

Capítulo 2 A Moda e a Música

2.1. A Moda, a Música e os Jovens

Não é de hoje que a Moda vem recebendo influências da música e de movimentos culturais. Mas, para marcar sua passagem e sua contribuição à determinada cultura, essas manifestações se empenham em produzir os signos de identificação, mencionados anteriormente, como uma tentativa de registrar seu repertório estético. Sabendo que o acaso é, na verdade, uma confluência de fatos, compreendidos em determinado tempo e espaço, partirei do suposto que todos estes movimentos (culturais – musicais – moda) estão de alguma forma interligados. E que talvez o que os unam sejam laços estéticos, ou seja, elementos similares que definem aparência e forma, pois como disse Maikóvisk: “Não pode haver arte revolucionária sem forma revolucionária”¹

Quando necessitamos externar idéias, usamos diversas técnicas, muitas vezes sem perceber, e o discurso aproxima-se do palpável, vai além da comunicação verbal, causando, conseqüentemente, maior impacto no receptor. Temos então como apoios o corpo e seus adornos, os gestos, a música que ouvimos... Enfim, tudo que possa ser percebido em nós, ou sobre nós, antes mesmo de dizermos uma única palavra, e acabamos por tornar o discurso em um objeto vivo ou, como chamamos hoje no meio da Moda, em uma “atitude”.

A “atitude” pode ser considerada como um conjunto de ferramentas com as quais transmitimos um pouco de nós ao outro, sem necessariamente iniciar um diálogo, ou seja, como explicitamos preferências e gostos através do que pode ser percebido visualmente.

Os movimentos culturais, como o próprio nome diz, acontecem a partir da introdução de novas perspectivas (conceituais ou não) sob algo já conhecido ou a criação do chamado “novo”. E os movimentos se caracterizam por meio de um objetivo comum aos indivíduos participantes e pela singularidade, ao realizarem algo considerado anormal, não convencional, fora de padrões, o oposto à regra (o “novo”), para assim serem percebidos, de algum modo, dentro da sociedade. Este “novo” é o diferente, e o primeiro contato de reconhecimento do diferente se dá por meios estéticos. Assim, regidos por uma mesma idéia e conceitos, integrantes de movimentos fazem uso de todo o ferramental mencionado

¹ In: Rodrigues, J. *Anos fatais : a estética tropicalista e seu reflexo no design gráfico nos anos 70*, 2002.

acima (corpo, adornos e etc.), criando signos de identificação coletiva. Temos então o princípio de um movimento de Moda, e não apenas um caso isolado de “gosto”. Como disse Patrice Bollon, em *A Moral da Máscara*, “é mais fácil ser original acompanhado, por efeito de imitação ou encontro espontâneo”.

Porém, como o autor acima também menciona, é que diante do diferente que é a “subversão dos sinais exteriores de comportamento, que provoca desordem (...) a sociedade, é claro, reage”, e em geral de forma negativa. Contudo, na maioria dos casos, ao passar do tempo a sociedade absorve os novos códigos, descaracterizando-os de seu objetivo inicial ou, segundo a visão de Barthes, esvaziando a forma².

No entanto, em sociedades baseadas no consumo, essa normalização do “diferente” acontece muitas vezes com o consentimento de seus agentes iniciadores. Bollon menciona que por ironia “é o sucesso que provoca sua decadência” pois:

“(...) de um protesto (...) fluído, contraditório, plástico e maleável, eles se transformam em ditames unívocos e determinados, sem mais a intervenção da sensibilidade (...) eles se institucionalizam (...) perdem (...) seu valor como modo de expressão”³

Na citação acima, o autor fala que isto é o que, aparentemente, torna esses signos em formas vazias, e assim, propiciando o melhor entendimento e o consumo pela grande massa da sociedade. E que, também, por outro lado, o contínuo aparecimento de novas expressões, seja na Arte ou na Moda, evidencia um enorme desejo, nesta mesma massa, pelo inusitado. Para tal, Bollon diz que...

“(...) se a sociedade faz tanta questão do que ela, (...) continua julgando fútil, (...) é porque ela não pode deixar de perceber, sob a futilidade das aparências, um ataque radical, excessivo, às vezes desesperado, do qual ela só poderia digerir as formas mortas”.

Ou seja, digerir uma moda em linguagem comercial, esvaziada de seu conceito original. É desse modo que *Mods*⁴, *Hippies*, *Punks*, *Tropicalistas* e outros se tornaram marcos de um tempo. Sendo recebidos com estranheza e até mesmo repulsa, na tentativa de demonstrar suas insatisfações, transformaram o corpo em suporte dos seus ideais e das suas frustrações.

Ao mesmo tempo, esses movimentos foram embalados por sons e ritmos muito característicos que os

² Barthes, R. *Mitologias*.

³ Bollon, Patrice *A moral da Máscara*.

⁴ Movimento jovem inglês da década de 60.

identificaram, influenciando as gerações seguintes. Neste capítulo, iremos analisar de que modo essas manifestações jovens contribuíram esteticamente para a Moda, para que seja possível uma leitura da moda Manguê.

2.1.1. A Moda e o “ser” jovem

Realizando um levantamento bibliográfico, é possível perceber que a associação de movimentos jovens aos anos 60 é comum, como se nesta época tivesse surgido o conceito de “juventude”. Realmente, este período, concentrou grandes manifestações e mudou não só o comportamento jovem como também o entendimento sobre o que seria “ser jovem”. Então, o conceito de rebeldia, de mutação constante e irresponsabilidade passaram a ser associados a estes jovens da década de 60.

