

A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE DAS GAROTAS *INDIES* ATRAVÉS DAS FOTOGRAFIAS DO LIVRO “UNTYPIICAL GIRLS”

The construction of the identity of indie girls through the photographs from the book “Untypical Girls”

Möller, Eliza Dias; Meste; Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Divinópolis, elizadmoller@gmail.com¹

Resumo: investiga o fotolivro *Untypical Girls* (Knee, 2017). Considerando as imagens como tecnologias de poder em nossa cultura (Mizoeff, 1999; Berger, 2008), discuto sobre até que ponto podemos considerar esse livro uma ferramenta de representação de gênero para garotas participantes de culturas juvenis, tema historicamente pouco explorado (McRobbie; Garber, 1991). Nesse sentido, considero o fotolivro limitado em termos de representação, quando pauto racialidade e representação (hooks, 2019 [1992]).

Palavras-chave: *indie rock*; cultura juvenil; *indie girl*.

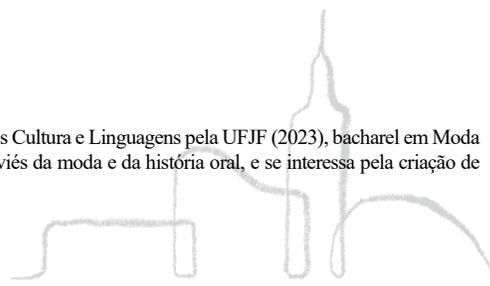
Abstract: investigates the photobook *Untypical Girls* (Knee, 2017). Considering images as technologies of power in our culture (Mizoeff, 1999; Berger, 2008), I discuss to what extent we can consider this book a tool for gender representation for girls participating in youth cultures, a topic that has historically been little explored (McRobbie; Garber, 1991). In this sense, I consider the photobook limited in terms of representation, when I address raciality and representation (hooks, 2019 [1992]).

Keywords: *indie rock*; youth culture; *indie girl*.

Introdução

O objetivo desse artigo é analisar o fotolivro *Untypical Girls: Styles and Sounds of The Transatlantic Indie Revolution*, que reúne fotografias e entrevistas das cenas parte de um “guarda-chuva” *indie rock* nos Estados Unidos e no Reino Unido de 1977-1993. Através do material acumulado no livro, que são fontes secundárias, visto que já foram previamente selecionadas pelo autor, Sam Knee, busco compreender as relações entre culturas juvenis e gênero, tema ainda pouco desenvolvido em pesquisas acadêmicas. Outro ponto a ser analisado é, principalmente, a construção do estilo por parte das pessoas fotografadas e entrevistadas, que fazem parte de diferentes grupos inseridos em culturas juvenis “alternativas”. Além dos dois primeiros tópicos, também apontarei sobre como o livro cria uma certa tipificação de uma “garota alternativa” ou de “uma garota *indie*”, com considerações sobre raça, gênero e classe.

¹ Professora substituta do curso de Graduação em Design de Moda no CEFET MG, campus Divinópolis. Mestra em Artes Cultura e Linguagens pela UFJF (2023), bacharel em Moda (2023) e em Artes e Design (2018) na mesma universidade. Pesquisa as relações entre juventude e estilos de vida pelo viés da moda e da história oral, e se interessa pela criação de moda através da memória dos objetos e das/dos/des costureiras/os/es.



A metodologia utilizada parte de pesquisas do campo da Cultura Visual que consideram a existência de relações de poder nas imagens reproduzidas em um mundo cercado de estímulos visuais (Berger, 2008) e que considera o olhar não apenas como uma ferramenta mecânica, mas como algo historicamente construído, principalmente com tecnologias de representação que mudam a nossa forma de observar o mundo, como a perspectiva e a fotografia. A partir dos escritos de bell hooks (2019 [1992]) considero as relações de raça e gênero nessas representações, observando principalmente a representação de mulheres negras, ou a falta dela.

Sam Knee é autor de diversos fotolivros que trabalham com a temática da cultura *indie rock* e culturas juvenis no geral, também já foi designer de moda e, por se assumir um aficionado por moda *vintage*, seus fotolivros destacam exatamente a relação entre o estilo e as culturas juvenis.

Primeiramente, gostaria de introduzir aqueles que leem este artigo a alguns termos que utilizo. Quando se trata de culturas juvenis há diversos termos que podem ser empregados, alguns mais específicos e outros menos, sendo que cada um se relaciona com uma teoria. Subculturas, por exemplo, são grupos com atividades diferenciadas, formados por pessoas da classe trabalhadora, normalmente jovens, e que tem uma relação intrínseca com a sua identidade de classe. Esse termo foi cunhado nos anos 1970 por Stuart Hall e Tony Jefferson (2006 [1975]) e foi utilizado principalmente para descrever as subculturas *mod*, *punk*, *ted boys*, *skinheads*, entre outras na Inglaterra nas décadas de 1970 e 1980. Porém, devido a sua rigidez, não era possível analisar outras culturas juvenis através da teoria das subculturas. Portanto, ao final da década de 1980 e 1990, um novo grupo de pesquisadores apresentou uma crítica à teoria subcultural propondo a teoria das pós-subculturas, que não teriam uma identidade de classe tão definida e nem propósitos revolucionários tão claros. Essa teoria busca compreender melhor as dinâmicas complexas entre o mercado de massa e os pequenos mercados que ocorrem nas pós-subculturas, visto que a partir desse momento muitas manifestações das subculturas passam a ser vendidas pelo grande mercado (Muggleton; Weinzierl, 2003).

Outro ponto levantado pelos estudos pós-subculturais é a questão de gênero, que praticamente não era considerada nos textos sobre subculturas. Quando havia algo, na maioria das vezes eram reforçados os estereótipos da imagem feminina, como se as mulheres só participassem desses grupos em busca de encontrar namorados (McRobbie; Garber, 1991). Em outros casos, pesquisadores se atentavam à questão feminina se haviam pânico morais, como mulheres *hippies* participando de orgias ou coisas do tipo. Não foram analisadas em nenhum momento, ou foram pouco analisadas, até a década de 1980, a condição da participação feminina nas culturas juvenis, a diferença na participação em diferentes grupos, e as negociações que as mulheres têm que fazer em espaços subculturais em uma cultura de dominação masculina (McRobbie; Garber, 1991).

