo, o desemprego em massa, que, culpando a liderança conservadora, os cidadãos elegeram, em 1945, um Primeiro Ministro mais liberal, Clement Attlee, do Labour Party, o partido dos trabalhadores.¹⁶

Com promessas feitas sobre empregos, um serviço de saúde nacional, serviços de primeira classe públicos para todos os cidadãos e novas casas, Clement Attlee realmente conseguiu implementar muitos programas em busca do estado de bem estar da população britânica, apesar do alto gasto feito pelo governo – quando foi implantado, o Serviço de Saúde custaria algo em torno de 140 milhões de libras por ano. O governo gastou ainda mais para expandir e modernizar suas indústrias, principalmente as responsáveis pelo carvão e pelas construções ferroviárias. Foram construídas novas estradas, escolas, hospitais e casas, gerando um enorme aumento do número de empregos. As taxas de exportação do país aumentaram

¹³ Lane, 1971, p. 9.

¹⁴ Donnelly, 2005, p. 16.

¹⁵ Donnelly, 2005, p. 17.

¹⁶ Lane, 1971, p. 8.

também.¹⁷ Algo interessante de se notar é que o crescimento de vagas de emprego ocupadas gerou uma demanda ainda maior por trabalhadores, afinal de contas, as pessoas assalariadas gastavam este salário em produtos cada vez mais variados e em maior quantidade que precisavam de mão-de-obra para serem produzidos.

O número de mulheres empregadas também aumentou muito. Passou a haver mais de um assalariado no núcleo familiar. Pela primeira vez, a classe trabalhadora possuía um alto poder de aquisição. Este fator permitiu que muitos jovens nascidos nos anos 1940 crescessem com dispositivos como vitrolas, rádios e até mesmo, numa menor escala, aparelhos de televisão. Tais dispositivos propiciaram o contato dessa nova geração com a cultura artística da época.

Porém, apesar da Inglaterra estar tentando caminhar para um estado de bem estar pleno dos seus cidadãos, ela não estava livre de problemas. A inflação era um deles. A alta taxa de empregados havia causado um aumento dos preços dos produtos, que estavam sendo mais demandados agora que mais pessoas podiam obtê-los.¹⁸ Além disso, em 1947, a Inglaterra passou por uma crise econômica, já que gastava mais dinheiro com importação do que com exportação, e, diante das dificuldades financeiras do governo, os produtos estavam encarecendo ainda mais e o racionamento de certos itens de consumo (carne, manteiga e bacon, principalmente), ainda mais escassos naquele momento do que no período da guerra, aumentou. Cortes foram feitos em serviços públicos, causando uma diminuição no patamar recentemente elevado das condições de vida.¹⁹

O Partido Trabalhista já não estava mais com a popularidade tão boa dentre a população, então, em 1951, o Partido Conservador retornou à liderança, representado, novamente, por Churchill, que prometeu, em um discurso, o restauro da prosperidade de consumo. Porém, o início da década de 50 ainda foi um período de racionamento de alimentos, o que ocorreu até 1954.²⁰ Apesar disso, os anos 1950 foram marcados pelo pleno emprego e por um rápido crescimento da produtividade. Houve, inclusive, um grande

¹⁷ *Idem*, p. 25

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Donnelly, 2005, p. 17-18.

²⁰ *Idem*, p. 20.

aumento no número de professores e escolas, chegando a uma quantidade aproximada de 287 mil profissionais da educação.²¹

Esta era a Inglaterra em que os chamados *baby boomers* se desenvolveram durante a infância e a adolescência. Havia dificuldades, mas também havia otimismo e desenvolvimento. As famílias da classe trabalhadora possuíam um maior poder aquisitivo e estes jovens puderam crescer com regalias inimagináveis para as gerações anteriores. Estes fatores foram de enorme influência para o que estes jovens se tornariam e fariam nos anos 1960, moldando, assim, uma geração fortemente ligada às artes e a símbolos que diferenciavam e diversificavam os grupos adolescentes.

I.2 – I’m a Boy²²

A geração britânica nascida nos anos 1940 foi testemunha de muitas transformações, como já foi citado anteriormente. Apesar da modernização dos dispositivos utilizados no dia a dia e do aumento do conforto, da prosperidade e das condições de vida que ocorreram ao longo, principalmente, dos anos 1950, o início da infância dessas pessoas não foi fácil. Muitas crianças, geradas antes do final da Segunda Guerra, não chegaram a conhecer seus pais, que morreram nos campos de batalha, enquanto outras tiveram uma figura paterna ausente durante seus primeiros anos. Além disso, muitas mulheres passaram a trabalhar no lugar dos homens, enquanto estes serviam ao exército, fazendo com que muitas mães também se ausentassem, por necessidade, da rotina de seus filhos.

Roger Daltrey, vocalista da banda The Who, nascido em março de 1944, conta em sua autobiografia, *Valeu, professor Kibblewhite*, que sua primeira memória foi o retorno de seu pai, um membro da Artilharia Real, para casa após o final do período de guerra. Daltrey escreve que, com menos de dois anos, lembra-se “dos cadarços das botas de um homem, sua mochila, seu capacete e da surpresa de ver aquele estranho recém-chegado dividir a cama com minha mãe”.²³ Essa foi a realidade de muitas crianças cujos pais, membros do exército, se ausentaram durante a primeira infância de seus filhos.

²¹ PINTO-DUSCHINSKY, Michael. Bread and Circuses? The Conservatives in Office, 1951-1964. In: BOGDANOR, Vernon; SKIDELSKY, Robert (orgs.). *The Age of Affluence, 1951-1965*. Bungay: Richard Clay (The Chaucer Press) LTD, 1970, p. 56.

²² *I’m a Boy* é o título de uma canção escrita por Pete Townshend em 1966.

²³ DALTREY, Roger. *Valeu, professor Kibblewhite: a biografia do vocalista do The Who*. Rio de Janeiro: BestSeller, 2021, p. 15.

Este foi, também, um período de pouca estabilidade. Muitas pessoas foram evacuadas de cidades britânicas, como Londres, Manchester e Liverpool, que corriam o risco de serem bombardeadas pela Luftwaffe durante a Segunda Guerra. Mais de 3,5 milhões de pessoas, em sua maioria crianças, foram mandadas para a segurança de regiões rurais. Inclusive, muitas destas crianças foram evacuadas sem seus pais, que as instruíam a não reclamar, a cuidarem de seus irmãos e a escreverem cartas sempre que possível.²⁴ O próprio Roger Daltrey foi enviado, com sua mãe, para a Escócia.

Figura 2 – Crianças londrinas sendo evacuadas para áreas mais seguras.



Fonte: British Broadcasting Corporation (BBC)²⁵

As acomodações que recebiam estas pessoas evacuadas ficavam lotadas e, em muitos casos, várias famílias dividiam uma única casa e, em consequência disso, os quartos eram ocupados por um grande número de indivíduos. Além disso, em meio a essa grande concentração de crianças, ocorriam muitos casos de bullying, porém, quando reclamavam com algum adulto, os infantes eram instruídos a ficarem quietos e agradecerem por estarem vivos, longe dos bombardeios.²⁶ Foi um período, para as crianças, um tanto quanto violento e silencioso. Esse silenciamento pode ser percebido como uma alegoria na primeira ópera rock do The Who, *Tommy*, de 1969, na qual o protagonista ainda criança presencia um acontecimento violento e traumático e seus pais o mandam ficar quieto quanto a isso, obrigando-o a esquecer o que havia visto e fingir que nada daquilo acontecera. O rapaz, transtornado psicologicamente, acaba cego e surdo.

²⁴ Marshall, 2015, p. 12.

²⁵ WORLD War Two: Child evacuees remembre fleeing the Blitz to Wales. *British Broadcasting Corporation*, 2022. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/uk-wales-60140897> Acesso em: 16 de nov. de 2025.

²⁶ Marshall, 2015, p. 12-13.

Um fato curioso que pode ser associado, também, à grande quantidade de jovens músicos e artistas na década de 1960 é que, com o rápido crescimento da população britânica depois da guerra, as escolas secundárias de sucesso, chamadas de escolas de gramática, que abriam as portas dos estudantes para ingressar em boas universidades e terem a esperança de um bom emprego, exigiam uma nota mais alta nos exames *11-plus* – uma prova que era feita pelos alunos da primeira série quando atingiam os 11 anos – para o ingresso nestas instituições, portanto “aqueles cujas aptidões ‘medianas’ poderiam tê-los colocado na escola de gramática cinco anos antes, agora quase que certamente acabariam numa secundária moderna.”²⁷ Estas escolas secundárias modernas eram vistas como “pouco mais do que depósitos dos rejeitados e excluídos da sociedade”²⁸, cujo destino eram as fábricas e os serviços nas indústrias, portanto, muitos jovens que acabaram falhando em seus *11-plus*, como foi o caso do baterista do The Who, Keith Moon, preferiram se empenhar nos ramos artísticos e musicais para tentarem uma chance de sucesso, praticamente inexistente se apenas seguissem o destino que a sociedade lhes reservava.

Outra particularidade da infância britânica pós-guerra interessante de se notar é que muitos locais atingidos pelas bombas alemãs, enquanto aguardavam pela reconstrução, serviram de *playground* para as crianças durante anos entre o final da década de 1940 e o início da década de 1950.²⁹ Pete Townshend, guitarrista e principal compositor do The Who, comenta em uma entrevista que deu ao jornal britânico *The Telegraph* em 2006 que, aos quatro anos, viveu em uma casa na qual doze pessoas haviam morrido em decorrência dos bombardeios e que, nesta época, ele e as outras crianças brincavam nos locais destruídos pelas bombas e acabavam encontrando ossos e objetos pessoais, como relógios.³⁰

Algo que também está muito presente na memória de quem passou a infância na Grã-Bretanha no período em que a crise pós Segunda Guerra estava em seu ápice é o racionamento de alimentos, como carne e pão, que durou até 1954. Daltrey conta em sua autobiografia que:

Comíamos mingau no café da manhã e sanduíches de açúcar no chá da tarde. O ‘pão nacional’ vinha com ‘adição de cálcio’ (metade era giz), um embuste

²⁷ FLETCHER, Tony. *Keith Moon: A vida e a morte de uma lenda do rock*. Caxias do Sul: Belas Letras, 2021, p. 30.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Donnelly, 2005, p. 20.

³⁰ MCCORMICK, Neil. *On stage I feel like the goalkeeper*. *The Telegraph*, London, 14 dez. 2006. Disponível em: https://www.telegraph.co.uk/culture/music/rockandjazzmusic/3657116/On-stage-I-feel-like-the-goalkeeper.html?utm_source=chatgpt.com&ICID=continue_without_subscribing_reg_first Acesso em: 19 de nov. de 2025.

para nos fazer pensar que estávamos recebendo pão branco. Para ganhar a ração semanal de um ovo em pó era preciso enfrentar uma fila. (Daltrey, 2021, p. 16.)