“Com as modas jovens, a aparência registra um forte ímpeto individualista, uma espécie de ode neodândi consagrando à importância extrema do parecer, exibindo o afastamento radical com a média, arriscando a provocação, o excesso, a excentricidade, para desagradar, surpreender ou chocar.”

(Lipovetsck, G. O Império do Efêmero, pág. 125)

Retomando o livro *A Moral da Máscara*, Patrice Bollon menciona que em 1793, na França, logo após a morte de Robespierre, surgiu um grupo de “*jovens elegantes, todos vestidos de maneira idêntica*”. Estes foram chamados de *muscadins* ou “*Incoyables*”. Em meio a uma grande confusão política na França quanto à sucessão do poder, a elite (dos aristocratas e burgueses) começa a dar sinais de retorno, esta que, até então, se mantinha discreta sob as ameaças de perseguição. No mesmo período, presos representantes destas classes abastadas, e que eram agora libertados, exigiam indenização dos “terroristas” (revolucionários). Tudo contribuindo para um sentimento antijacobino⁵, ou anti-revolução.

É sob este clima que rapazes passam a andar em grupos pelas ruas de Paris, vestidos de forma pomposa e chamativa. Porém, suas indumentárias eram, na verdade, uma caricatura do estilo aristocrático usado antes da revolução. A roupa agia como forma de representar apoio, uma tentativa de volta à monarquia. Esse sentimento de retorno foi expresso não somente pelos trajés, como também pelos ideais. Estes

⁵ São chamados de “jacobinos” os revolucionários que apoiavam Robespierre.

jovens⁶, os *muscadins*, proclamavam abertamente o desejo pela volta do poder aristocrático, inclusive assistindo a assembléias públicas, nas quais apoiavam claramente determinados políticos.

O que parecia movê-los a esse engajamento era a idéia de um passado farto, glorioso, opulento e permissivo. E apoiados nestas referências, buscavam compor suas indumentárias:

“De longe, com seus culotes e suas meias, seus jalecos de abas quadradas munidos de gola alta e com os longos cabelos empoados que lembravam as perucas do Antigo Regime, davam a impressão de fantasmas de imigrantes, como se toda Coblença já tivesse tido tempo de chegar em Paris. De perto, a impressão era mais confusa, de tal modo seus trajés pareciam extraordinariamente exagerados.”⁷

Não satisfeitos com o impacto visual que causavam pelas ruas, muniram suas roupas com detalhes que deixavam clara a posição política do grupo.

“Em suas roupas, tudo parecia uma proclamação de monarquia: suas golas eram verdes ou pretas, cor de realza ou luto. A redingote era constelada de dezessete botões de nacre, nenhum a menos, nenhum a mais – em homenagem, explicavam eles, ao ‘pequeno órfão do templo’, Luís XVII – às vezes gravados com slogans irreverentes, como a divisa ‘ventre libre e mourir’, paráfrase irônica de ‘viver livre ou morrer’ dos revolucionários. O colete branco era salpicado de minúsculas flores-de-lis azuis bordadas.”⁸

Haviam os óculos na ponta do nariz e as bengalas chumbadas, que eram conhecidas como “poder executivo”, e que segundo Bollon, tinham grande utilidade nos confrontos de rua. O detalhe final, narrado ainda no livro *A Moral da Máscara*, que completava o visual, era o tom da voz.

Inspirados no tenor Jean-François Garat (o cantor favorito de Maria Antonieta no Antigo Regime), os jovens falavam de forma estranha, pouco mexiam os lábios e evitavam o uso de consoantes, assim como trocavam letras modificando a pronúncia das palavras. Como por exemplo: *charme* era pronunciado *sarme*, e o “g” substituído por “z”, fazendo assim, *vizaze anzélique* ao invés de *visage angélique*. Essa forma de falar, que dava um tom afeminado, chamava-se “garatismo”, devido ao nome do cantor mencionado, Garat.

⁶ “Jovens” relativo a etário.

⁷ Patrice Bollon, *A Moral da Máscara*

⁸ Idem, pág.23

Os *muscadins* não se limitaram apenas aos impactos estéticos ou pequenos confrontos, mas provocaram uma verdadeira guerra estética. No dia 29 de agosto de 1794, realizaram uma manifestação pelas ruas de Paris vaiando os “*robepierrots*”⁹. Foi uma forma de demonstrar apoio a Lecointre (ex-comerciante de tecidos integrante da Convenção¹⁰) que fez diversas denúncias contra os chamados “terroristas”¹¹. Deu-se início então aos confrontos abertos entre *jacobinos* e *muscadins*. Qualquer indivíduo que usasse carmanhola ou colete de três cores era considerado um inimigo, seguidor dos tiranos. A partir de então, a aparência “(...) assinalava a posição política de cada um, era a aparência que eles atacavam, e era pela aparência que o linguajar popular resumia os conflitos”¹².

Em meio aos conflitos, os signos ganharam função fundamental; onde “*reduzir o outro era destruir o simbolismo no qual se apoiava*”, tornou-se preciso despir o inimigo, no sentido literal e figurado.

Mas quem eram esses jovens? Filhos de que famílias? Quais os seus laços com o Antigo Regime? Na verdade, nenhum. O que os autores¹³ declaram é que, em sua maioria, eram pessoas da considerada média burguesia: auxiliares de cartório, escreventes de tabeliões, empregados de lojas, jornalistas, atores e escritores de toda espécie. Intelectualizados, porém desprovidos de aristocracia ou de grandes fortunas.