Para este texto, portanto, prefiro usar o termo “culturas juvenis”, de forma ampla, considerando a noção de cultura juvenil a partir de Helena Abramo (1994), que considera o momento do pós-guerra como ponto de

partida para o desenvolvimento de uma noção de cultura juvenil globalizada e genérica, à vista de uma mudança na condição juvenil em geral. Por outro lado, Abramo (1994) pesquisou culturas juvenis espetaculares, que não tem necessariamente as características de uma cultura juvenil da classe operária, ou de uma cultura juvenil revolucionária e/ou anti-burguesa, mas que ainda preservam a característica do “espetáculo”, no sentido do estilo e do comportamento como características muito marcantes de suas expressões. Esse termo, culturas juvenis espetaculares, também facilita que pesquisadores do sul global analisem o aparecimento de culturas juvenis vindas de fora do país na sua expressão local, que muitas vezes assume lógicas diferenciadas.

Outro ponto que precisamos esclarecer é o “guarda-chuva *indie rock*” apresentado por Sam Knee. A história do *rock* tem diferentes narrativas sobre o surgimento dos gêneros musicais e suas performances. A cultura *indie* britânica, da qual Sam Knee faz parte, foi a primeira a atribuir este nome *indie*, termo que vem da palavra independente em inglês, a um gênero musical (Hesmondhalgh, 1999, p.35). A grande diferença da cena *indie* britânica para a estadunidense é que no Reino Unido era possível perceber uma maior circulação de artistas entre gravadoras *major*² e *indies* desde o início dos anos 1980, enquanto nos Estados Unidos a cena *indie* surgiu com as *college rádios*³ em meados dos anos 1980, e se consolidou em uma estrutura totalmente separada de grandes gravadoras, tendo maior relação com gêneros como o *hardcore* (Möller, 2023, p. 65).

Sonoramente é difícil definir o *indie rock* como um gênero, sendo mais fácil partir de suas referências, que resgatam as guitarras que tinham perdido o protagonismo para os baixos e as baterias da *dance music* nos anos 1980, já sendo, portanto, considerado um gênero alternativo por isso (Möller, 2023, p. 65-66). O *indie* resgatou

[...] diferentes vertentes do *rock* dos anos 1960, passando pelo *art rock* do Velvet Underground e por gêneros mais populares, como *surf music* e psicodelia (sem tender para o *rock* progressivo), bem como assimilaram outros revivals sessentistas anteriores, como o *power pop* e o *punk*, ambos da década de 1970.

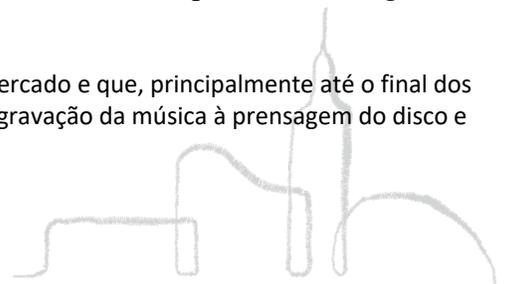
O *indie* também foi influenciado por gêneros mais experimentais que representavam uma oposição à linguagem dos anos 1960, como o *pós-punk*, que conferia maior destaque ao contrabaixo, e o *krautrock* [...].

Nos Estados Unidos, o *indie* teve um leque ainda maior de influências, nem sempre conectado aos anos 1960, assimilou elementos da cena *no wave*, movimento nova iorquino que misturava *free jazz*, *pós-punk* e música de vanguarda, e de gêneros oitentistas como o *hardcore*, uma variação mais rápida e agressiva do *punk*, e o *sludge* [...] (Möller, 2023, p. 65-66).

A partir dessa “biblioteca do *rock*”, podemos compreender a variedade de estilos e culturas juvenis consideradas por Sam Knee em sua curadoria para o livro *Untypical Girls*. O *indie*, portanto, carrega uma

² Gravadoras *major* são aquelas grandes gravadoras que possuem maior influência de mercado e que, principalmente até o final dos anos 1980, na maioria das vezes, possuíam o controle de todo o processo produtivo, da gravação da música à prensagem do disco e divulgação, algo que se fragmentou na década de 1990.

³ Rádios universitárias.



variedade de subcategorias, desde grupos de *post-punk*, a *garage bands* femininas, bandas de *ska* e outras que flertaram com o gótico e com o *art rock*, e até mesmo grupos considerados parte da cena *punk-hardcore*.

Representações de gênero em culturas juvenis

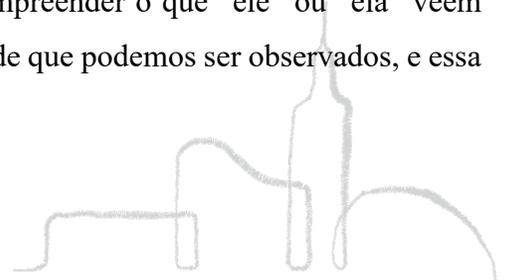
Conforme Angela McRobbie e Jenny Garber (1991), o estudo sobre a participação de mulheres jovens e adultas em subculturas foi historicamente negligenciado por pesquisadores, sendo que a maioria das publicações que chegavam a comentar sobre a participação feminina, muitas vezes reforçavam estereótipos, relegando as garotas apenas ao desejo de buscar parceiros nesses grupos. As mulheres também eram citadas em casos relativos à sexualidade, como expressões de liberdade sexual das mulheres *hippies* ou nas imagens sexualizadas de mulheres em grupos de *bikers*, por exemplo. Apenas nas décadas de 1980 e 1990, com o empenho de pesquisadoras(es) feministas, que a participação de mulheres em subculturas passou a ser analisada com seriedade.