Foi um período de enorme contraste entre uma Inglaterra em crise – conhecida como a terra da banha – e o triunfo imperialista dos Estados Unidos da América – a terra do bife.³¹ E foi este cenário próspero da antiga colônia que, com as produções hollywoodianas e o berço de novos gêneros musicais, atraiu o interesse de um grupo que, durante os anos 50, ocuparia um espaço de importância dentro a sociedade: os adolescentes.

I.3 – Young Man Blues³²

Muitas novidades chegaram à Grã-Bretanha vindas dos Estados Unidos na década de 1950. Dentre elas estava um novo gênero musical que prometia bater de frente com as canções harmoniosas e bem comportadas que costumavam tocar nos rádios e gramofones das casas de família. O *rock'n'roll* havia nascido e cruzado o oceano, e pretendia abalar padrões sociais e estéticos da sociedade britânica.

Este novo gênero musical que passou a definir a nova cultura juvenil surgiu nos Estados Unidos da América, um fenômeno que se iniciou ainda no final dos anos 1940. Como uma das maiores potências do mundo, principalmente com o final da Segunda Guerra Mundial e todos os problemas enfrentados na Europa, os Estados Unidos demonstravam para o mundo uma imagem de prosperidade e harmonia, porém, havia muito preconceito e marginalização nesta sociedade, como de negros afro-americanos, latinos e operários brancos pobres, que migravam para o Norte do país à procura de melhores condições – porém, não foram tão bem recebidos. Muitos ritmos diferentes emergiram destes grupos, que serviram como um berço para o *rock'n'roll*.³³ Um dos mais influentes foi o *blues*, que surgiu entre os afro-americanos que misturavam músicas de herança africana com a contextualização do ambiente em que viviam na América do Norte. Este ritmo, que trazia em sua composição as

³¹ ROGER DALTREY. *Interview*. *Rock Cellar Magazine*. Disponível em: <https://rockcellarmagazine.com/roger-daltrey-interview-the-who-new-album-pete-townshend-classic-rock/>. Acesso em: 19 nov. 2025.

³² *Young Man Blues* é o título de uma canção composta por Mose Allison em 1957, frequentemente usada no repertório das apresentações do The Who entre 1968 e 1970.

³³ HALL, Mitchell K. *The Emergence of Rock and Roll: Music and the Rise of American Youth Culture*. Nova York: Routledge, 2014, p. 2.

tristezas e dificuldades carregadas pela população negra e marginalizada, influenciou outros estilos, como o *jazz* e o *rythm and blues*.³⁴

Tendo como um de seus principais representantes o artista Muddy Waters, o *rythm and blues*, ou apenas *R&B*, apresentava o som eletrificado das guitarras que também estaria muito presente no que viria a se tornar o *rock'n'roll*. Praticamente todos os chamados *rock-and-rollers* foram influenciados pelo *R&B*, como Elvis Presley, Chuck Berry, Jimi Hendrix, Led Zeppelin e, também, o The Who.³⁵

Figura 3: Muddy Waters tocando sua guitarra, 1977.



Fonte: Far Out Magazine³⁶

Estes ritmos mais pesados e rebeldes estavam se popularizando bem entre os jovens estadunidenses. O termo *rock-and-roll* – uma gíria utilizada na época para referir-se às atividades sexuais – surgiu como uma tática de marketing feita pelo DJ Alan Freed em 1951 para referir-se à música criada pelos negros, mas que, naquele ponto, não era mais exclusiva deles.³⁷ O novo ritmo havia se estendido, também, aos brancos e artistas como Elvis Presley e Bill Haley estavam ganhando popularidade. Além disso, o rock causou um grande impacto na indústria das gravações nos Estados Unidos, praticamente triplicando a venda dos discos de

³⁴ SZATMARY, David P. *Rockin' in Time: A Social History of Rock-and-Roll*. 8. Ed. Boston: Pearson Education, 2014, p. 2.

³⁵ *Idem*, p. 1.

³⁶ WATCH Muddy Waters play 'Honey Bee' in 1970. *Far Out Magazine*, 2022. Disponível em: <https://faroutmagazine.co.uk/watch-muddy-waters-honey-bee-1970/> Acesso em: 09 de dez. de 2025.

³⁷ PALMER, Robert. *Dancing in the Street: a Rock and Roll History*. Londres: BBC Books, 1996, p.8.

vinil entre 1955 e 1959.³⁸ Estes discos, assim como outros produtos estadunidenses, foram exportados para a Europa e, conseqüentemente, chegaram à Inglaterra.

E o *rock* chegou em boa hora. Os anos 1950 eram um tanto quanto chatos para os jovens, que não tinham muito o que fazer no quesito lazer além daquilo que era feito por seus pais. Ouviam as mesmas músicas que estes e se vestiam tal como eles também.³⁹ As produções midiáticas ainda estavam voltadas para as gerações mais velhas, por isso, os adolescentes – grupo em ascensão e que estava começando a receber mais atenção –, majoritariamente os rapazes, iam atrás da cultura norte-americana, buscando seguir seus padrões juvenis, como Marlo Brando e James Dean no cinema.

Porém, com a chegada destes novos elementos incorporados pelos jovens ingleses, os grupos adolescentes passaram a ser mais diversos e, além disso, estavam mais autônomos financeiramente. O consumo destes jovens, que já trabalhavam e guardavam dinheiro, era muito alto, representando, na época, um pouco mais do que 5% das despesas de todo o consumo nacional. A partir de 1959, o termo “adolescente” passou a ser usado com mais frequência e, em decorrência disso, a mídia finalmente começou a trata-los como um grupo à parte, com gostos próprios e peculiaridades, deixando de vê-los apenas como extensões das gerações mais velhas. Conseqüentemente, havia uma maior demanda por roupas, entretenimento e produtos manufaturados destinados a essa nova esfera da sociedade.⁴⁰

Dentre os próprios jovens, havia uma enorme gama de subgrupos, alguns inclusive com rixas entre si, que seguiam padrões específicos e utilizavam de simbologias diversas para diferenciar-se uns dos outros. Um grupo se destacou na década de 1950: os *Teddy Boys*.

Considerada a primeira subcultura jovem britânica, pertencentes da classe operária, os *Teddy Boys*, ou, simplesmente, *Teds*, foram, num primeiro momento, associados à criminalidade e à violência, porém, uma visão mais justa hoje os associa ao nascimento do *rock’n’roll*.⁴¹ Seu visual era, basicamente, composto por blazers eduardianos, calças apertadas e sapatos *creeper*.⁴² O curioso é que esse estilo de roupas adotado pelos *Teddy Boys* surgiu, na verdade, nos anos 1940, entre os jovens abastados que, com receio das mudanças feitas pelo Partido Trabalhista e de características socialistas que poderiam ser implantadas por este,

³⁸ Mitchell, 2014, p. 27.

³⁹ Donnelly, 2005, p. 26.

⁴⁰ Lane, 1971, p. 137-138.

⁴¹ Marshall, 2015, p. 40.

⁴² Fletcher, 2021, p. 31.

voltaram aos visuais eduardianos que remetiam a um período mais conservador e onde a nobreza inglesa era vangloriada.⁴³

Figura 4 – Teddy Boys britânicos na década de 1950.



Fonte: *The Demon*⁴⁴

No início dos anos 1950, houve uma “proletarização” deste estilo eduardiano adotado pela elite.⁴⁵ Essa foi uma maneira dos jovens operários de reafirmar seus valores e de defender o espaço que haviam conseguido conquistar em meio à sociedade, quase uma maneira de comprar status.⁴⁶ A violência associada aos *Teddy Boys* é consequência desta defesa, tanto de seu espaço quanto de seus integrantes. Havia muitas brigas entre os *Teds* e outros grupos, muitas vezes entre membros da mesma gangue.⁴⁷ Tais brigas eram resultado de provocações e insultos – especialmente aqueles direcionados ao estilo, já que eram a principal simbologia do grupo –, o que, em certos casos, tornaram-se mais sérias do que apenas desentendimentos juvenis, como ocorreu em 1953, onde um jovem acabou morto na área de Clapham Common, Londres.⁴⁸

⁴³ Marshall, 2015, p. 40.

⁴⁴ A FASHION Movement: Teddy Boys and the importance of the Teddy Girls. *The Demon*, 2020. Disponível em: <https://www.demon-media.co.uk/2020/01/30/a-fashion-movement-teddy-boys-and-the-importance-of-the-teddy-girls/> Acesso em: 27 de nov. de 2025.

⁴⁵ JEFFERSON, Tony. Cultural responses of the Teds. In: HALL, Stuart; JEFFERSON, Tony (orgs.). *Resistance through Rituals: Youth subcultures in post-war Britain*. Londres: Routledge, 1993, p. 81.

⁴⁶ *Idem*, p. 85.

⁴⁷ *Idem*, p. 82.

⁴⁸ Donnelly, 2005, p. 37.

Apesar das brigas e da violência, que despertavam olhares tortos das esferas consideradas mais respeitáveis da sociedade, haviam muitos *Teddy Boys* empregados e que ganhavam seu próprio dinheiro. Gastavam a maioria em roupas e acessórios que eram muito importantes para diferenciá-los de outros grupos juvenis. Dentre suas simbologias visuais, destacam-se elementos da cultura estadunidense, como os penteados das primeiras estrelas do *rock'n'roll* americano e elementos visuais de estrelas do cinema, como James Dean no filme “Rebelde sem causa”.⁴⁹

Dos *Teddy Boys* pode-se dizer que nasceram dois subgrupos juvenis muito importantes para se entender a cultura dos adolescentes principalmente no início dos anos 1960: os *Mods* e os *Rockers*.

Figura 5 – Recorte de uma manchete do The Times nos anos 1950 sobre os Teddy Boys, “os primeiros rebeldes sem causa”.



Fonte: *The Edwardian Teddy Boy*⁵⁰

⁴⁹ PERONE, James E. *Mods, Rockers, and the music of the British Invasion*. Westport: Praeger Publishers, 2009, p. 3.

⁵⁰ A SELECTION of 1950's Newspapers, Books and Comics featuring Teddy Boys. *The Edwardian Teddy Boy*. Disponível em: <https://www.edwardianteddyboy.com/page63.html>. Acesso em 02 de dez. de 2025.

CAPÍTULO II – Os movimentos juvenis

II.1 – Zoot Suit⁵¹

É difícil falar sobre rivalidade entre gangues nos anos 1960 e não se lembrar dos *Mods* e *Rockers*. Os conflitos entre estes dois grupos evocam uma lembrança de violência e, em alguns casos específicos, saíam de controle, o que contribuiu para que a sociedade britânica os visse como vândalos e delinquentes. Porém, para que esta rivalidade seja entendida, é preciso analisar as particularidades de cada uma destas subculturas. Uma delas – os *Rockers* –, incorporava os elementos do passado, a rebeldia dos *Teds* e dos primórdios do *Rock'n'Roll*; a outra – os *Mods* –, queria abraçar a modernidade e quebrar com os padrões antigos. Os dois, porém, buscavam algo semelhante: a soberania juvenil.