Essa idealização do passado nos remete ao trabalho de Eric Hobsbawn¹⁴, que em seu livro *A invenção das Tradições*, comenta como práticas sociais do presente se ancoram com tal força no passado e que, muitas vezes, essas práticas passam a ser vistas como um processo herdado “naturalmente”, sem a mediação de interesses e ideologias que buscam a legitimação histórica. Assim, freqüentemente o passado é visto como algo superior, um exemplo a ser seguido ou referenciado.

Comecei o capítulo por esse tema por três razões; primeiro, por uma ordem cronológica, afinal, é considerado uma das primeiras manifestações ideológicas com grande

⁹ Apelido usado pelos *muscadins* para identificar os apoiadores de Robespierre.

¹⁰ Espécie de partido político que se formou após a morte de Robespierre, com o objetivo de reconciliação entre revolucionários e monarcas, e que durou apenas 15 meses.

¹¹ Revolucionários que faziam uso da força ao extremo.

¹² Idem 4, pág. 27

¹³ Segundo Patrice Bollon é possível encontrar mais dados em “*Historie de la société française pendant le directoire*” de Edmond e Jules de Goncourt (Paris, 1864) e em “*La Jeunesse dorée*” de François Gendron (Québec, 1979)

¹⁴ Hobsbawn, E. J. *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

interferência na indumentária de um grupo considerado etariamente jovem. Em segundo lugar, por ter uma proximidade com a música, através da escolha de um tenor para modelo do tom de voz e pronúncia das palavras. E, finalmente, por também surgir de um grupo de jovens intelectualizados, politizados e integrantes de uma classe média, o que gera uma similaridade com o movimento Mangue, mencionado no capítulo anterior. Isso, sem falarmos de sua intensidade e duração, que como a do Mangue, foi de grande impacto, principalmente estético, porém breve.

Todos esses pontos me pareceram intrigantes, as similaridades entre eventos historicamente e logisticamente tão distantes. O que faz com que a classe média seja detentora de uma capacidade de gerar “rebeldes”? Ou por que, nesse nível social, as manifestações são mais expressivas e sempre apoiadas em bases políticas e sociais? Qual a razão para isso? Será uma sensação de achatamento entre classes que impulsiona o desejo de liberação ou mudança? O conhecimento, o acesso à informação e ao mesmo tempo à não possibilidade das mesmas oportunidades é o que oprime? E por que os jovens? Pela sua força física ou pela sua crença em poder haver um futuro melhor? Ou será por eles acreditarem que ainda possuem muito pela frente?

Enfim, tudo me intrigou e ao mesmo tempo surpreendeu. Não tenho respostas para as perguntas. Mas isso fica para um próximo estudo.

Continuando a pesquisa e a análise dos movimentos jovens, daremos um salto para chegarmos nas manifestações ligadas ao *Rock*, que expressam melhor o entendimento de “jovem” e de movimentos culturais ligados à música na contemporaneidade. É a partir daí, com o surgimento do *Rock*, que podemos observar de forma mais clara a ligação entre moda e música e, a cada movimento, a velocidade na evolução das mudanças de gosto, como sinal de auto-afirmação dos jovens.

2.1.2. “Isso sim é Rock’n’Roll”

“Rock’n’roll é tão fabuloso, as pessoas deviam começar a morrer por ele. (...) As pessoas simplesmente devem morrer pela música. As pessoas estão morrendo por tudo o mais, então por que não pela música? Morrer por ela. Não é bárbaro? Você não morreria por algo bárbaro? Talvez eu deva morrer. Além do mais, todos os grandes cantores de Blues morreram. Mas a vida está ficando melhor agora. Não quero morrer. Quero?” - Lou Reed (ex-Velvet Underground)¹⁵

¹⁵ In: *O Rock Independente no Brasil, segundo a mídia especializada - um estudo de caso da Revista Outracoisa*.

No pós-guerra, e até final dos anos 50, as sociedades ocidentais se voltam para a reconstrução de lugares e valores, em busca da reorganização do espaço social ao qual pertenciam. Esta necessidade de encontrar um "porto" e esquecer o que passou facilitaria os posicionamentos sociais extremos, seja de alegria e de liberdade, seja de opressão. Em paralelo, uma nação americana começava a se fortalecer economicamente: os Estados Unidos da América, que não diferentemente dos países europeus, buscava se reconstruir e afirmar, porém já demonstrava grande crescimento econômico. É o começo do chamado "*American way of life*"¹⁶. Mulheres precisam retomar seus postos nos lares, enquanto homens deixavam a figura de guerreiro para reassumirem a figura do pai e provedor do lar. A visão religiosa protestante tornou-se majoritária, e os códigos morais ficavam cada vez mais rígidos.

Em meio a tudo isso, começava a tocar nos rádios uma música nova. Um ritmo ao qual era impossível permanecer indiferente. Nascido da mistura de sons como o *blues*, o *boogie-woogie*, o *jazz* e o *rhythm'n'blues*, o novo ritmo foi batizado de *Rock'n'roll*. Em 1949, o grupo *Fats Domino* já havia vendido mais de 1 milhão de cópias do primeiro *single* *The Fat Man*; o cantor Chucky Berry alucinava as platéias com seus solos de guitarra e Little Richard era o responsável por sucessos como *Tutti Frutti* e *Long Tall Sally*. Porém, esse som que era filho direto do *blues* do Mississippi, e era proibido para as famílias brancas, foi tachado pela conservadora sociedade americana dos anos 50 como algo ruim e que devia, a todo custo, ser evitado.