Ainda segundo as autoras, quando inseridas em subculturas juvenis, as mulheres precisavam fazer muito mais negociações para estarem presentes naqueles espaços, que reproduzem uma cultura de dominação masculina. Elas tinham que ter um cuidado redobrado para não serem atacadas, abusadas ou sofrerem qualquer tipo de violência. McRobbie e Garber (1991) também apontam que, por conta dessas difíceis negociações, as subculturas femininas se desenvolveram mais, em alguns casos, dentro de seus quartos ou de formas menos espetaculares.

Segundo Berger (2008), há diferenças nas representações de homens e mulheres, que, por mais que venham sendo questionadas nos últimos anos, ainda persistem, como a representação de poder e a ideia de ação ligadas à masculinidade, enquanto a representação feminina refletiria o que poderia ser feito com aquela mulher. Ainda nas palavras do autor, a representação feminina está sempre sob um “alerta” e uma “fiscalização”, tanto dela sobre si mesma quanto do outro sobre si.

Ao analisar pinturas clássicas com temas de mulheres nuas, Berger (2008) ressalta que nesse tema uma das características mais marcantes é exatamente a representação da consciência dessa mulher pintada sendo vista nua por um expectador, que representa, de forma geral, sua submissão. O autor traz ainda essa representação para imagens mais atuais feitas com fotografias, que apresentam os mesmos sentidos.

Outro autor da cultura visual, Nicholas Mizeoff (1999) também trabalha com a ideia da fetichização do olhar (*gaze*) quando se trata de gênero nas representações, que busca compreender o que “ele” ou “ela” vêem (mas, principalmente “ele”). Esse olhar (*gaze*) é o que nos faz conscientes de que podemos ser observados, e essa consciência faz parte da identidade de gênero.



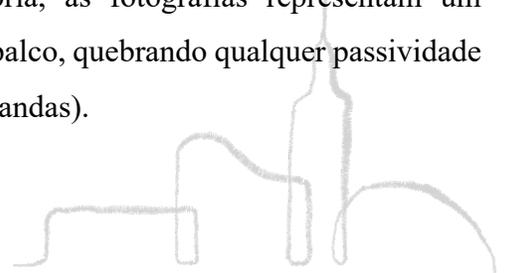
A partir dessas constatações muito repetidas nos estudos de gênero e cultura visual, investiguei de forma rápida os nomes inscritos nos créditos das imagens, entre as 118 pessoas que cederam os créditos para o livro, julgando pelo nome (pois não consegui encontrar dados de todas as pessoas afirmando sua identidade de gênero), aproximadamente apenas 38 delas se identificariam com o gênero feminino, sendo que algumas dessas são do projeto *Visible Girls* que busca dar visibilidade a fotografias e a participação de mulheres em subculturas e culturas juvenis.

Essa constatação, ainda que não seja totalmente certa pela falta de informação sobre o gênero daqueles que fotografaram as imagens, pode contribuir para compreender se em algumas imagens do livro poderíamos fazer a leitura como parte de um olhar masculino ou feminino, ou não-binário. A atitude, porém, dessas pessoas fotografadas, as *Untypical Girls*, quebram com a expectativa de um olhar masculino sobre elas na maioria das vezes, diante de suas atitudes e *looks*.

Quando Goffman (1977) analisa fotografias comerciais e publicitárias, descreve uma série de movimentos e poses que ritualizam a feminilidade. Para Butler (2018, p. 3), o gênero é reiterado em uma performance que é institucionalizada por meio de “uma repetição estilizada de atos”, que são feitos e apreendidos cotidianamente. Para Goffman (1977), mesmo que as imagens publicitárias não reflitam de fato a realidade, são importante documentação sobre essa “ritualização” do que se espera dos gêneros. O autor percebeu que, na maioria dos anúncios analisados que possuíam uma imagem feminina e uma masculina, eram ressaltados os aspectos da subordinação feminina através da altura maior e uma postura protetora do personagem masculino.

Outra característica é o “tato feminino”, em que as mulheres são mostradas tocando objetos com os dedos ou as mãos, ou segurando-os contra o peitoral. Quando toca a si mesma, a mulher faz com que seu corpo pareça mais delicado (Goffman, 1977, p. 40). O olhar, quase sempre distanciado da câmera e direcionado para outro ambiente, é uma forma de ritualização da feminilidade para evitar a consciência de estar sendo vigiada, em imagens publicitárias (Goffman, 1977, p. 41). As mãos passam a ser um desses pontos de fuga do olhar, com a cabeça abaixada, ou uma peça de roupa de uma outra pessoa da fotografia.

Por mais que o livro *Untypical Girls* não represente imagens publicitárias de maneira estrita, e sim fotografias tanto do cotidiano de fãs, musicistas e mulheres participantes de culturas juvenis no geral, podemos considerar que as descrições de Goffman (1977), Mizoeff (1999) e Berger (2008) são o que se espera das representações de imagens femininas. Para começar, há pouquíssimas fotografias no livro com alguma figura masculina próxima que tenha relevância nas imagens. Em sua maioria, as fotografias representam um protagonismo das mulheres fotografadas, principalmente quando estão no palco, quebrando qualquer passividade esperada, mesmo em imagens publicitárias (como fotos “oficiais” dessas bandas).