No que tange às simbologias, os *Rockers* possuíam um estilo muito inspirado pela cultura norte americana. Andavam em motos da década de 1950, com predileção pela marca Triumph; usavam roupas de couro, como as gangues de motociclistas dos Estados Unidos; sua preferência musical girava em torno dos roqueiros brancos estadunidenses dos anos 1950, como Elvis Presley, Gene Vincent e Eddie Cochran.⁵² Inclusive, o nome adotado por este subgrupo refere-se ao amor pelo *Rock'n'Roll* e a lealdade por este estilo musical.⁵³

Os *Rockers* se assemelhavam aos *Teddy Boys* em alguns aspectos: assim como seus predecessores, pertenciam à classe operária, e agiam de maneira mais direta e desinibida.⁵⁴ Porém, conforme os *Teds* passava a impor mais respeito por parte da sociedade, os *Rockers* se afastavam deles e se aproximavam do visual motociclista estadunidense, daqueles considerados “selvagens”. Estes jovens ingleses não costumavam frequentar bares e cafeterias do centro urbano, preferiam se encontrar em lanchonetes de beira de estrada.

Os *Rockers* “eram considerados fora de moda e sem glamour justamente porque pareciam estar mais presos à sua classe social. As imagens de brutamontes e valentões que haviam herdado dos *Teds* dificilmente os tornavam um produto comercializável”⁵⁵, diferentemente dos *Mods*, cuja exploração comercial os tornou dominantes em relação ao outro grupo.

⁵¹ *Zoot Suit* é o título de uma canção composta em 1964 por Pete Meaden, empresário da banda The High Numbers, atual The Who. O título faz menção aos trajes masculinos utilizados pelos *Mods* nos anos 1960.

⁵² Perone, 2009, p. 2.

⁵³ COHEN, Stanley. *Folk Devils and Moral Panics: The creation of the Mods and Rockers*. 3. ed. Abingdon: Routledge, 2002, p. 210.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Tradução minha, a partir de COHEN (2002, p. 211).

Figura 6 – *Rockers* britânicos da década de 1960.



Fonte: *Language Unlimited*⁵⁶

Do outro lado dessa dicotomia, estão os supracitados *Mods*. Essa dominação adotada é uma abreviação para “*Modernist*”, que dizia respeito à moda adotada por estes jovens, tanto em suas roupas e veículos quanto nos produtos culturais consumidos por estes. Assim como os *Rockers*, os *Mods* também provinham da classe operária londrina, porém, buscavam se portar de maneira mais elegante do que seus rivais, evocando a sofisticação da classe média. O que ocorreu entre os jovens modernistas foi uma “italianização” de seus estilos.⁵⁷ Utilizavam como inspiração os personagens italianos mafiosos de filmes estadunidenses.⁵⁸ Gastavam uma boa parte de seu dinheiro em conjuntos de alfaiataria italianos, scooters customizadas com inúmeros espelhos retrovisores e festas regadas a anfetaminas.⁵⁹

Já no âmbito musical, os *Mods* consumiam muito *R&B* e *soul* estadunidense, além do *ska* jamaicano. Costumavam assistir apresentações de bandas que tocassem estes estilos em

⁵⁶ CULTURE: Who are the Mods & Rockers? *Language Unlimited*, 2019.

Disponível em: <https://www.languageunlimited.org/modsandrockers/> Acesso em 09 de jan. de 2026.

⁵⁷ Cohen, 2002, p. 209.

⁵⁸ HEBDIGE, Dick. *The meaning of mod*. In: HALL, Stuart; JEFFERSON, Tony (org.). *Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain*. London: Routledge, 1993, p. 89.

⁵⁹ SNOW, Mat. *The Who: 50 Years of My Generation*. Nova York: Race Point Publishing, 2015, p. 23.

bares e casas de festas como o *Soho's Flamingo Club* e o *The Scene*. Além disso, os *Mods* eram grandes devotos de marcas específicas, como Vespa, Lambretta – veículos –, Levi's – vestimentas – e Tamla Motown – selo de gravadora de discos.⁶⁰ Este motivo, dentre outros, fez com que os *Mods* dominassem o mercado e as indústrias culturais londrinas do período. A primeira metade da década de 1960 é considerada o ápice do movimento *Mod* e, em 1964, haviam pelo menos seis revistas cujo público alvo eram tais jovens.⁶¹

Figura 7 – Grupo de *Mods* britânicos e suas scooters.



Fonte: *London Globe: United Kingdom, European, World News & Comment*⁶²

Essa dicotomia entre *Mods* e *Rockers* gerava atritos entre eles. A maioria dos casos acabava em discussões e provocações, fruto do comportamento juvenil orgulhoso e temperamental, intensificados pelo senso de proteção do território. Porém, essa guerra

⁶⁰ Snow, 2015, p. 24.

⁶¹ Cohen, 2002, p. 212.

⁶² MODS and Rockers Join Forces In Brighton Over Council Road Plans. *London Globe*, 2020. Disponível em: <https://www.london-globe.com/united-kingdom/2020/07/20/mods-and-rockers-join-forces-in-brighton-over-council-road-plans/> Acesso em: 12 de jan. de 2026.

declarada entre os dois subgrupos, muito noticiada pela mídia britânica da década de 1960, é uma construção da sociedade, que utilizava destes adolescentes como bodes expiatórios para mostrar como a juventude era composta por vândalos violentos. Os jovens da geração *boom* estavam ganhando autonomia e grande atenção das indústrias produtoras de bens materiais e de entretenimento. Estavam saindo, finalmente, daquela realidade de seus pais, ainda muito permeada pelas memórias da Segunda Guerra. A moral havia mudado, as preocupações eram outras e os jovens não queriam mais seguir os passos dos mais velhos que, contrariados, sentiam-se escandalizados pelas novas liberdades permitidas, o que contribuiu para que construíssem uma visão pouco favorável daquela nova geração. Isso é um fenômeno abordado e estudado pelo sociólogo sul-africano, Stanley Cohen, denominado de “pânico moral”.

II.2 – The Punk and The Godfather⁶³

O fenômeno do pânico moral ocorre quando acontecimentos, pessoas ou grupos surgem para supostamente ameaçar os valores e interesses de uma comunidade. Havia, na Grã-Bretanha da década de 1960, uma grande preocupação sobre o uso de drogas, a militância juvenil, tal como demonstrações políticas e violentas, os crimes e vandalismo, decorrentes, de acordo com os formadores de opinião, do surgimento destes grupos juvenis, mostrados como modelos a não serem seguidos pelos jovens que prezavam pela moral dominante.⁶⁴

Porém, como Cohen demonstra em sua obra *Folk Devils and Moral Panics*, esse caráter desviante dos jovens *Mods* e *Rockers*, a violência em suas formas de agir, esse comportamento não aceito, são elementos impostos a eles por figuras de autoridade, como policiais e professores, sendo privados, conseqüentemente, de agir de outra maneira. Essa padronização de comportamentos considerados fora do comum é usada como um instrumento de controle social.⁶⁵

A mídia local contribuiu para a disseminação de informações sobre esses grupos considerados desviantes e ajudou a estabelecer as características que os definiram. Ela tinha o poder de causar indignação, medo e ansiedade nos espectadores, contribuindo para a

⁶³ *The Punk and the Godfather* é o título de uma canção composta por Pete Townshend para o álbum do The Who de 1973, *Quadrophenia*.

⁶⁴ Cohen, 2002, p. 2.

⁶⁵ *Idem*, p. 5.

percepção de que os valores sociais precisavam ser defendidos daquela juventude.⁶⁶ Tais grupos não conseguiam se misturar completamente dentre o restante da população, que se mantinha um tanto quanto hostil diante deles, justamente para entenderem que eram desviantes e, assim, eram mantidos alienados da sociedade convencional, o que os levava a agir de maneira ainda mais desviante.⁶⁷ Estavam presos numa espécie de círculo vicioso.

Apesar desse comportamento violento observado entre os dois grupos rivais, é compreensível que não agiam da maneira que agiam de forma completamente espontânea, mas, sim, para se fazerem caber nos moldes sociais impostos a eles, afinal, agiam da maneira que os outros esperavam que agissem e, todas as vezes que os tratavam como marginais, aquela realidade ia se concretizando.⁶⁸ O que estava ocorrendo na Inglaterra naquele período era uma espécie de revolução social, na qual a classe operária, conseguindo romper com antigos limites, estavam se tornando um novo grupo de classe média baixa, com um maior poder aquisitivo, o que permitiu que os jovens não dependessem tanto de suas famílias e que pudessem ter seus próprios espaços. Isso fez com que os *Mods* e *Rockers* sentissem orgulho de quem eram. Eles “não eram um movimento revolucionário, eles eram um movimento rebelde. Eles sentiam orgulho de ser trabalhadores, eles gostavam de ir ao trabalho. Eles não queriam grandes mudanças na ordem social.”⁶⁹

Nesse contexto, o desvio atribuído aos *Mods* e *Rockers* não é apenas o resultado de comportamentos individuais ou de uma inclinação natural à violência ligada aos jovens desviantes, mas como produto de um processo social mais profundo de rotulação e exclusão. Ao serem constantemente definidos pela mídia e pela sociedade adulta como ameaça à ordem, esses jovens passaram a ocupar uma posição marginal que reforçava sua identidade coletiva em oposição à sociedade convencional. Como aponta a sociologia do desvio, quando um grupo é reiteradamente classificado como problemático, tende a internalizar essa definição, ajustando suas práticas às expectativas que lhe são impostas.⁷⁰ Dessa forma, a hostilidade social não apenas separava *Mods* e *Rockers* do restante da população, como também contribuía para a consolidação de comportamentos que confirmavam a imagem desviantes que era atribuída a eles, aprofundando o distanciamento entre juventude e normas sociais dominantes.

⁶⁶ Cohen, 2002, p. 10.

⁶⁷ *Idem*, p. 11.

⁶⁸ BERGER, Peter L. *Perspectivas sociológicas: uma visão humanística*. Petrópolis: Vozes, 1972, p. 110.

⁶⁹ Tradução minha, a partir de MARSHALL (2015, p. 261)

⁷⁰ Berger, 1972, p. 113.

Portanto, era do gosto destes jovens, tanto de um grupo quanto do outro, ser como eram e seguir o caminho delineado para eles. Queriam se autoafirmar, queriam causar choque entre aqueles que não os compreendiam e, se fosse para assumir o papel de personagens desviantes, que assim fosse.