Foi então que no ano de 1954, no sul dos E.U.A., um jovem cantor branco, Elvis Presley, grava a música "*That's all right, mama*", a qual rapidamente se tornou sucesso nas rádios americanas. Este episódio é considerado por muitos críticos o ponto inicial do *Rock*. Contudo, outros afirmam que Chuck Berry e Bill Halley (também cantor branco e que gravou "*Rock around the clock*", em 1955) seriam os verdadeiros precursores do ritmo. Discussões à parte, o que é possível afirmar é que Elvis, juntamente com sua gravadora, popularizou e deu o tom *sexy* à música, influenciando muitos jovens com a sua aparência, do cabelo ao jeito de dançar. O *Rock*, com seu ritmo dançante, sua simplicidade musical e com mensagens diretas, obteve resposta imediata da juventude da época, criando um movimento na sociedade americana, e depois no resto do mundo, que se tornaria irreversível.

"(...) a vibração negra, sua voz grave e rouca, sua sexualidade transparente e seu som pesado agora



Figura 7- Elvis Presley

¹⁶ Leia mais em Montenegro, Luciana. *Hot-dog no fogão a lenha: inovações transformando o gosto carioca*

alimentado pela guitarra elétrica, tudo isso parecia bem mais atrativo a milhões de jovens, inicialmente americanos, mas logo por todo o mundo, que pareciam procurar seu próprio estilo de vida.” (CHACON, 1985, p. 25)

Segundo Catoira¹⁷, na década de 50, havia uma geração que abriu frente contra a moral e os valores vigentes, e que acabou por realizar uma grande batalha de rompimento estético.

“Os jovens americanos de famílias de imigrantes relacionados a uma origem européia, viviam em conflito de valores patriarcais de diversas culturas presentes no processo de socialização e sofriam, como os jovens europeus. Todos queriam romper com os códigos dominantes da sociedade.”¹⁸

Este mesmo desejo pela ruptura com os códigos que acontecia com a juventude americana, como, por exemplo, com os *Rockabillys*, também acontecia com os *Blousons-noirs* na França e na Inglaterra com os *teddy-boys*¹⁹. Ao mesmo tempo em que se sentiam oprimidos pelas regras de conduta social, tendo que seguir padrões rígidos pré-estabelecidos, neles havia um sentimento de desesperança, uma sensação de impossibilidade diante do novo. Alguns “aderiam a autores como Sartre²⁰ e Camus²¹, aos filmes da *Nouvelle Vague*²², enquanto os aventureiros preferem o escritor Jack Kerouac e seu livro *On The Road*.”²³

“O rock é muito mais do que um tipo de música: ele se tornou uma maneira de ser, uma ótica da realidade, uma forma de comportamento. O rock é e se define pelo seu público. Que, por não ser uniforme, por variar individual e coletivamente, exige do rock a mesma polimorfia (...) Mais polimorfo ainda porque seu mercado básico, o jovem, é dominado pelo sentimento da busca que dificulta o alcance

¹⁷ Catoira, Maria Luiza Bei . Jeans: Do velho Oeste ao pós-modernismo - A roupa que transcende a moda no século XX

¹⁸ Catoira, pág 50

¹⁹ Grupos de movimentos jovens de contestação social da década de 50 e 60.

²⁰ Jean Paul Sartre, escritor existencialista, humanista e radical francês. Casado com Simone de Beauvoir, ambos deram início a corrente filosófica existencialista.

²¹ Albert Camus, argelino, conhecido como “profeta do absurdo”, e Prêmio Nobel em 1957. Camus dizia que o único papel verdadeiro do homem, nascido em mundo absurdo, era o de viver, de ter consciência de sua vida, de sua revolta, de sua liberdade.

²² *Nouvelle Vague* surgiu em 1959 e teve como principais expoentes Jean L. Goudarg e Françoise Truffaut, e fazia uso de uma iluminação natural com poucos movimentos da câmera como objetivo de gerar imagens realistas.

²³ Idem 12

ao porto da definição (e da estagnação...)" (CHACON, 1985, p. 18-19)

No começo da década de 60, o *Rock* já não era mais o mesmo, já estava integrado ao sistema, com alguns ídolos mortos e outros domesticados. É quando surgem, na Inglaterra, os *Beatles* (1962) e os *The Rolling Stones* (1964). Em comum, os dois grupos possuíam apenas a origem, pois tocavam estilos bem diferentes. Os *Beatles* faziam um *Rock* mais próximo ao *country* com pitadas de *Soul Music* e, pouco tempo depois, era possível observar elementos orientais e de maior complexidade nas suas melodias e letras.

Já os *The Rolling Stones* estavam mais próximos do *Rhythm'n'blues*, apresentando um som um pouco mais pesado. Aproveitando essas diferenças, a gravadora dos *Stones* usou como campanha de marketing o slogan "Você deixaria sua filha se casar com um *Rolling Stone*?", e eles passaram a figurar como uma oposição aos *Beatles*. Os *Beatles* são também considerados o maior símbolo da cultura *Pop*²⁴.

Enquanto o *Rock* tinha como base estética referências americanas (o *blues* e o *country*) o *Pop Rock* fazia uma mistura cultural eclética: indianos, africanos, sul-americanos, música clássica, folclórica, experimental, *Jazz* e outros. Com aspiração de uma audiência universal, o movimento *Pop* reuniu cineastas, poetas, filósofos, pintores e escritores de todos os estilos. Nomes como Andy Warhol, Ken Russel, Allan Watts, Léo Ferré faziam parte do movimento²⁵ que foi, sobretudo, um movimento de massa que ressoou em diversos setores, principalmente no de consumo.