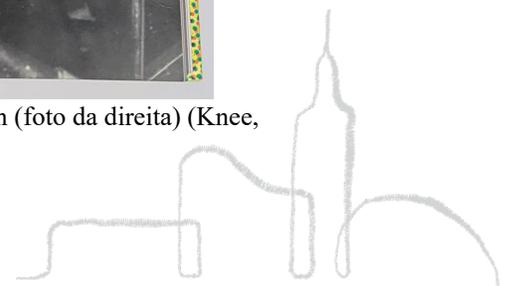


As fotografias da Figura 1, por exemplo, representam mulheres atuantes em culturas juvenis em duas situações diferentes. A da esquerda é uma fotografia em que no centro há uma garota dançando ao som da banda texana de *hardcore* Big Boys, na década de 1980. A garota fotografada não olha para a câmera, talvez tenha sido pega despreparada, ela parece estar concentrada em sua dança com movimentos intensos. Seu cabelo comprido e molhado de suor tampa o seu rosto parcialmente. Seu *look* é composto por uma camiseta de estampa camuflada com um *botton* não identificado, uma calça que não é exatamente uma calça jeans clássica, pois tem dois botões nas laterais da frente e um cinto que é parte da peça, ela também usa sapatilhas. Ao redor, podemos observar outras pessoas nesse show. Na esquerda, ao fundo, está uma outra garota com uma camiseta que se repete em outras pessoas mais ao fundo, bem atrás da garota do centro — talvez seja a camiseta da banda. Ela sorri, mascando um chiclete e olhando na mesma direção que a garota principal, provavelmente a direção do palco. Ela usa *shorts*, sandálias tipo “rasteirinhas” com amarração no tornozelo, dois cordões no pescoço (um estilo gravata) e pulseiras no braço. Na direita, observamos um garoto também dançando e suado (não ficou visível na Figura 1), com uma camiseta de mesma estampa e calças jeans, e mais a frente uma mão com as unhas pintadas e punho cerrado. Aparentemente, a imagem não apresenta nenhuma distinção clara sobre a participação de pessoas de diferentes gêneros nesse evento. Ao focar em figuras femininas, a fotografia cria a possibilidade de uma participação equalitária, ainda que saibamos que mulheres e pessoas não-binárias enfrentam dificuldades na participação em culturas juvenis. Essa imagem representa uma ideia de participação totalmente “fora dos quartos”.

Figura 1 — fotografias do livro *Untypical Girls* “dançando ao som dos Big Boys” (1980) e “Sin34” (1982).



Fonte: Ben Tecumseh DeSoto, (foto da esquerda) e por Alison Braun (foto da direita) (Knee, 2017, p. 78-79).



A segunda imagem, da esquerda [Figura 1], tem Julie Lanfeld, vocalista da banda de *hardcore* californiana Sin34 durante um show em 1982. Com cabelos curtos, repicados, expressão de quem está aos berros no microfone, segurando-o com força com apenas uma mão enquanto pula. Veste uma camisa branca um pouco grande para seu tamanho e calças jeans. Em sua camisa tem um *patch* bordado dizendo “action now”. Julie tem parte do cabo do microfone enrolado em seu corpo, algo bastante comum em shows de *hardcore*. Ela conhece os códigos de palco da cena que participa. A vocalista usa alguns acessórios, brincos de argola e um cordão texano ou “bolo tie”, que são duas cordas presas a um acessório final, sendo o dela formado por miçangas. Ao fundo da imagem, uma plateia majoritariamente masculina, o garoto mais à frente olha com uma expressão um pouco assustada em outra direção e uma garota que está sentada, e usa calças jeans, tiara e um cardigan, parece fofocar com outra pessoa.

As fotografias escolhidas para o livro, no geral, colocam a participação feminina centralizada, tornando possível que narrativas antes pouco visibilizadas se tornem possíveis. Segundo Lauretis (1994, p. 209), a construção do que são os gêneros seguem ideias do passado em diferentes espaços, mesmo em comunidades de vanguarda, práticas artísticas e, portanto, também em culturas juvenis, alternativas ou subculturais. Por outro lado, a construção do gênero também acontece a partir da desconstrução, ainda segundo a autora, e pode criar novas concepções.

As imagens presentes no *Untypical Girls*, desta forma, permitem uma nova construção sobre o imaginário da participação feminina em culturas juvenis, que mostram que garotas não estavam apenas em seus quartos, ou na plateia como meras espectadoras em busca de parceiros, mas nos palcos e na plateia como fãs ativas.

Os looks como representam a participação feminina nas cenas

Segundo Hebdige (1978, p. 101):

os elementos estilísticos das subculturas — combinações marcantes de vestimenta, a dança, a gíria, a música etc. — estabelecem aproximadamente a mesma relação com a fórmula mais convencional (ternos normais, roupas causais, conjuntos, etc.) que as imagens de publicidade estabelecem em relação às fotografias jornalísticas conscientemente construídas.⁴

Ainda que nem toda comunicação seja intencional, tudo pode ser interpretado. Segundo o autor, é essa forma de comunicação (a não intencional) que mais se vê nos estilos usados no dia-a-dia. Por outro lado, nas

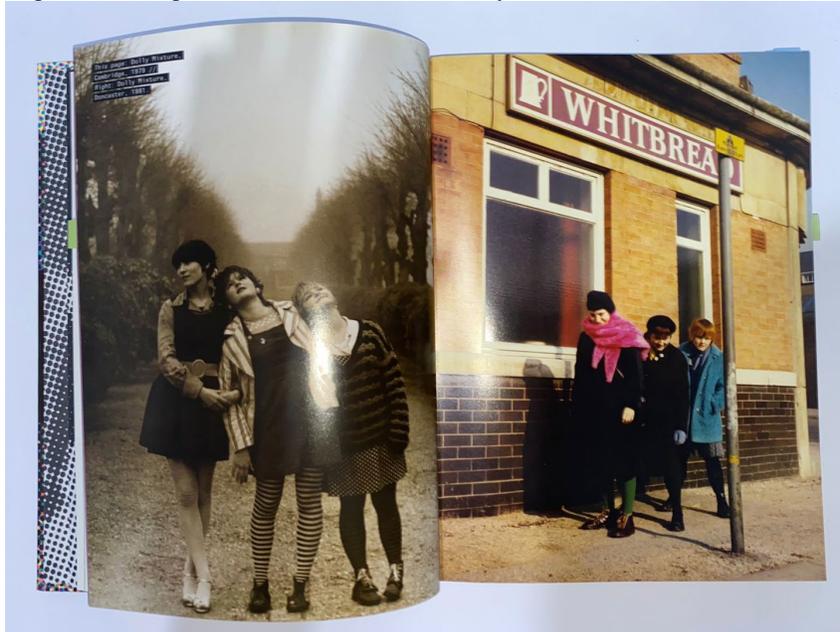
⁴ Tradução livre do original: “The subcultural stylistic ensembles - those emphatic combinations of dress, dance, argot, music, etc. - bear approximately the same relation to the more conventional formulae ('normal' suits and tise, casual wear, twin-sets, etc.) that the advertising image bears to the less consciously constructed News photograph” (Hebdige, 1978, p. 101).

subculturas vemos os estilos intencionais, que querem ser lidos, e é isso que distingue uma subcultura espetacular de demais expressões (Hebdige, 1978, p. 101).