Mods e *Rockers* eram entendidos na sociedade como os atores de episódios específicos e regulares de mau comportamento e distúrbios ocorridos entre 1964 e 1966 nos resorts litorâneos ingleses.⁷¹ Em tais ocasiões, aconteciam brigas, motins e perseguições que foram registrados pelos meios de comunicação da época e amplamente difundidos. Dentre os casos mais famosos, está o ocorrido em Brighton no dia 18 de maio de 1964, no qual os jovens começaram uma enorme briga ao longo do calçadão da cidade litorânea e instauraram o caos na praia. Porém, o relato de Brian Muggridge, um jovem *Mod* naquele período, revela que parte do motim foi incitado por repórteres em busca de material midiático. Em seu relato, Muggridge diz:

Nós todos nos sentávamos na praia, e só estávamos sentados, conversando e falando, e esses repórteres do [jornal] *Sketch* e do *Sunday Mirror* se aproximaram e nos deram dez xelins para jogar algumas pedras. Eles diziam ‘Joguem algumas pedras, rapazes, está um pouco quieto por aqui.’ (MARSHALL, 2015, p. 266, tradução minha)

Figura 8 – Mídia relatando o motim dos *Mods* e *Rockers* em Brighton, 1964.



Fonte: Ellie & Co.⁷²

⁷¹ Cohen, 2002, p. 13.

⁷² MODS vs Rockers Battle on Brighton Beach, 1964. Ellie & Co, 2024. Disponível em: <https://www.ellieandco.co.uk/2019/02/mods-vs-rockers-brighton-beach-1964.html> Acesso em: 13 de jan. de 2026.

Algo interessante de se notar é que, assim como esta reportagem, várias outras sobre os *Mods* e *Rockers* os chamam, no título, de selvagens. Este é um exemplo de como a mídia os manipulava para coloca-los dentro de um padrão específico. Na realidade, as provocações feitas diante das diferenças simbólicas e a disputa por território eram os principais motivos pela briga entre os dois grupos. Já a ideia de que eram inimigos declarados, como antagonistas, foi uma condição imposta a eles pela sociedade e, também, pelos seus próprios líderes de gangue, para manter as aparências. A imagem abaixo é um exemplo disso:

Figura 9 – Provocação amigável entre *Rockers* e *Mods*.



Fonte: *Express*.⁷³

Na imagem, dois *Rockers*, em sua motocicleta, provocam dois *Mods* que seguem em sua *scooter*. A provocação possui um caráter de brincadeira, tendo em vista que todos parecem estar se divertindo com aquilo.

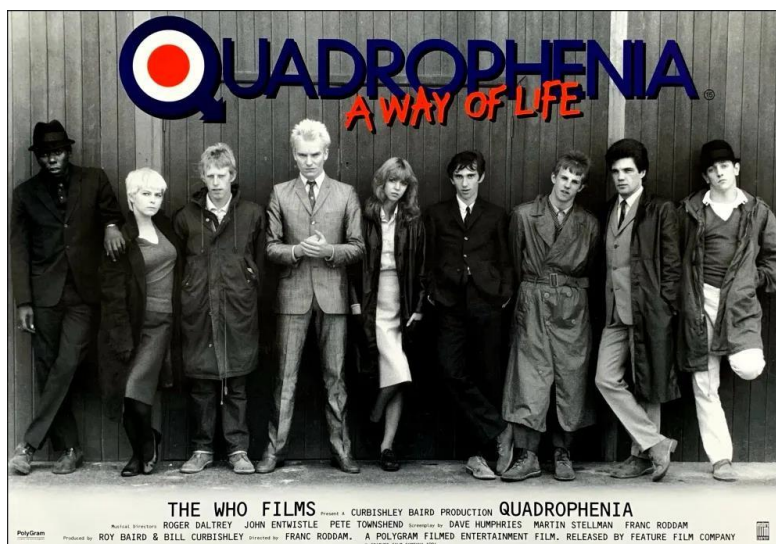
Essa complexidade da relação entre *Mods* e *Rockers* é muito bem apresentada no filme de 1979, *Quadrophenia*, inspirado pelo álbum homônimo de 1973 lançado pelo The Who. A película, dirigida por Franc Roddam, acompanha as desilusões e angústias da vida de Jimmy Cooper, um jovem *Mod* que está em busca de sua própria identidade em meio à necessidade de se encaixar dentro das simbologias da sua tribo urbana. A história se passa em 1964, no auge do movimento *Mod*.

⁷³ BATTLE on the beaches: 50th anniversary of violent clashes between Mods and Rockers. *Express*, 2014. Disponível em: <https://www.express.co.uk/life-style/life/476488/Battle-on-the-beaches-50th-anniversary-of-violent-clashes-between-Mods-and-Rockers> Acesso em: 13 de jan. de 2026.

Jimmy é apresentado como um típico adolescente *Mod*. Usa ternos italianos, tem sua própria *scooter*, seu corte de cabelo segue os padrões do grupo e sua diversão é se encontrar com os amigos nos clubes de *R&B* e cafeterias. Porém, a história aborda a angústia juvenil através de uma série de situações com quais Jimmy sente-se confuso e frustrado – “conseguir ou não conseguir a garota, conseguir ou não conseguir drogas, querer brigar e não querer brigar, sentir-se um vencedor às vezes e um perdedor na maior parte do tempo.”⁷⁴

A dualidade de Jimmy em querer se encaixar e ser ele mesmo é um elemento visível. Há uma cena em que o protagonista se encontra, por acaso, com um velho amigo, porém, o rapaz em questão pertence ao grupo dos *Rockers*. É possível perceber o conflito de Jimmy em estar contente por ver o amigo de infância e o receio de ser visto por seus colegas *Modes* enquanto conversa com um rival. Portanto, o filme é permeado por essa ambivalência: o entendimento da ânsia adolescente por querer se encaixar e ser parte de algo e a crítica a isso, a não pensar por si próprio. Inclusive, de maneira irônica, o personagem que mais faz essa indagação é o pai de Jimmy, que representa o conservadorismo das gerações mais velhas. O pai ironiza o fato de o filho ter que pertencer a uma gangue e não poder pensar por si próprio.⁷⁵

Figura 10 – Pôster do filme *Quadrophenia* usado no Reino Unido, 1979.



Fonte: *Turn up the volume – Deep Blog for Music Junkies*⁷⁶

⁷⁴ Tradução minha, a partir de MARSHALL (2015, p. 257)

⁷⁵ Marshall, 2015, p. 262.

⁷⁶ MUSIC Movies From The Past – QUADROPHENIA 1979. *Turn up the volume*, 2023. Disponível em: <https://turnupthevolume.blog/2023/07/21/music-movies-from-the-past-quadrophenia-1979/> Acesso em: 20 de jan. de 2026.

Então, apesar do filme, assim como o álbum, servir de simbologia do movimento *Mod*, ele também serve como alegoria para se livrar do peso de ter que seguir padrões para se encaixar em alguma esfera da sociedade, padrões estes que, como já foi discorrido, foram em partes construídos pela mídia.⁷⁷ A faixa *The Punk and The Godfather*, presente no álbum de 1973, *Quadrophenia*, composta por Pete Townshend, traz declarações interessantes que dizem respeito a essa construção da simbologia a ser seguida pelos jovens. Esta ideia já fica em evidência logo nas primeiras estrofes:

You declared you would be three inches taller
You only became what we made you
Thought you were chasing a destiny calling
You only earned what we gave you
You fell and cried as our people were starving
Now you know that we blame you
You tried to walk on the trail we were carving
Now you know that we framed you
(TOWNSHEND, 1973)

A letra diz que, apesar das autodeclarações feitas pelo jovem – o chamado *Punk* que, no sentido da canção, representa o adolescente rebelde –, ele nada mais é do que a imagem construída pelas autoridades da comunidade – o *Godfather* – na qual ele deve se encaixar. Além disso, há o elemento do local de culpa – “Now you know that we blame you” – que esta mesma sociedade os coloca, novamente fazendo alusão ao fenômeno do pânico moral. É importante de se perceber que, apesar da história retratada em *Quadrophenia* se passar nos anos 1960, a ideia só foi concebida e executada na década seguinte. Apesar disso, a temática da violência entre gangues, da rebeldia juvenil e da necessidade de se encaixar em uma sociedade mesmo na posição de “desviantes” permanecia atual.

O filme foi lançado em um momento oportuno, pois a década de 1970, na Grã-Bretanha, foi marcada por greves, revoltas, hooliganismo e o surgimento do *punk rock*. A película retrata o dia-a-dia dos jovens nos anos 1960, mas também traz a violência *pós-punk* do final dos anos 1970.⁷⁸ O próprio movimento punk traz elementos *Mods* em sua composição. Um exemplo é a banda *The Clash*, cuja sonoridade é uma mistura de *rock'n'roll*, *reggae* e *ska*, estilos musicais muito difundidos entre os jovens *Mods* da década de 1960.

⁷⁷ Marshall, 2015, p. 262

⁷⁸ *Idem*, p. 246

Inclusive, a própria violência associada aos *Mods* e *Rockers* retorna, na próxima década, através das brigas entre punks e skinheads.⁷⁹

Quadrophenia não é apenas uma obra que represente de maneira minuciosa a vida dos *Mods*, os conflitos juvenis e a agressividade entre gangues rivais, mas representa, também, a maturação do The Who como banda, a quebra do vínculo destes para com o movimento *Mod* e a nostalgia daquela que foi a base para a construção da banda como principais representantes daquele subgrupo cultural. Em abril de 1973, Pete Townshend explicou que:

Existem muitas coisas trágicas envolvidas com os *Mods*, o fato de que eles cresceram e se tornaram respeitáveis – essa é uma situação miserável. O fato de que eles se tornaram astros pop de meia idade, isso é miserável. O fato de que eles são crianças mal educadas, desprovidas, e as únicas coisas que têm é brigar com pessoas e dançar, isso é miserável. Mas, ao mesmo tempo, há nessa história um triunfo incrível, porque esse garoto é um indivíduo em meio a um mundo onde o indivíduo não existe.⁸⁰

E foi isso o que aconteceu com os quatro membros do The Who, tornaram-se respeitáveis, astros do rock de meia idade, porém, nunca deixaram de ser associados às suas raízes *Mods* juvenis. Na verdade, “o grande lance sobre o The Who é que eles foram a única banda dos anos 1960 a enfrentar diretamente toda a questão da identidade juvenil e a violência inerente a muitos movimentos de juventude e protestos juvenis.”⁸¹ Muitas músicas da banda são reconhecidas como hinos da juventude até os dias de hoje.

Figura 11 – Encarte do álbum *Quadrophenia*, 1973.



Fonte: Richard Evans Design & Art Direction⁸²

⁷⁹ Marshall, 2015, p. 250-252.

⁸⁰ Citado por WILKERSON, Mark. *Who Are You: The Life of Pete Townshend*. Londres: Omnibus Press, 2009, p. 200, tradução minha.

⁸¹ Tradução minha, a partir de MARSHALL (2015, p. 252)

⁸² THE Who – *Quadrophenia: Director's Cut*. Richard Evans: Design & Art Direction. Disponível em: <https://www.rdevans.com/?portfolio=quadrophenia-the-directors-cut> Acesso em: 20 de jan. de 2026.