Paralelamente, esse foi também o momento do *Folk Rock*, cujo precursor e maior expoente foi Bob Dylan. O *Folk Rock* era um estilo que misturava o *Folk Music*, música popular e tradicional americana, ao *Rock* e ao *Blues*. O *Folk Rock* tinha como princípio a mistura de sons regionais com batidas mais contemporâneas, e fazia uso de recursos



Figura 9- Beatles



Figura 10- Marilyn, 1967
- Andy Warhol



Figura 8- Bob Dylan,
1960

²⁴ Movimento com raízes no Dadaísmo de Marcel Duchamp, que teve início no final da década de 1950. Seus componentes partiam de símbolos e produtos do mundo cotidiano, começando pela Arte Plástica influenciou diversas expressões. Com o objetivo da crítica irônica ao bombardeamento da sociedade pelos objetos de consumo, ela operava com signos estéticos massificados como tema de suas obras. Mas, ao mesmo tempo em que produzia a crítica, a *Pop Art* se apoiava e necessitava dos objetivos de consumo, nos quais se inspirava. Foi a volta a uma arte figurativa, em oposição ao expressionismo abstrato que dominava a cena estética desde o final da Segunda Guerra. Sua iconografia era a da televisão, da fotografia, dos quadrinhos, do cinema e da publicidade. A *Pop Art* proporcionou a transformação do que era considerado vulgar em refinado, e aproximou a arte das massas, já que se utilizava de objetos próprios delas.

²⁵ Veja mais em *Les Mouvement de Mode*

elétricos com letras que, em geral, traziam histórias e vivências. Dylan escrevia letras poéticas e não usava, inicialmente, guitarras elétricas. Suas canções ficaram famosas como músicas de protesto, com letras que abordavam temas sociais e políticos, atraindo um novo público ao *Rock*, como os *beatniks*²⁶ e a vanguarda artística da época. Outro nome importante é o do grupo *Byrds*, que começou a tocar as músicas de Dylan, mas com a batida dos *Beatles*, e que acabou por se tornar a banda de maior sucesso do *Folk Rock*.

2.1.3. A Moda Rockabilly

Seguindo o estilo de Elvis Presley, surgem os *Rockabillys*. Apesar de apresentarem uma roupa pouco inovadora na forma, conseguiram criar um estilo próprio através das composições, abrindo espaço para as novas mudanças proporcionadas pelo *Rock*. Os *Rockabillys* tinham como características principais o uso de topetes e brilhantinas²⁷ nos cabelos. As calças tinham a modelagem mais ajustada, sendo usadas em conjunto com camisas sociais e paletós, porém agora apresentados em cores contrastantes ou complementares, mas nunca no formato de terno tradicional (onde o conjunto aparecia em uma só cor, terno e calça).

Na indumentária feminina urbana, predominavam as formas mais volumosas. Neste período, vigoravam as saias rodadas abaixo do joelho, a cintura bem marcada e os cabelos curtos ou presos, configurando um estilo que resumia o ideal construído da mulher no pós-guerra²⁸, baseado no chamado *New Look* criado por Christian Dior. Essas formas limitavam sua movimentação e dificultavam o desempenho de algumas funções, o que fez com que a roupa para dançar feminina logo fosse alterada.

Apesar da mulher já estar habituada ao uso da calça, era mais comum este tipo de vestimenta em ocasiões informais ou férias. Com a chegada do *Rock* e a dança com passos que exigiam extrema flexibilidade, e também como sinal de liberação, as calças femininas começaram a sair do âmbito doméstico e passaram a ganhar as ruas.



Figura 11- Interfoto



Figura 12- Califórnia - 1950

²⁶ A geração Beatnik era inspirada na boemia moderna, filosófica e artística francesa, a partir de 1950, e posteriormente pelos escritores Beats dos Estados Unidos.

<http://www.spectrumgothic.com.br/gothic/subcultura.htm>

²⁷ Produto usado para fixar penteados e dar efeito de brilho ao cabelo.

²⁸ O chamado *american way of life* guiava o comportamento social e, conseqüentemente, a Moda.

Outro ponto importante desta indumentária foi o uso do jeans na confecção das peças, principalmente das calças. De acordo com os códigos vestimentários da época, o tecido *denin*²⁹ não era bem recebido em ambientes urbanos e de encontros sociais. Contudo o *Rock* assumiu o *jeans* como um de seus principais signos, recebendo este o atributo de “rebelde e jovem”. Essa absorção do *jeans* pelo *Rock* se deve a diversos fatores, e aqui abordaremos dois, que acredito serem importantes:

O primeiro seria uma tentativa de tornar o *Rock* mais aceitável pela sociedade branca americana (consecutivamente aumentando seu apelo comercial), aproximando o *Rock* do estilo *Country'n'western*. Essa aproximação aconteceu tanto na música, pelas batidas rítmicas, como na indumentária³⁰. É sabido que o *Rock* provém de ritmos predominantemente negros (principalmente o *Blues*); logo, os cantores eram, majoritariamente, negros. Com o surgimento de Elvis Presley, o primeiro grande cantor de *Rock* branco, não podendo ser desfeita a associação com o *Blues*, buscou-se então o estilo *country* como outra possibilidade, para manter evidente a herança branca americana da música, evitando o choque com parte da sociedade. O jeans, símbolo dos *cowboys* (vaqueiros) cantores acabou, então, por se tornar um veículo estético dessa ligação “*Country e Rock*”. Porém, isso se torna um grande paradoxo, quando analisamos a origem da própria música *Country*, que recebeu influências mexicanas, indígenas e irlandesas, e seu surgimento, que foi exatamente nos estados sulistas dos E.U.A., o mesmo berço dos ritmos negros.