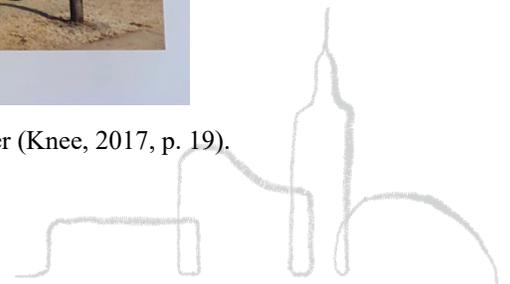
As subculturas vestem suas roupas conforme seus próprios códigos e demonstram que tais códigos existem e são usados. Como todos os objetos são carregados de significados, Hebdige (1978) e John Clarke (in.: Hall e Jefferson, 2006 [1975]) usam o conceito de bricolagem de Levi-Strauss para analisar os estilos nas subculturas. Clarke (2006 [1975]) considera que as subculturas se apropriam de objetos importantes da moda, por exemplo, e mudam o seu lugar e modo de uso, o que subverte o seu significado, criando um novo discurso através da bricolagem. A bricolagem subcultural, por outro lado, não impede que significados antigos coexistam com os novos. Hebdige (1978, p. 104) dá o exemplo do uso do estilo eduardiano pelos Teddy Boys na década de 1950: usado por jovens da classe trabalhadora, eles deslocam a moda eduardiana (com raízes na aristocracia), combinando elementos exagerados nas gravatas, laços e tecidos, criando, segundo Clarke (2006 [1975]), uma oposição de classe que gera o estilo subcultural.

Em outras culturas juvenis espetaculares, podemos notar o uso da bricolagem no desenvolvimento de suas aparências e estilo. O livro *Untypical Girls* apresenta uma série de culturas juvenis que seguem essa prática, com fotografias de garotas *punks*, *góticas*, *skinheads* entre outras. A Figura 2 apresenta duas fotografias da banda *indie* britânica Dolly Mixture. Podemos notar que o estilo das integrantes resgata alguns elementos da moda da década de 1960, misturados com outros elementos mais infantis.

Figura 2 - Fotografias da banda britânica Dolly Mixture nos anos 1979 e 1981.



Fonte: esquerda: Sara Bor (Knee, 2017, p. 18), direita: Rich Gunter (Knee, 2017, p. 19).

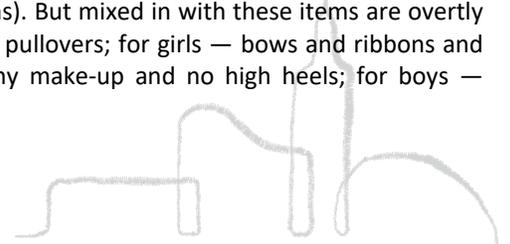


Na fotografia da esquerda (Figura 2), as três garotas posam de pé, com a cabeça apoiada uma no ombro da outra. A garota do meio e da direita olham para o céu, uma mais contemplativa e a outra sorridente; a da esquerda, mais alta, olha para longe, e ninguém encara a câmera. Debsy Wykes, a da esquerda, baixista e vocalista, veste um vestido amplo, com a saia plissada, na altura da metade da coxa, que é acinturado por um cinto. Por baixo desse vestido de alças grossas, ela usa uma camisa de botão, meia calça e uma sandália baixa de tiras finas. Rachel Bor, guitarrista e vocalista, veste um vestido estilo jardineira, com uma camisa de malha de bolinhas por baixo e uma camisa listrada por cima, com meia calça listrada e sapatos estilo boneca. Hester Smith, baterista da Dolly Mixture, veste uma camiseta de malha branca com a gola esgarçada, com um suéter listrado desproporcional para o seu tamanho, saia evasê de bolinhas quase no joelho, meia calça preta e um par de coturnos em que os cadarços foram trocados por laços de fita de cetim, seus pés estão virados para dentro. Essas peças e a forma que foram combinadas trazem uma aparência um pouco infantil para os seus *looks*, o que fazia parte do estilo *indie* britânico do período.

O jornalista Simon Reynolds (1989) fala sobre a contradição do estilo *indie* britânico do início da década de 1980, quando a ideia de juventude já era relacionada a sexo, hedonismo e boa aparência física, quase como se juventude fosse sinônimo de saúde. Nesse período, os grandes ícones da música *pop* exaltam exatamente a potência máxima desse corpo viril e sexualmente ativo. O *indie* responde a essa ideia tentando se afastar ao máximo de qualquer sexualização do corpo, e é na infância que o *indie* encontra um ideal andrógono, não sexualizado, e que também vai contra ideias sobre crescer e ingressar em um mundo do trabalho massacrante. Além disso, a infância também conserva sentimentos puros ou primeiros, como as amizades e o primeiro amor, valorizados por esse grupo (Reynolds, 1989).