CAPÍTULO III – O The Who e a juventude dos anos 1960

III.1 – The Kids Are Alright⁸³

Mesmo não tendo a fama igualada à dos Beatles e dos Rolling Stones, o The Who ganhou grande notoriedade ao longo de sua carreira. Considerada por uma grande quantidade de pessoas como a melhor banda ao vivo das décadas de 1960 e 1970 – inclusive pelo vocalista Joey Ramone, que comentou sobre o fato de a apresentação ter “explodido sua cabeça”⁸⁴ –, a banda composta por Pete Townshend, Keith Moon, John Entwistle e Roger Daltrey era capaz de proporcionar shows violentos, barulhentos e cheios de energia.

Capazes de expressar de maneira genuína a rebeldia dos jovens de sua geração, o The Who era, em seus primórdios, a junção de quatro excêntricos excluídos, mas que, à sua maneira, deixaram sua marca na história do *Rock’n’Roll* e se consolidaram como um dos principais expoentes da chamada Invasão Britânica – conjunto de bandas da Grã-Bretanha que fizeram sucesso do outro lado do Atlântico.

A história do The Who começou, de certo modo, nos anos centrais da década de 1940, com o nascimento de seus integrantes. Roger Daltrey, futuro vocalista da banda, nasceu no primeiro dia do mês de março, em 1944, na área de East Acton, zona Oeste de Londres.⁸⁵ Como já foi supracitado, a primeira infância de Daltrey foi ameaçada por bombardeios alemães e, por um tempo, o menino foi evacuado, junto de sua mãe, para a Escócia.⁸⁶

Daltrey se tornou um adolescente rebelde e briguento e, aos 15 anos, foi expulso da escola por conta de tal comportamento. Logo após a expulsão, Daltrey começou a trabalhar numa série de empregos em que exercia pequenas funções, porém, já era obcecado por música e, em suas palavras, “se não fosse por Elvis, esse poderia ter sido meu destino. A vida de trabalhador. Mas quando vi Elvis pela primeira vez, com 12 ou 13 anos, eu sabia o que gostaria de fazer.”⁸⁷ Roger Daltrey, então, resolveu seguir os passos de seu ídolo: adotou um estilo *Teddy Boy* e construiu para si uma guitarra. Apesar disso, ele sempre se mostrou muito orgulhoso por pertencer à classe operária. Logo, Daltrey entrou em seu primeiro conjunto,

⁸³ *The Kids Are Alright* é o título da sétima faixa do álbum de estreia do The Who, *My Generation*, lançado em 1965. A letra foi composta por Pete Townshend.

⁸⁴ WILLIAM, Bruce. *A melhor banda ao vivo que Joey Ramone viu na vida; "explodiu minha cabeça"*. *Whiplash.Net*, 28 nov. 2025. Disponível em: https://whiplash.net/materias/news_677/374667-ramones.html. Acesso em: 22 jan. 2026.

⁸⁵ Marshall, 2015, p. 17.

⁸⁶ Daltrey, 2021, p. 14.

⁸⁷ *Idem*, p. 30.

uma banda de *skiffle* – onde utilizavam instrumentos improvisados para tocar *blues*, *jazz* e *country*.⁸⁸ A banda passou a se chamar de *The Detours*.

Figura 12 – Roger Daltrey (canto inferior direito) e sua banda de *skiffle*.



Fonte: thewho.net⁸⁹

O primeiro movimento rumo ao que viria a ser o The Who foi quando John Entwistle se juntou à banda de Roger Daltrey, em 1961.⁹⁰ Entwistle nasceu no dia 9 de outubro de 1944 em um hospital da zona oeste da capital inglesa “enquanto Adolf Hitler orquestrava uma última e desesperada campanha de bombardeio em Londres.”⁹¹ O hospital em questão foi bombardeado no dia seguinte ao nascimento do futuro baixista.⁹² Os pais de Entwistle se divorciaram enquanto o filho ainda era uma criança pequena e este passou a maior parte da infância sendo criado pelos avós. Tal acontecimento contribuiu para que John mantivesse um comportamento reservado por quase toda a sua vida,⁹³ o que, durante a infância e adolescência, dificultou seu convívio com colegas de escola, que o consideravam estranho e não costumavam incluí-lo em seus meios sociais.

⁸⁸ Daltrey, 2021, p. 42.

⁸⁹ SULGRAVE Boys Club. *The Who: News*, 2020. Disponível em: <https://www.thewho.com/sulgrave-boys-club/>. Acesso em: 27 de jan. de 2026.

⁹⁰ Daltrey, 2021, p. 44.

⁹¹ REES, Paul. *The Ox: The authorized biography of The Who's John Entwistle*. Nova York: Hachette Books, 2020, p. 15, tradução minha.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ Marshall, 2015, p. 18.

O primeiro instrumento de John Entwistle não foi o baixo, mas, sim, o piano e o trompete. Em seu segundo ano na Acton County Grammar School, a escola secundária, Entwistle conheceu outro rapazinho que, como ele, não conseguia se enturmar com os outros alunos e, por dividirem um senso de humor parecido e o amor pela música, tornaram-se amigos. Este rapaz era Pete Townshend, que viria a ser o guitarrista e principal compositor do The Who, mas, naquele momento, estava aprendendo a tocar banjo. Entwistle e Townshend, então, fundaram uma banda de *Dixieland jazz* – um ritmo alegre muito popular nas décadas de 1920 e 1930 –, *The Confederates*.⁹⁴

Figura 13 – *The Confederates*: Pete Townshend tocando banjo e John Entwistle (de costas) tocando trompete, c. 1958.



Fonte: TOWNSHEND, 2013.⁹⁵

Porém, o amor de Entwistle pelo *rock'n'roll* crescia e ele não queria mais tocar *jazz*. Decidido a trocar de instrumento, o garoto, ajudado por dois conhecidos, construiu um baixo.⁹⁶ Um dia, Entwistle estava andando pelas ruas com seu novo instrumento nas costas. Cruzou com um velho conhecido seu: Roger Daltrey, que, coincidentemente estava precisando de um baixista. Após receber a proposta de realmente fazer dinheiro através de suas habilidades musicais, Entwistle entrou para os Detours.

⁹⁴ Marshall, 2015, p. 18.

⁹⁵ Townshend, 2013, imagem digitalizada pela autora.

⁹⁶ Rees, 2020, p. 41.

Alguns meses depois, em janeiro de 1962, John Entwistle conseguiu convencer seus novos colegas de banda a incluir seu antigo parceiro, Pete Townshend, na formação.⁹⁷ Nascido no dia 19 de maio de 1945, Townshend não chegou a conhecer a guerra, apenas as consequências desta, afinal, fazia duas semanas que os Aliados haviam vencido o conflito no território europeu. Quatro meses depois, a vitória sobre os japoneses colocou um final definitivo à Segunda Guerra.⁹⁸ O guitarrista nasceu na zona oeste de Londres, o que o moldou significativamente como artista. Além disso, seus pais eram músicos: sua mãe, Betty, era cantora e seu pai, Cliff, tocava clarinete e saxofone em uma banda de *swing*, os *Squadronaires*.⁹⁹

Apesar de ter nascido em um lar regado à música, que foi muito importante para sua futura carreira como artista, a infância de Townshend não foi exatamente feliz. Aos seis anos de idade, o garotinho foi enviado por seus pais – que enfrentavam problemas matrimônios – para morar com a avó, Denny, que, do ponto de vista do restante da família, estava enlouquecendo e precisava de companhia.¹⁰⁰ Este foi um período muito traumático na vida de Pete Townshend, que recorda ter sofrido abusos físicos e psicológicos de Denny. O guitarrista recorda que “ela me concedia afeto apenas quando ficava quieto, me comportava com perfeição, era totalmente obediente e acabava de me lavar – ou seja, nunca.”¹⁰¹

Tais traumas, combinado ao fato de Townshend sofrer *bullying* na escola – “Pete e o nariz eram alvo dos valentões”¹⁰² –, contribuíram tanto para o comportamento rebelde e violento adotado pelo rapaz posteriormente nos palcos, quanto para sua carreira como compositor. Porém, mesmo com estas dificuldades, Townshend se destacava no âmbito escolar e, ao terminar a escola de gramática – onde fez amizade com Entwistle e fundou, com este, sua primeira banda –, ingressou, em 1961, na Academia de Arte de Ealing¹⁰³, onde iniciou sua formação para tornar-se escultor e, depois, mudou para *design* gráfico.¹⁰⁴ Foi durante este período que Townshend conheceu o trabalho de Gustav Metzger, um artista

⁹⁷ Daltrey, 2021, p. 49.

⁹⁸ Townshend, 2013, p. 11.

⁹⁹ *Idem*, p. 10.

¹⁰⁰ *Idem*, p. 19.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² Daltrey, 2021, p. 44.

¹⁰³ Townshend, 2013, p. 43.

¹⁰⁴ *Idem*, p. 54.

alemão que usava do conceito de destruição em suas obras, algo que iria influenciar o guitarrista em seus espetáculos musicais.¹⁰⁵

O interesse de Pete Townshend pela música iniciou-se ainda na infância. Seus pais costumavam levá-lo para turnês na Ilha de Man e ele assistia às apresentações dos Squadronaires com fascínio. Townshend recorda que, enquanto seu pai se apresentava, ele pensava “meu pai, o artista pop! Eu queria ser como ele.”¹⁰⁶ Em 1957, Cliff Townshend levou o filho para assistir ao musical *Rock around the clock*, estrelado por Bill Haley. Este foi o início da paixão de Pete Townshend pelo *rock’n’roll*.¹⁰⁷ Algum tempo depois, o garoto ganhou sua primeira guitarra e se empenhou a aprender aquele estilo pelo qual estava fissurado, porém,

Devido à ameaça muito real e imediata que esse estilo representava para a carreira fonográfica de papai (...), tive uma visão ímpar de como a sociedade estava mudando de maneira sutil. Após décadas lidando com ameaças militares, nossos pais agora enfrentavam um perigo interior, que passou a ser chamado “juventude”. Eu havia ingressado no exército de meus pares ao escolher a guitarra, o instrumento que ameaçava a carreira de meu pai. Talvez por isso ainda tenha adiado essa decisão por um tempo e optado pelo banjo e pelo *jazz dixieland*. (Townshend, 2013, p. 39.)

Essa decisão de Townshend foi repensada quando Entwistle o convidou para participar dos Detours e ele foi fazer um teste com Roger Daltrey. Este foi o penúltimo passo para o The Who se tornar uma banda que entraria para a história.

Figura 14 – *The Detours*, c. 1963 (da esquerda pra direita: Pete Townshend, John Entwistle e Roger Daltrey).



Fonte: *Whotabs*¹⁰⁸

¹⁰⁵ *Idem*, p. 62.

¹⁰⁶ Townshend, 2013, p. 31.

¹⁰⁷ *Idem*, p. 36.

¹⁰⁸ PETE Townshend's (and Roger Daltrey's) Epiphone Wilshire. *Whotabs*, 2019. Disponível em: <https://www.thewho.net/whotabs/gear/guitar/epiphonewilshire.html> Acesso em: 29 de jan. de 2026.