O segundo fator para o uso do *jeans*, segundo análise da pesquisa, é seu caráter de rompimento com as formas tradicionais do vestir urbano americano, naquele período, pois o *jeans* era um tecido de segunda linha, usado para trabalhos de força e resistência. Representava um despojamento excessivo e indumentária de trabalho pesado, características que facilmente completavam o perfil de “rebelde”; e por fim, a cor azul, que recebe conotação melancólica no inglês *blue*, e que também faz alusão às origens do *Rock* no “*Blues*” – a música do lamento negro.

Então, não tardou para o estilo *Rockabilly* ganhar um visual menos inocente, distante dos terninhos e saias rodadas. Com o lançamento dos filmes “O Selvagem”, com Marlon Brando, e “Juventude Transviada”, com James Dean, o visual rebelde seria completado pela camiseta de malha e a jaqueta



Figura 13-

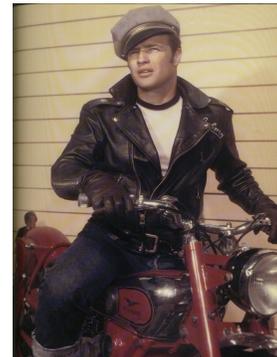


Figura 14- Marlon Brando

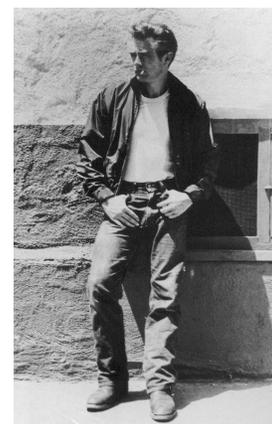


Figura 15- James Jean

²⁹ Nome americano dado ao tecido francês conhecido como “toile de Nîmes”: (de+nin) tipo de lona usado na fabricação de velas para barcos e roupas de marinheiros desde a Idade Média, especialmente na cidade de Gênova – que em francês é Gênes, o que originou a palavra jeans. In Catoira, pág. 49

³⁰ Segundo <http://pt.wikipedia.org/wiki/Rock>

de couro. O trio jeans, camiseta e jaqueta de couro ganhou um significado tão forte e indissociável, que até os dias atuais é visto como sinônimo de transgressão. Claro que já sem o romantismo inicial, e hoje, cercado de apelos comerciais.

Como o grande mote de toda essa movimentação musical jovem era a ruptura com os códigos vigentes mencionado acima, esse novo estilo de vestir acabou sendo considerado a “antimoda”, a que rompia com os padrões, chegando a ser usada por manifestantes de movimentos por igualdade sexual, visto que não fazia exaltação a nenhum gênero³¹.

2.1.4. A Moda Beatniks

A expressão "*beat*", segundo Mugiatti (1985, p. 61), poderia representar “batida”, “ritmo” ou também “derrotado”, “cansado”, enquanto que "*nik*" relacionava-se a “esquerdismo”, “rebelião”. Os *Beatniks* eram extremamente intelectualizados e pregavam uma vida livre, onde o indivíduo exerceria o seu “direito de ir e vir” como melhor lhe conviesse (segundo Jack Kerouack, considerado o artista de maior expressão do movimento). Simpatizantes do existencialismo de Jean-Paul Sartre frequentavam clubes de *Jazz* e demonstravam suas insatisfações através da predominância da roupa preta, como um contrapeso à imagem vazia do homem americano resplandecente da década de 50. Surgiram em meados da década de 40, mas se tornaram conhecidos no anos 50, em meio ao “grande sonho americano”. Eram fascinados também por autores como Rimbaud, Blake, Melville, Withman, Kafka, Nietzsche, e com isso, foram considerados “estranhos” na sociedade dourada, o que fez com que realizassem encontros em garagens, bares e apartamentos, sempre em um comportamento surdino. Afinal, liam muito, fumavam muito, passavam horas sobre livros e suas festas lembravam encontros partidários, atitudes que contradiziam o “positivismo”³² daquele momento.

Com a aproximação do movimento americano de outros que ocorriam na Europa, principalmente na França, o termo *Beatnik* tornou-se sinônimo de chique, elegante, intelectual. Isso acabou por desconfigurar e afastar muitos dos participantes iniciais, inclusive o próprio escritor Jack

³¹ Uma passagem interessante é o livro *Wife-Dressign*, da estilista americana Anne Fogarty, publicado em 1959, no qual a autora dá conselhos de como se vestir para agradar ao marido, e que afirma que uma mulher nunca deve vestir uma calça jeans, nem mesmo em trabalhos domésticos.

³² No sentido de visão positiva, otimista, eufórica.

Kerouack. Contudo, desde sua formação, os Beatniks eram um movimento de elite, de jovens filhos de imigrantes que tentavam fugir do vazio social.



Encontro Beatnik
Moda – O Século dos Estilistas 1900-1999 Pág 247

A modelagem das roupas era quase sempre ajustada ao corpo, porém sem decotes ou apelos à sensualidade excessiva. O importante era expressar uma elegância intelectual, inspirada principalmente nos trajes considerados típicos franceses. Por exemplo: o uso de boinas, calças cigarretes, cardigans; tudo com forte presença de cores escuras e listrados no estilo positivo/negativo (preto e branco, por exemplo). As mulheres privilegiavam os cabelos curtos ou presos, enquanto os homens os cabelos em tamanho médio (até o ombro) com barba, o que parece ser uma indicação do não privilégio do padrão de beleza ou sensualidade vigente, em prol de externar o “belo” do indivíduo pelo seu conhecimento e cultura, além de permitir aproximá-los do estereótipo dos artistas (que valorizavam o aparente descuido com a estética pessoal em prol da valorização intelectual).