O estilo é onde os anos 60 e a infância convergem. Muitos fãs de indie adotam o cuidado e a austeridade de uma "pessoa comum" dos anos 50 ou 60: há um gosto pelas roupas pré-permissivas — cardigans, sobretudos, calças, jaquetas curtas, bonés, lenços de cabeça, joias pitorescas, costas e laterais curtas (absolutamente nada de cabelo longo ou permanentes). Mas misturados a esses itens estão coisas abertamente infantis — casacos de lona, camisas de aniversariante com o botão de cima abotoado, pulôveres grandes; para meninas — laços, fitas e rabos de cavalo, tênis e delicadas meias brancas até o tornozelo, vestidos florais ou de bolinhas, quase nenhuma maquiagem e nenhum salto alto; para meninos — ausência de barbas, orelhas nuas e franjas despenteadas (Reynolds, 1989, p. 250-251).⁵

⁵ Tradução livre do original: "Style is where the Sixties and childhood converge. Many indie fans adopt the kemptness and austerity of an 'ordinary person' of the Fifties or Sixties: there's a taste for the pre-permissive clothes — cardigans, overcoats, slacks, short jackets, caps, headscarves, quaint jewellery, short-back-and-sides (absolutely no long hair or perms). But mixed in with these items are overtly childish things — dufflecoats, birthday-boy shirts with the top button done up, outsize pullovers; for girls — bows and ribbons and ponytails, plimsolls and dainty white ankle socks, floral or polka-dot frocks, hardly any make-up and no high heels; for boys — beardlessness and bare ears and tousled fringes" (Reynolds, 1989, p. 250-251).



Os corpos preferidos também carregam as ideias de não sexualização e infantilização: magros, sem curvas e pálidos. Os cabelos cortados curtos em formato de cuia, que podemos ver nas duas imagens da Figura 2, é um outro elemento fundamental que vemos repetido em muitos grupos *indies*, independente da identidade de gênero. Os casacos dessa fotografia, apesar de mais “elegantes”, contribuem para a não marcação das curvas do corpo, e o uso de sapatos baixos, como botas *chelsea* que as garotas usam, deixam o visual despojado e menos feminino. Sua pose na foto, com uma integrante atrás da outra, como se estivessem em uma brincadeira, traduzem os ideais *indies* sobre a infância.

Podemos notar o uso da bricolagem, então, nesse exemplo, por integrantes de uma cultura juvenil, a do *indie rock*, que não é uma subcultura, e como se apropriam de peças de outro período com referências da infância para criar um estilo próprio e proposital. Na entrevista com Debsy Wykes, Sam Knee (2017, p. 20) pergunta onde a guitarrista costumava comprar suas roupas, ela responde:

Além de ir a bazares, gradualmente descobrimos as lojas de caridade de Cambridge e as percorríamos regularmente. Pegávamos qualquer coisa com pontinhos ou listras. A maioria das coisas que comprávamos não cabia, então qualquer coisa muito pequena era pendurada na parede para inspiração, e qualquer coisa muito grande era cortada e adaptada. Ainda tenho muitas das minhas roupas da época do Dolly Mixture, incluindo alguns vestidos maravilhosos da Foale & Tuffin e Biba, que comprávamos por quase nada. Também colecionávamos moldes de papel dos anos 60 e fazíamos nossas próprias roupas usando nossas peças grandes de brechós cortadas ou algum outro material barato.⁶

O relato reforça alguns pontos que podiam ser percebidos nas fotos: uso de roupas de segunda mão e uma forte influência da década de 1960. Além disso, o uso da bricolagem e do faça-você-mesmo ao criarem suas próprias roupas a partir de modelagens da década de 1960 que encontravam em revistas. Em outra entrevista presente no livro, com Gina Davidson da banda Marine Girls, Sam Knee fala sobre a banda se tornar uma referência para o visual *indie girl*, e pergunta as principais influências para os *looks*:

Parte da inspiração para mim veio das minhas roupas de infância: anoraques com uma fechos bonitos, sapatos com fivela em T e sandálias Clarks, vestidos de verão de algodão e jaquetas de camurça. Um pouco *Famous Five*. As coisas que gostávamos eram fáceis de encontrar em lojas de caridade e em vendas de artigos usados e não tínhamos muito dinheiro para gastar [...] (Knee, 2017, p. 91).⁷

⁶ Tradução livre do original: “As well as attending jumble sales, we gradually discovered the charity shops of Cambridge and would trawl them on a regular basis. We'd pick up anything with spots or stripes. Most of the stuff we bought wouldn't fit and so anything too small would be hung on the wall for inspiration and anything too big cut up and adapted. I still have a lot of my Dolly Mixture clothes including some wonderful Foale & Tuffin and Biba dresses that we picked up for next to nothing. We would also collect paper patterns from the '60s and make up our own outfits using either our chopped up charity shop clothes or some other cheap material” (Knee, 2017, p. 20).

⁷ Tradução livre do original: “Part of the inspiration for me came from my childhood clothes: anoraks with pretty binding, t-bar shoes and Clarks sandals, cotton summer dresses and suede jackets. A bit Famous Five. The things that we liked were easy to find in charity shops and at jumble sales and we didn't have a lot of money to spend [...]” (Knee, 2017, p. 91).

A compra de peças em bazares e lojas de segunda mão é presente em todas as entrevistas em que se questiona sobre roupas. No caso das garotas *indie* a referência na década de 1960 é persistente, mostrando uma coerência visual no estilo, ainda que seja relatado apenas como “algo que eu gosto” e não como “algo para passar uma mensagem”. Grupos de *indie rock* da segunda metade da década de 1980 e do início dos anos 1990 já avançam para outras referências de estilo, misturando o *streetstyle* com peças listradas, camisetas de banda e casacões peludos estilo *superstar*. O livro, que mostra diversos grupos, mas tem bastante foco no *indie*, e se torna uma linha do tempo visual do estilo dessa cena.

Culturas alternativas e branquitude

Alcântara (2023, p. 164) relata em sua pesquisa que é comum que pessoas que o escutem falando sobre a “genética” negra no *punk* tenham uma reação de estranhamento. Em entrevista, o vocalista da banda Mickey Junkies diz que algumas vezes teve que explicar para colegas a origem negra do *rock*, algo que não deveria ter que ser explicado (Möller, 2023, p. 101). Em vídeos em redes sociais e relatos presentes em pesquisas sobre culturas juvenis alternativas, é comum jovens negros dizerem que tiveram que se embranquecer para se enquadrar. É fato que há, na história do *rock* e das culturas juvenis vinculadas a esse gênero, um apagamento de protagonistas negros. Isso também ocorre no fotolivro *Untypical Girls*, em que o aparecimento de pessoas não brancas nas fotografias ocorre apenas duas vezes em todo o livro.