A banda liderada por Daltrey não se diferenciava muito dos outros grupos musicais formados no mesmo período por outros jovens que queriam se tornar artistas. Os Detours tocavam covers de bandas mais famosas, como os sucessos dos Beatles e dos *Shadows*, que estavam se tornando febre naquele momento. Porém, apesar de não ter nada de extraordinário, o conjunto estava se saindo bem e conseguindo alguns lucros. Foi neste período, em 1963, que *Rythm and Blues* se tornou um gênero explorado pela banda que, inclusive, estaria muito presente nos álbuns iniciais do The Who posteriormente.¹⁰⁹

Foi neste período também que Daltrey largou a guitarra e assumiu os vocais, após dispensar Colin Dawson, o antigo vocalista. Então, a formação passou a ser composta por Roger Daltrey nos vocais, John Entwistle no baixo, Pete Townshend na guitarra e Doug Sandon na bateria. Inclusive, foi com esta formação que a banda decidiu mudar o nome para The Who, em fevereiro de 1964, devido ao fato de que já existia uma banda intitulada de The Detours. A sugestão foi dada por Richard Barnes, Barney, amigo do guitarrista.¹¹⁰ Townshend, com dificuldades para conciliar os estudos com a banda, decidiu deixar a faculdade e se dedicar totalmente à guitarra.

Estava quase tudo em seu devido lugar, porém, ainda havia um problema: diferente de seus colegas de banda, Sandon já era um homem adulto, pai de família e trabalhador responsável, imagem que não combinava totalmente com a estética juvenil e rebelde que os outros integrantes passavam. Portanto, um pouco pressionado pelos colegas, Sandon saiu da banda.¹¹¹ Agora havia um novo problema: precisavam de um novo baterista. E a solução chegou certo dia, em maio de 1964, quando um jovem com ares de presunção e egocentrismo afirmou saber tocar melhor que o baterista substituto que o Who havia colocado no lugar de Doug Sandon. Seu nome era Keith Moon e ele estava certo.¹¹²

Keith Moon nasceu no dia 23 de agosto de 1943 em Acton Lane, na região noroeste de Londres, e passou sua infância em Wembley que, nos anos 1940, pertencia ao condado de Middlesex. Seus pais eram “a definição de cidadãos-modelo, sonho de qualquer governo”,¹¹³ muito diferentes da figura extravagante e indisciplinada que o filho viria a se tornar. Na verdade, nada no início da vida de Moon era extraordinário; seus pais eram amorosos e trabalhadores, haviam construído um lar estável e confortável, porém, “Keith Moon estava

¹⁰⁹ Marshall, 2015, p. 51-52.

¹¹⁰ Townshend, 2013, p. 58.

¹¹¹ Idem, p. 64.

¹¹² Daltrey, 2021, p. 66.

¹¹³ Fletcher, 2021, p. 12.

sempre correndo, sempre a um passo adiante da realidade, e sua vida inteira foi uma batalha desesperada e trágica para fugir da normalidade em que ele nasceu.”¹¹⁴

Moon era uma pessoa hiperativa e desde criança carregava consigo a capacidade de fazer os outros rirem. Dono de um carisma dificilmente igualado, o garotinho se saiu muito bem nos primeiros anos escolares e era amado pelos professores e colegas,¹¹⁵ porém, sua falta de atenção e desinteresse por atividades sérias e comuns o prejudicaram nos estudos conforme foi crescendo. Como foi supracitado, Moon não passou no exame *11-plus* ao final da educação primária e foi estudar numa escola secundária moderna, “para a quase certeza de fracasso.”¹¹⁶ Nesta nova etapa de sua vida, não conseguiu cativar os professores apenas com o bom humor e alguns professores avaliavam seu desempenho de maneira negativa, como o professor de artes, que o descreveu como “um imbecil em termos artísticos, um estúpido em outros aspectos.”¹¹⁷

Diante da perspectiva desanimadora que a escola representava, Moon largou os estudos aos quinze anos e arranhou emprego – o rapaz trocou diversas vezes de emprego durante a adolescência, pois nenhuma função que exercia era capaz de mantê-lo entretido. Na verdade, só havia uma coisa capaz de manter a atenção de Keith Moon: a bateria, algo que ele descobriu um pouco antes de sair da escola.¹¹⁸

Quando era um pouco mais novo, Moon tocara cornetim no *Sea Cadets Corps*, uma organização juvenil ligada à Marinha. Logo, o garoto trocou o instrumento por tambores, o que,

para um adolescente há muito apaixonado pela música, ávido por ter algo para fazer que tivesse a ver com tocar música e já ciente de que não era bom o bastante para ser bem-sucedido nem no trompete nem em nenhum outro instrumento melódico, isso pode ter muito bem sido a fagulha da qual precisava para encontrar sua vocação. (Fletcher, 2021, p. 49)

Moon passou a cultivar uma obsessão pela bateria e seu maior ídolo era Gene Krupa, um baterista de jazz estadunidense cujo exibicionismo nos palcos serviu de inspiração para o futuro baterista do The Who.¹¹⁹ Aos dezesseis anos, o pai de Keith Moon o presenteou com seu primeiro kit de bateria e este, que já era apaixonado pelo *rock* norte-americano,

¹¹⁴ Fletcher, 2021, p. 13.

¹¹⁵ *Idem*, p. 27.

¹¹⁶ *Idem*, p. 34.

¹¹⁷ Daltrey, 2021, p. 66.

¹¹⁸ Fletcher, 2021, p. 23.

¹¹⁹ *Idem*, p. 51.

especialmente *surf rock*, passou a fazer o que mais amava e participou de diversas bandas, trabalhos passageiros e de curta duração, até que entrou para os *Beachcombers*, em 1962, onde tocou até 1964.¹²⁰

Figura 15 – Keith Moon tocando com os *Beachcombers*, c. 1963.



Fonte: Pinterest¹²¹

A banda de surf rock fazia sucesso, porém, não eram inovadores e não almejavam grande fama ou riqueza. Apesar de Moon ter se divertido enquanto estava na banda, ele queria fazer sucesso; quando conheceu os *Detours* – que estavam na iminência de mudar de nome para The Who –, percebeu que tinham essa mesma ambição e, o que contava muito para Moon, eram mais jovens que os *Beachcombers*.¹²² Então, quando soube da demissão de Doug Sandon, o adolescente exibido decidiu abraçar sua chance.

Durante a audição de Moon para o Who, ficou claro para todos que ele era o baterista ideal para a banda: ele havia conseguido quebrar o pedal da bateria, tamanha era sua energia. Não havia outra opção, ele estava dentro, representando a confiança e o carisma que faltava

¹²⁰ Marshall, 2015, p. 22.

¹²¹ "EARLY Keith Moon – 'Clyde Burns & the Beachcombers' Circa, 1963." *Pinterest*. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/303289356157865829/>. Acesso em: 31 jan. 2026.

¹²² Fletcher, 2021, p. 132.

aos outros três.¹²³ Esta foi a última mudança na formação da banda até a morte do baterista, em 1978. Quatorze anos parece pouco tempo, mas foi o suficiente para que estes quatro indivíduos tão geniosos e rebeldes fizessem história juntos. Porém, eles ainda passariam por mais uma fase diferente antes de se tornarem The Who de fato. Antes disso, eles foram os *High Numbers* por um tempo.

III.2 – I’m The Face¹²⁴

Em 1964, o Who estava sendo agenciado por Helmut Gorden, um conhecido do ex baterista, Doug Sardon. Gorden estava investindo uma boa quantidade de dinheiro naqueles garotos, havia comprado uma van para que eles pudessem se deslocar entre apresentações e havia conseguido um contrato de gravação com a *Fontana Records* para eles. Também foi por intermédio de Gorden que Peter Meaden entrou em contato com a banda. Meaden era publicitário e possuía contato com muitos editores de revistas jovens, além disso, havia ajudado o empresário dos Rolling Stones, Andrew Loog Oldham, com a publicidade da banda.¹²⁵

Agora, estava à procura de uma banda que pudesse moldar à sua maneira. The Who era a resposta para sua busca.¹²⁶ Meaden queria construir um produto para o movimento *Mod*, que, naquele ano, estava em seu ápice, e seu principal argumento era que “todo produto novo, inclusive toda banda nova, precisava de uma imagem se quisesse ter sucesso.”¹²⁷ Dispostos a confiar em Meaden, os quatro músicos aceitaram tê-lo como co-empresário ao lado de Gorden.

A primeira transformação trazida por Peter Meaden foi a mudança no nome da banda de The Who para The High Numbers. O publicitário estava por dentro das tendências e gírias *Mods* e escolheu este novo nome para a banda porque “Numbers” era a maneira que os *Mods* da classe trabalhadora eram chamados. “High”, por sua vez, era uma alusão ao uso de anfetaminas, droga predileta dos jovens desta subcultura.¹²⁸ Os músicos mudaram seu visual,

¹²³ Marshall, 2015, p. 57.

¹²⁴ *I’m The Face* é o título de uma canção composta por Pete Meaden, que foi empresário do The Who em 1964, responsável pela mudança do nome da banda para *The High Numbers*. A canção faz alusão à cultura *Mod* e “face” era uma gíria para “líder”.

¹²⁵ Townshend, 2013, p. 65.

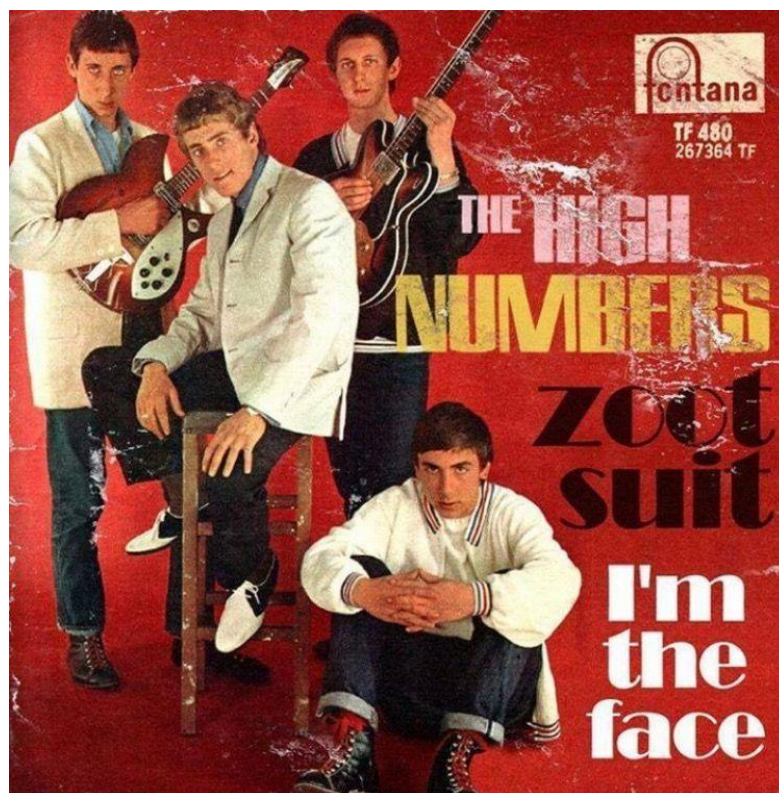
¹²⁶ Marshall, 2015, p. 60.