2.1.5. A Moda Pop Rock

Assim como a arte *Pop*, a moda *Pop Rock*, segue o que corre na massa. Primeiramente vestiam peças tradicionais como blusas sociais e ternos, porém em modelagens ousadas, o que fazia com que parecessem estar usando um tamanho menor. Em outros momentos suas roupas eram exageradamente ornamentadas e/ou coloridas como uma paródia aos clichês sociais. Logo a seguir, a moda *Pop Rock*

passa por uma onda futurista, com as linhas criadas por Courrèges e Yves Saint Laurent³³.

Assim como na Arte, a roupa se apropria de elementos não convencionais, como o plástico, as argolas de metal e até mesmo o acetato. Uma moda ousada e, pelo menos aparentemente, pouco confortável.

Os cabelos eram quase sempre arrumados ou propositalmente despenteados, calças ajustadas e curtas. Gostavam também do estilo *Beatles*, imitando o figurino do grupo. Acessórios de plástico e algumas vezes botas; grandes botões, lenços, óculos com armações largas em cores fortes.

Mary Quant (a criadora da minissaia) fez uma declaração em que deixava claro uma nova visão de Moda *Pop*:

“Não existe Moda. É uma palavra ridícula. Alta Moda? Vestido de duquesa? Quem quer vestir-se como uma “Bloody duchess”? É este o ponto. Vocês estão todos enganados. Dizem tolices quando falam de moda lançada por mim. Eu sou “contra” a moda, no sentido que vocês dão a esta expressão. “Contra”, compreende? O mundo aniquilará aquilo que os jornais chamam de “alta moda” ou simplesmente, “moda”. Sou pelo vestuário de massas: de grande consumo e a preços acessíveis para todos. Sou pela comodidade e funcionalidade. Não trabalho com critérios de gosto ou daquilo que vocês chamam de elegância. Que é elegância? (...) Isso não é elegância, é feudalismo do vestuário feminino. As mulheres não o suportarão mais por muito tempo. E a massa das mulheres vencerá as velhas ruínas milionárias.”³⁴

2.1.6. Os Hippies

“Quanto mais me revolto, mais faço amor”
grafite dos anos 60, Hippie pág 13

É quando o *Folk Rock* e o *Pop Rock* (estilo *Beatles*) pareciam dominar de forma hegemônica o gosto jovem, que outra onda se inicia.

Com as questões políticas e sociais já em debate nas músicas, começa na Califórnia, e depois em Londres, um movimento que tinha como idéia central a paz e o amor, sugerindo a livre experimentação das drogas para uma “*maior abertura da mente*”. Os jovens ligados a este movimento pareciam querer realizar uma revolução. Para este



Figura 17 A

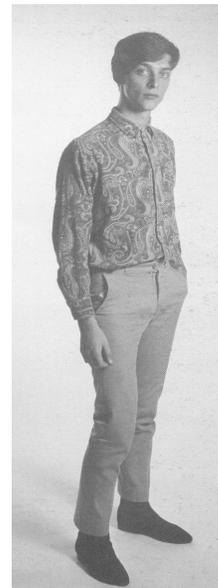


Figura 17 B

³³ Estilistas franceses da década de 60, que desenvolveram coleções futuristas fazendo uso de peças monocromáticas em cores fortes e cortes geométricos, e muitas minissaias.

³⁴ In: *Jovem Guarda; Voz adolescente na mídia brasileira, 1997, pág. 27*

grupo o importante era lutar, porém sem violência³⁵ (“*faça amor, não faça a guerra*”). Obalk³⁶ diz que eles acreditavam que a sociedade baseada no consumo alienava as pessoas e não permitia ao indivíduo ver além do imediato. Esses são os chamados “*Hippies*”.