Nas palavras de Alcântara (2023, p. 166), “historicamente o *punk rock* sempre esteve aberto à diversidade racial. Cenas *punks* como as do estado da Califórnia, Nova York ou de São Paulo apresentam forte presença de pessoas das mais variadas origens étnico-raciais”. Exemplo disso seria a forte conexão das comunidades *punks*, por exemplo, com as culturas latinas nos Estados Unidos e Jamaicanas, como a ligação do *rastafari* e do *reggae* com o *punk* na Inglaterra na década de 1970. Ainda segundo o autor, o *punk* desconstrói a branquitude hegemônica e isso é parte de sua estética e dos seus ideais.

Essa característica não é vista de forma tão marcante em outras culturas juvenis vinculadas ao *rock*, como o *indie rock*, que é bastante tomado pela branquitude, o que, provavelmente, tornou as escolhas de fotografias do *Untypical Girls* majoritariamente brancas, sem nenhum questionamento. Há um apagamento sistemático na mídia em geral de figuras negras vinculadas ao *rock* e principalmente de mulheres negras, visto que Rosetta Tharpe, mulher negra estadunidense é considerada a primeira pessoa a criar uma canção de *rock*. Um nome que fica esquecido em comparação a “reis do *rock*” como Chuck Berry e Elvis Presley.

Quando bell hooks (2019 [1992]) analisa a representação de mulheres negras no cinema (e a falta dela), a autora fala sobre o desenvolvimento do olhar opositor por parte dessas mulheres. Primeiro, ela considera que ver já é um privilégio, já que no período escravagista as pessoas negras eram proibidas de olhar, ainda que estas buscassem agências do olhar. A autora afirma que o olhar sempre foi político para ela. Nesse sentido, o cinema e a fotografia acabam sendo formas de olhar mais seguras.

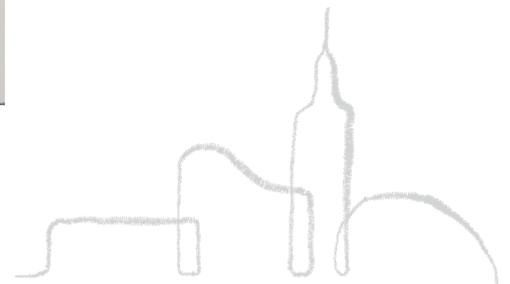
Quando as pessoas negras tiveram a oportunidade de assistir filmes e à televisão, conforme hooks (2019 [1992]), ficou claro que essas mídias reproduziam e mantinham um sistema de poder da supremacia branca. Havia uma negação das representações negras. Como as mulheres negras não tinham representações suas nas telas, elas tiveram que desenvolver uma relação de olhar com o cinema que constrói uma presença pela ausência, uma experiência “que nega o ‘corpo’ da mulher negra assim como perpetua a supremacia branca e, com isso, uma experiência de espectador falocêntrica, na qual as mulheres a serem vistas e desejadas são as ‘brancas’” (hooks, 2019 [1992], p. 220).

Como relatamos nos tópicos anteriores, as representações femininas no livro não são sexualizadas, não possuem um “olhar masculino” sobre suas imagens em primeira vista, ainda assim, poderíamos questionar: como seria o olhar de uma expectadora negra? De uma jovem negra participante de uma cultura juvenil buscando referências, em um livro que praticamente possui apenas fotografias de mulheres brancas? Além disso, é importante ressaltar que as únicas duas fotografias de mulheres negras são em preto e branco (Figuras 3 e 4).

Figura 3 — Poly Styrene, vocalista da banda *punk* X-Ray Spex, no Red Cow, Londres (1977).



Fonte: Jeremy Gibbs (Knee, 2017, p. 15).



Poly Styrene [Figura 3], foi pioneira no movimento *punk*, sendo vocalista do X-Ray Spex, banda fundada em 1976. Na fotografia, ela tem seu cabelo cacheado 3b/3c, solto, como em todas as imagens que podemos encontrar da artista, enfeitado por um acessório, um lenço que não esconde o cabelo é preso como uma faixa. Ela segura o microfone enquanto canta, no seu dente podemos ver um *grillz*, acessório de dente parte da expressão da cultura negra. Ela veste roupas pretas, uma jaqueta pesada de couro com uma gola alta preta. No bolso da jaqueta uma carteira de cigarros e no pescoço uma gravata branca afrouxada. As unhas pintadas e os olhos levemente maquiados com um lápis de olho preto, reforçado na parte inferior dos olhos. Polly exalta a negritude em seu estilo, com seu cabelo natural e o *grillz*.

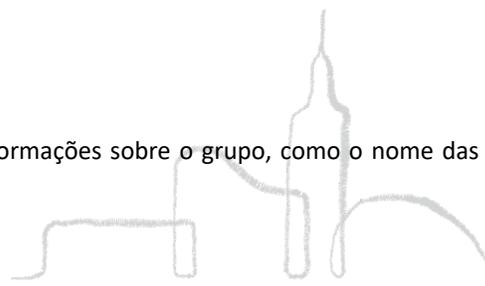
Se a identificação “demanda semelhança, exige similaridade, não permite diferença” — devemos supor que muitas críticas de cinema feministas que “superidentificam” com o aparato cinematográfico dominante produzem teorias que replicam essa agenda generalizante [sobre o que é ser mulher]? Por que essa crítica de cinema feminista, que mais reivindicou o terreno da identidade, representação e subjetividade da mulher como seu campo de análise, permanece agressivamente silenciosa em relação ao tema da negritude e, especificamente, das representações das mulheres negras? (hooks, 2019 [1992], p. 230).