¹²⁷ Townshend, 2013, p. 65.

¹²⁸ Marshall, 2015, p. 62.

compraram ternos italianos, cortaram os cabelos no típico corte *Mod* e se passaram a se portar como tais. O novo empresário também se responsabilizou em escrever as músicas que seriam gravadas pela banda naquela primeira gravação que já estava agendada. Apesar de Townshend já compor naquela época, acabou aceitando a proposta, já que Meaden parecia saber mais do que ele sobre as predileções dos Mods. O resultado disso foi o único *single* gravado pelos High Numbers, composto por *Zoot Suit* de um lado e *I'm The Face* do outro.

Figura 16 – Capa do primeiro e único *single* dos High Numbers, 1964.



Fonte: Pinterest¹²⁹

As canções não fizeram o sucesso esperado, pois não eram consideradas originais. O fracasso do single, unido ao fato de que Meaden estava tentando polir a maneira de tocar dos músicos, fez com que o publicitário tivesse seus dias como empresário da banda contados. Apesar dos problemas, Meaden conseguiu colocar os High Numbers para se apresentar em verdadeiros redutos Mods, como o *The Scene Club*, e, apesar dele próprio não curtir o som agressivo e pouco lapidado da banda, ela foi muito bem aceita entre os jovens que só queriam curtir uma noite de dança regada a anfetaminas. A atitude dos artistas os vinculou “a uma

¹²⁹ THE Who as the High Numbers. Pinterest. Disponível em: https://mx.pinterest.com/pin/Acecz2yfBGDyAYEEDKLKHe_CkrHRf7IKXpm53o_PS2lluYgy8vrEbrM/ Acesso em: 31 de jan. de 2026.

nova ideia muito poderosa na cultura pop: o vândalo elegante, disciplinado, próspero, em trajes distintos, perigosamente andrógino.”¹³⁰

Por este período, a destruição de instrumentos já fazia parte do espetáculo que eram os *shows* dos Numbers. Tudo começou com um acidente em junho de 1964; o teto da casa de *shows* era muito baixo e o palco se erguia alto. Pete Townshend, ao arremessar a guitarra no ar – acrobacia que havia adotado nas apresentações –, escuta um estrondo. O instrumento havia se chocado contra o teto e quebrado, arrancando risos da plateia. Num acesso de fúria diante disso, Townshend arremeteu a guitarra mais vezes contra o teto, desta vez, propositalmente, causando um maior estrago. A plateia recebeu aquilo com gritos de animação. A reação daqueles que assistiam foi tão surpreendente e positiva, que não só Townshend, como Moon e Roger, também passaram a destruir seus equipamentos.¹³¹ Essa violência usada era tanto um reflexo das frustrações pessoais de Townshend, quanto da angústia vivida pelos jovens daquela geração pós Guerra.¹³² A destruição dos instrumentos, com seu caráter selvagem e rebelde, havia sido incorporada em todas as apresentações da banda.

Figura 17 – Pete Townshend destruindo sua guitarra, c. 1967.



Fonte: *The Guardian*¹³³

¹³⁰ Townshend, 2013, p. 68.

¹³¹ *Idem*, p. 10.

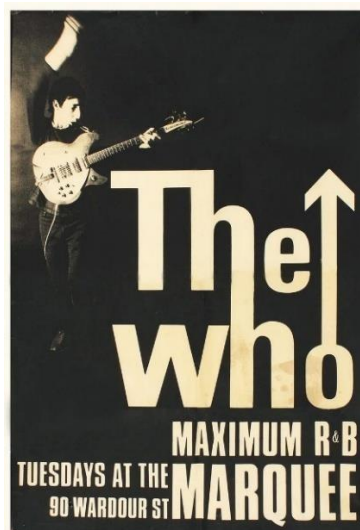
¹³² HARISON, Casey. *Feedback: The Who and Their Generation*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2015, p. 34.

¹³³ THE U-WHO: why Pete Townshend glued together his smashed guitars. *The Guardian*, 2020. Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/shortcuts/2020/oct/14/the-u-who-why-pete-townshend-glued-together-his-smashed-guitars> Acesso em: 31 de jan. de 2026.

Foi numa destas apresentações por clubes do cenário *Mod* que a banda foi descoberta por Kit Lambert e Chris Stamp. Os dois estavam à procura de uma banda jovem, ainda desconhecida e da classe trabalhadora para estrelar um filme. Lambert já havia presenciado um show ao vivo dos Numbers – o mesmo em que Townshend quebrara a guitarra pela primeira vez –, e, descrevendo-os como “satânicos”, conseguiu convencer Stamp a comparecer a outra apresentação daquela banda que se encaixava perfeitamente no papel que buscavam.¹³⁴ O filme foi feito, apesar de nunca ter sido lançado, porém, Lambert e Stamp gostaram tanto daqueles jovens, viram tanto potencial neles que fizeram uma proposta de serem seus novos empresários. O relacionamento da banda com Meaden e Gorden já não era mais tão bom, então, não demorou para que quebrassem o contrato com estes e aceitassem a proposta dos cineastas.¹³⁵

Com novos empresários, a banda voltou a se chamar The Who. De acordo com Lambert, um nome com três letras era muito mais gráfico do que um mais longo e daria para fazer artes mais chamativas.¹³⁶ Porém, apesar da mudança de título, a banda manteve sua estética *Mod* e, com a ajuda de Lambert, tornaram-se fixos em certos estabelecimentos, como o *Marquee Club*, em West End.

Figura 18 – Pôster usado para divulgar as apresentações do Who, 1964.



Fonte: Pinterest¹³⁷

¹³⁴ Townshend, 2013, p. 69.

¹³⁵ Marshall, 2015, p. 72.

¹³⁶ Daltrey, 2021, p. 79.

¹³⁷ Pinterest. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/69524387996099202/> Acesso em: 31 de jan. de 2026.

Foi ali que o Who consolidou sua fã-base.¹³⁸ Estavam amadurecendo, musicalmente falando, e, no início de 1965, lançaram o primeiro single com uma composição autoral de Pete Townshend, *I Can't Explain*, que, segundo o artista, não tinha nada a ver com amor a princípio, mas, sim, falava sobre a dificuldade dos jovens de se expressarem e dizerem aquilo que sentiam. Era uma canção que carregava consigo a mesma angústia que a destruição dos instrumentos incorporara.¹³⁹

The Who estava fazendo sucesso local. Foram chamados para tocar no programa da BBC, *Ready Steady Go!* e estavam atualizando a setlist com autorais e clássicos do *rock* e do *R&B*. Foi em 1965 que lançaram seu primeiro álbum de estúdio, *My Generation*, cuja faixa homônima se tornaria um dos maiores hinos da juventude britânica da década.

III.3 – *My Generation*¹⁴⁰

De acordo com Pete Townshend, *My Generation* nasceu de uma indignação. O guitarrista, em conjunto com seus colegas de banda, comprou um carro funerário por trinta libras. Um dia, sem aviso prévio, o carro havia sumido do local em que havia sido estacionado. Townshend descobriu que o veículo havia sido confiscado a pedido da rainha-mãe da Inglaterra e, se ele quisesse recuperá-lo, deveria pagar duzentas libras, quantidade que, na época, nem ele e nem seus amigos dispunham. Indignado, ele escreveu a letra da canção e dedicou-a à monarca.¹⁴¹ Após lapidarem a composição, o Who lançou-a como *single*, em outubro, chegando a atingir o segundo lugar nas paradas de sucesso do Reino Unido.¹⁴²

My Generation é carregada de raiva, tanto em sua letra quanto na forma em que foi executada. Era um confronto diante das gerações anteriores que não davam crédito aos jovens, que os consideravam arruaceiros e ignorantes. Era uma declaração de que esta nova geração – a geração destes jovens – não abaixaria a cabeça para ninguém, que eles eram um grupo em ascensão e, quisessem os adultos ou não, o mundo já não era mais o mesmo. Há, inclusive, um verso muito emblemático e interessante que esboçava o medo em envelhecer e se tornar aquilo que repudiavam: “I hope I die before I get old.” Tudo naquela faixa indicava um novo

¹³⁸ *Idem*, p. 80.

¹³⁹ Townshend, 2013, p. 71.

¹⁴⁰ *My Generation* é o título tanto do primeiro álbum do Who quanto da sexta faixa do mesmo, composta por Pete Townshend em 1965.

¹⁴¹ Townshend, 2013, p. 82.

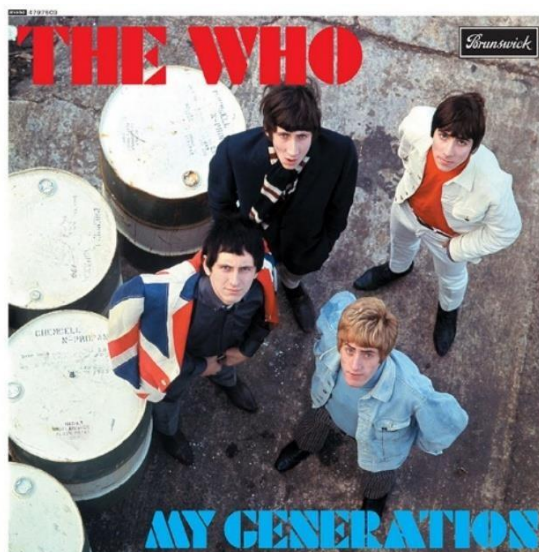
¹⁴² Welch, 2015, p. 16.

nível de rebelião, “se você era velho, eles te desprezariam. Até sua música zombava da ideia de ordem e decoro.”¹⁴³

No dia 2 de dezembro daquele mesmo ano, o álbum de estreia do Who foi lançado, recebendo, como título, o mesmo nome da canção que fora disposta como a sexta faixa do disco. O álbum, mesmo não sendo composto totalmente por músicas autorais, trazia, além do hino juvenil, algumas canções inéditas, como *The Kids Are Alright* e *The Ox*, uma faixa instrumental que demonstrava o poder tanto do baixo quanto da bateria da banda.

Este primeiro disco alcançou o quinto lugar nas paradas de sucesso do Reino Unido e atravessou o Oceano Atlântico, sendo lançado nos Estados Unidos em abril de 1966, cinco meses depois. Apesar de não ter feito tanto sucesso em solo estrangeiro, aquele foi o primeiro passo para que a banda conquistasse seu lugar para além da Inglaterra até que, em 1967, fez sua primeira turnê fora da Europa.

Figura 19 – *My Generation*, lançado no Reino Unido no dia 2 de dezembro de 1965.



Fonte: TheWho.com¹⁴⁴

A faixa tema do álbum foi muito difundida entre os *Mods*, que a reproduziam como um verdadeiro hino de sua subcultura e constantemente trocavam o verso que diz “why don’t

¹⁴³ Snow, 2015, p.49.

¹⁴⁴ MY Generatio. *TheWho.com*, 2018. Disponível em: <https://www.thewho.com/music/my-generation/> Acesso em: 31 de jan. de 2026.

you all fade away” por “why don’t you all fuck off”, ainda mais agressivo, algo que serviu de inspiração para uma cena do filme *Quadrophenia*.¹⁴⁵

Conclusão – Long Live Rock¹⁴⁶

The Who não se manteve *Mod* pelo resto de sua carreira, amadurecendo e mudando ao lado dos novos movimentos musicais, sociais e culturais, experimentando a psicodelia – como ocorre em seu terceiro álbum, *The Who Sell Out* – e, também, a ideia de álbuns conceituais que contavam uma história, como *Tommy* e *Quadrophenia*.

Esse desligamento com o movimento *Mod* não foi muito bem aceito por todos, mas permitiu que trilhassem seu próprio caminho e refletissem a realidade de sua geração de maneira mais abrangente. Tal corte de vínculo foi utilizado de maneira metafórica ao longo da trajetória de Jimmy Cooper, o herói de *Quadrophenia* que não entendia a motivação em continuar seguindo padrões que não mais diziam respeito àquilo que ele queria ser.

Apesar disso, nunca deixaram de lado suas raízes da geração *boom* e foram atrelados à ideia de juventude transviada pelo resto de sua trajetória. Deram vozes àqueles adolescentes que não conseguiam se expressar e, por isso, se frustravam, e bateram de frente com a ideia de que deveriam manter o decoro esperado pelas gerações mais velhas. Seu nome também ficou registrado, querendo ou não, como principal representante musical do movimento *Mod*, tanto é que o próprio símbolo da banda, o alvo azul, branco e vermelho, também é considerado o símbolo dos *Mods*.

É fato que o ápice da banda foi no início dos anos 1970 e que sua popularidade decaiu após a morte prematura de Keith Moon, em setembro de 1978, porém, é inegável que serviram de inspiração para outras bandas e movimentos subsequentes, como é o caso do movimento *punk* britânico, que se utilizou do caos e da imperfeição para protestar contra a normatividade da sociedade, algo que o Who fez com maestria, principalmente em seus *shows* ao vivo. Bandas como The Clash, Ramones, Pearl Jam e até mesmo a brasileira, Ira!, foram influenciadas por The Who, que mostrou que o *rock* não morre, ele apenas se reinventa e, enquanto houver jovens descontentes com os padrões a serem seguidos, a arte se manterá firme e forte.

¹⁴⁵ Marshall, 2015, p. 93.

¹⁴⁶ *Long Live Rock* é o título de uma faixa do Who composta por Pete Townshend em 1974, fazendo uma alusão à ideia de que o *Rock’n’Roll* estava morrendo, mas que ainda estava vivo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERGER, Peter L. *Perspectivas sociológicas: uma visão humanística*. Petrópolis: Vozes, 1972.

COHEN, Stanley. *Folk Devils and Moral Panics: The creation of the Mods and Rockers*. 3. ed. Abingdon: Routledge, 2002.

DALTREY, Roger. *Valeu, professor Kibblewhite: a biografia do vocalista do The Who*. Rio de Janeiro: BestSeller, 2021.

DONNELLY, Mark. *Sixties Britain*. Harlow: Pearson Education Limited, 2005.

FLETCHER, Tony. *Keith Moon: A vida e a morte de uma lenda do rock*. Caxias do Sul: Belas Letras, 2021.

HALL, Mitchell K. *The Emergence of Rock and Roll: Music and the Rise of American Youth Culture*. Nova York: Routledge, 2014.

HARISON, Casey. *Feedback: The Who and Their Generation*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2015.

HEBDIGE, Dick. *The meaning of mod*. In: HALL, Stuart; JEFFERSON, Tony (org.). *Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain*. London: Routledge, 1993.

JEFFERSON, Tony. Cultural responses of the Teds. In: HALL, Stuart; JEFFERSON, Tony (orgs.). *Resistance through Rituals: Youth subcultures in post-war Britain*. Londres: Routledge, 1993.

LANE, Peter. *A History of Post-War Britain*. Londres: MacDonald Educational, 1971.

MARSHALL, Ben. *The Who: 50 Years: The Official History*. Nova York: Harper Design, 2015.

PALMER, Robert. *Dancing in the Street: a Rock and Roll History*. Londres: BBC Books, 1996.

PERONE, James E. *Mods, Rockers, and the music of the British Invasion*. Westport: Praeger Publishers, 2009.

PINTO-DUSCHINSKY, Michael. Bread and Circuses? The Conservatives in Office, 1951-1964. In: BOGDANOR, Vernon; SKIDELSKY, Robert (orgs.). *The Age of Affluence, 1951-1965*. Bungay: Richard Clay (The Chaucer Press) LTD, 1970.

REES, Paul. *The Ox: The authorized biography of The Who's John Entwistle*. Nova York: Hachette Books, 2020.

SNOW, Mat. *The Who: 50 Years of My Generation*. Nova York: Race Point Publishing, 2015.

SZATMARY, David P. *Rockin' in Time: A Social History of Rock-and-Roll*. 8. Ed. Boston: Pearson Education, 2014.

TOWNSHEND, Pete. *A Autobiografia*. São Paulo: Editora Globo, 2013.

WELCH, Chris. *The Who: The story of the band that defines a generation*. Londres: Carlton Books, 2015.

MATÉRIAS ONLINE

MCCORMICK, Neil. *On stage I feel like the goalkeeper*. *The Telegraph*, London, 14 dez. 2006. Disponível em:

[https://www.telegraph.co.uk/culture/music/rockandjazzmusic/3657116/On-stage-I-feel-like-the-](https://www.telegraph.co.uk/culture/music/rockandjazzmusic/3657116/On-stage-I-feel-like-the-goalkeeper.html?utm_source=chatgpt.com&ICID=continue_without_subscribing_reg_first)

[goalkeeper.html?utm_source=chatgpt.com&ICID=continue_without_subscribing_reg_first](https://www.telegraph.co.uk/culture/music/rockandjazzmusic/3657116/On-stage-I-feel-like-the-goalkeeper.html?utm_source=chatgpt.com&ICID=continue_without_subscribing_reg_first)

Acesso em: 19 de nov. de 2025.

ROGER DALTREY. *Interview*. *Rock Cellar Magazine*. Disponível em:

<https://rockcellarmagazine.com/roger-daltrey-interview-the-who-new-album-pete-townshend-classic-rock/>. Acesso em: 19 nov. 2025.

WILLIAM, Bruce. *A melhor banda ao vivo que Joey Ramone viu na vida; "explodiu minha cabeça"*. *Whiplash.Net*, 28 nov. 2025. Disponível em:

https://whiplash.net/materias/news_677/374667-ramones.html. Acesso em: 22 jan. 2026.

IMAGENS

A BATALHA da Inglaterra na Segunda Guerra. *Ecos da Segunda Guerra*, 2023. Disponível em: <https://segundaguerra.org/a-batalha-da-inglaterra-na-segunda-guerra/> Acesso em: 11 de nov. de 2025.

A FASHION Movement: Teddy Boys and the importance of the Teddy Girls. *The Demon*, 2020. Disponível em: <https://www.demon-media.co.uk/2020/01/30/a-fashion-movement-teddy-boys-and-the-importance-of-the-teddy-girls/> Acesso em: 27 de nov. de 2025.

A SELECTION of 1950's Newspapers, Books and Comics featuring Teddy Boys. *The Edwardian Teddy Boy*. Disponível em: <https://www.edwardianteddyboy.com/page63.html> Acesso em 02 de dez. de 2025.

BATTLE on the beaches: 50th anniversary of violent clashes between Mods and Rockers. *Express*, 2014. Disponível em: <https://www.express.co.uk/life-style/life/476488/Battle-on-the-beaches-50th-anniversary-of-violent-clashes-between-Mods-and-Rockers> Acesso em: 13 de jan. de 2026.

CULTURE: Who are the Mods & Rockers? *Language Unlimited*, 2019.

Disponível em: <https://www.languageunlimited.org/modsandrockers/> Acesso em 09 de jan. de 2026.

“EARLY Keith Moon – 'Clyde Burns & the Beachcombers' Circa, 1963.” *Pinterest*.

Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/303289356157865829/>. Acesso em: 31 jan. 2026.

MODS and Rockers Join Forces In Brighton Over Council Road Plans. *London Globe*, 2020.

Disponível em: <https://www.london-globe.com/united-kingdom/2020/07/20/mods-and-rockers-join-forces-in-brighton-over-council-road-plans/> Acesso em: 12 de jan. de 2026.

MODS vs Rockers Battle on Brighton Beach, 1964. *Ellie & Co*, 2024. Disponível em:

<https://www.ellieandco.co.uk/2019/02/mods-vs-rockers-brighton-beach-1964.html> Acesso em: 13 de jan. de 2026.

MUSIC Movies From The Past – QUADROPHENIA 1979. *Turn up the volume*, 2023.

Disponível em: <https://turnupthevolume.blog/2023/07/21/music-movies-from-the-past-quadrophenia-1979/> Acesso em: 20 de jan. de 2026.

MY Generatio. *TheWho.com*, 2018. Disponível em: <https://www.thewho.com/music/my-generation/> Acesso em: 31 de jan. de 2026.

PETE Townshend's (and Roger Daltrey's) Epiphone Wilshire. *Whotabs*, 2019. Disponível

em: <https://www.thewho.net/whotabs/gear/guitar/epiphonewilshire.html> Acesso em: 29 de jan. de 2026.

Pinterest. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/69524387996099202/> Acesso em: 31 de jan. de 2026.

SULGRAVE Boys Club. *The Who: News*, 2020. Disponível em:

<https://www.thewho.com/sulgrave-boys-club/> Acesso em: 27 de jan. de 2026.

THE U-WHO: why Pete Townshend glued together his smashed guitars. *The Guardian*, 2020.

Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/shortcuts/2020/oct/14/the-u-who-why-pete-townshend-glued-together-his-smashed-guitars> Acesso em: 31 de jan. de 2026.

THE Who as the High Numbers. *Pinterest*. Disponível em:

https://mx.pinterest.com/pin/Acecz2yfBGDyAYEEDKLKHe_CkrHRf7lKXpm53o_PS2lIuYgy8vrEbrM/ Acesso em: 31 de jan. de 2026.

THE Who – Quadrophenia: Director’s Cut. *Richard Evans: Design & Art Direction*.

Disponível em: <https://www.rdevans.com/?portfolio=quadrophenia-the-directors-cut> Acesso em: 20 de jan. de 2026.

WATCH Muddy Waters play ‘Honey Bee’ in 1970. *Far Out Magazine*, 2022. Disponível em:

<https://faroutmagazine.co.uk/watch-muddy-waters-honey-bee-1970/> Acesso em: 09 de dez. de 2025.

WORLD War Two: Child evacuees remembre fleeing the Blitz to Wales. *British*

Broadcasting Corporation, 2022. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/uk-wales-60140897> Acesso em: 16 de nov. de 2025.