Retomando ao pensamento de bell hooks (2019 [1992]), questiono o fotolivro, que tinha uma intenção feminista de apresentar a representatividade feminina em culturas alternativas, mas generaliza a ideia de mulher a partir de um referencial branco. As imagens de Polly Styrene e de da banda The Disposals de 1979,⁸ contrapõem essa naturalização da imagem da garota branca alternativa, mas devido à baixa exposição (apenas duas fotos), podem acabar passando despercebidas, reforçando a ideia de um não lugar para garotas não brancas nas culturas juvenis alternativas.

Considerações Finais

Segundo o autor, o objetivo do livro é traçar um histórico para o estilo *indie*, indo do *punk* da década de 1970 aos estilos dos anos 1990, como o *grunge* e *riot grrrl*. Para ele, as garotas sempre estiveram envolvidas com a música, mas foi só com o surgimento do *punk* que esse envolvimento deixou de ser superficial (Knee, 2017, p. 4). Por um lado, podemos dizer que há ainda no livro um olhar masculino, que parte do autor, sobre a participação feminina na música, que não era superficial mesmo antes do *punk*, já que diversas compositoras, cantoras e fãs tiveram participações ativas ao longo da história. Por outro, de fato as cenas musicais do *pós-punk* são consideradas uma das mais inclusivas no quesito gênero.

⁸ Não inseri a fotografia da banda The Disposals por não conseguir encontrar mais informações sobre o grupo, como o nome das integrantes. Na fotografia temos três mulheres, sendo a do meio uma garota negra.



Na perspectiva racial, a narrativa assume o ponto de vista da branquitude, ignorando ou simplesmente admitindo como natural que a maioria das pessoas representadas e/ou parte dessa cena sejam pessoas unicamente brancas. Em nenhum momento isso é evidenciado em algum texto de forma crítica, não há entrevistas com pessoas negras participantes dessa cena musical. Poly Styrene lançou discos até os anos 1990 e aparece apenas uma vez, ainda que tenha falecido antes da publicação do livro, outras artistas não brancas poderiam ter sido convidadas para a entrevista, como Björk (que participou na década de 1980 do Sugarcubes), por exemplo. Podemos considerar que isso é um reflexo da própria cultura *indie rock*, que também mantém uma hegemonia branca até os dias de atuais, mesmo sem tratar disso abertamente.

As imagens, então, representam a participação feminina em culturas juvenis, principalmente quanto aos seus estilos, de forma incompleta, ao ignorar a problemática racial nos grupos analisados e nas fotografias selecionadas. Se as imagens representam poder na sociedade atual, tornando existente apenas aquilo que se é fotografado (Berger, 2008. Mirzoeff, 1999), podemos dizer que a fotografia é uma tecnologia que pode reiterar certas ideias e transformar outras. A falta de pensamento crítico no livro sobre a participação de garotas negras reitera ideias da branquitude a respeito de culturas juvenis alternativas e revela uma limitação a do pensamento feminista, por parte do autor.

Referências

ABRAMO, Helena Wendel. **Cenas Juvenis: punks e darks no espetáculo urbano**. São Paulo: Editora Página Aberta, 1994. 172 p.

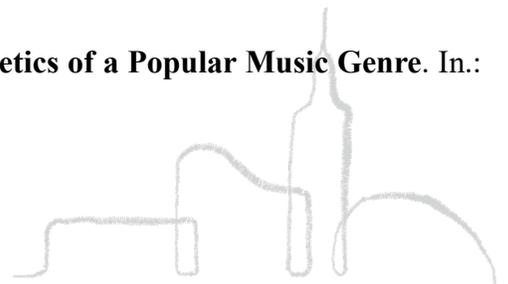
BERGER, John. **Ways of Seign**: Based on the BBC Television Series directed by Michel Dibb with the participation of John Berger. London: Penguin Book, 2008, 172p. (E-book).

BUTLER, Judith. **Os atos performativos e a constituição do gênero**: um ensaio sobre a fenomenologia e a teoria feminista. Tradução: Jamille Pinheiro Dias. Belo Horizonte: Chão de Feira. Coleção Caderno de Leituras, n.78, junho de 2018. 15p.

GOFFMAN, Erving. La ritualisation de la féminité. **Actes de la recherche en sciences sociales**, vol. 14, p. 34-50, abr. 1977. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1977_num_14_1_2553. Acessado em: 18 ago. 2024.

HALL, S., JEFFERSON, T. **Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain**. 2nd ed., Londres: Routledge, 2006 [1975]. 287 p.

HESMONDHALGH, David. **Indie: The Institutional Politics and Aesthetics of a Popular Music Genre**. In.: Cultural Studies, 1999, v.13 n.1, p. 34-61.



hooks, bell. o olhar opositor: mulheres negras espectadoras. In.: hooks, bell. **olhares negros: raça e representação**. Tradução: Stephanie Borges. São Paulo: editora Elefante, 2019 [1992]. P. 214-240.

KNEE, Sam. **Untypical Girls: Styles and Sounds of The Transatlantic Indie Revolution**. London: Cicada Books, 2017. 244p.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-241.

MCROBBIE, Angela. **Feminism and Youth Culture**. Londres: Macmillan Education, 1991. 255 p. Coleção Youth Questions.

MIRZOEFF, Nicholas. Seeing sex. In.: MIRZOEFF, Nicholas. **An Introduction to Visual Culture**. London: Routledge, 1999. 274p. P. 162-190.

MÖLLER, Eliza Dias. **A cena das *guitar bands* em São Paulo na década de 1990: música e cultura juvenil**. 2023. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2023.

MUGGLETON, David; WEINZIERS, Rupert. **The Post-Subcultures Reader**. Oxford: Berg, 2003. 324p.

REYNOLDS, Simon. Against Health and Efficiency: Independent Music in the 1980s. In.: MCROBBIE, Angela. **Zoot Suits and Second-Hand Dresses: an Anthology of Fashion and Music**. London: Macmillan, 1989. p. 245-255. (Youth Question Series).