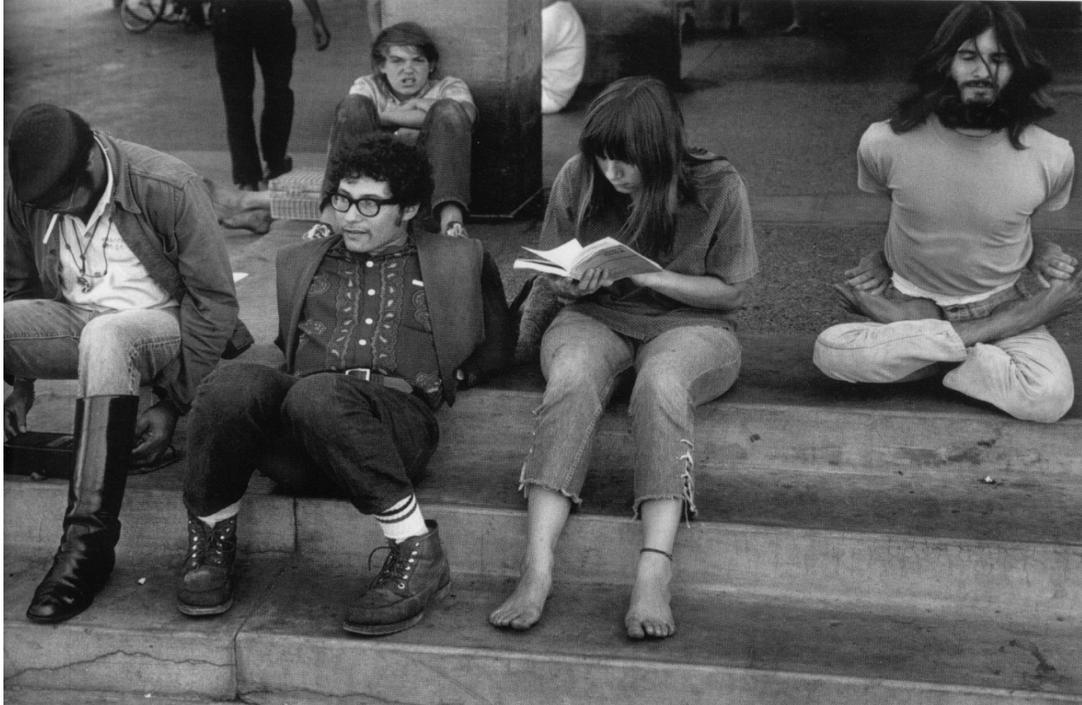


Figura 18- Universidade de Berkeley, 1968

A Índia e sua filosofia se tornam, então, uma das principais fontes de inspiração, desde as roupas, passando pela música e pela arte. Os jovens pregavam o amor livre e indiscriminado, ajudados, sobretudo, pelo surgimento da pílula anticoncepcional (o que foi uma revolução à parte). Além disso, eles privilegiavam a vida rural como um retorno à natureza, e faziam com que seus corpos se tornassem reflexos destas idéias. Cabelos longos, barbas, mulheres sem depilação, muitos eram vegetarianos e adeptos de praias e comunidades de nudismo.

As comunidades eram uma particularidade dos *Hippies*; eles tinham por hábito o convívio em grupo e ajudaram a fortalecer algumas teorias sobre o que hoje chamamos de “tribo”³⁷ urbana: “o movimento hippie vai construir suas comunidades em meio a um clima astrológico que previa (...) o advento de um novo mundo” (CHACON,

³⁵ *Les Mouvements de Mode – Expliqués aux parents*

³⁶ *idem* 17

³⁷ Ver Michel Mafesolli, *O Tempo das Tribos*

1985, p. 63). Com os *Hippies*, acontece também a difusão do *Psicodelismo*³⁸.

As criações psicodélicas, que aconteciam quase sempre sob influência da droga L.S.D., tinham como um dos objetivos reproduzir efeitos sensoriais do estado alucinógeno, ou simplesmente libertar o artista de padrões, para que houvesse uma criação espontânea. A estética psicodélica tinha, como base principal, a acumulação desordenada e exótica de imagens com luzes e sons sem uma harmonia aparente, e uma ausência voluntária de rigor formal na apresentação e/ou de inteligibilidade³⁹.

As apresentações musicais psicodélicas também tinham grande preocupação visual, tanto que a iluminação era um elemento de destaque. O iluminador jogava com as cores e com a intensidade da luz, pretendendo assim aprofundar a percepção musical através de um condicionamento visual.



Figura 20-

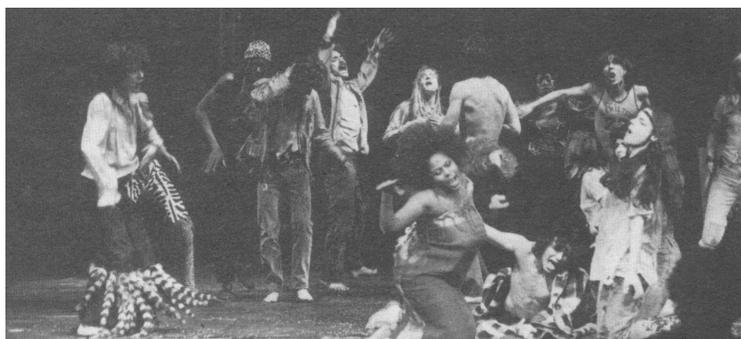


Figura 21- Espetáculo *Hair*,
Fonte: *Les Mouvements de Mode*, pág 25

O período auge dos *Hippies* foi também onde aconteceram os grandes festivais, sendo o mais importante deles o de *Woodstock*⁴⁰, que aconteceu em 1969 e contou com cerca de 500.000 mil pessoas. Os grandes festivais tornaram-se uma das criações mais espetaculares do período, e também uma das mais lucrativas.

³⁸ Segundo Obalk, o termo surgiu em 1961 pelo americano Timothy Leary. "Psicodélico" é a exaltação do espírito através da expansão da consciência, conseguida por meio do uso de drogas alucinógenas, principalmente o L.S.D. (Ácido Lisérgico Dietilamida), criado em 1938 pelo químico suíço Dr. Albert Hoffman. Também foi conhecido como "misticismo científico".

³⁹ Segundo Obalk, em *Les Mouvements de Mode*

⁴⁰ O Festival de Música e Artes de Woodstock foi o mais importante festival de sua época. Realizado em uma fazenda em Bethel, estado de Nova Iorque, em Agosto de 1969; embora tenha sido projetado para 50.000 pessoas, cerca de 500 mil compareceram, e a maioria destas não pagou o ingresso. O evento acabou congestionando rodovias, e a cidade foi considerada "área de calamidade pública". *Woodstock* também é o nome de um documentário produzido por Michael Wadleigh, lançado em 1970, que ganhou o prêmio Oscar de "Melhor Documentário" no ano seguinte. In *Hippie*.

A religiosidade é um ponto interessante a ser observado, quanto à apropriação de elementos estéticos. A imagem ocidental de Jesus Cristo tornou-se um dos símbolos dos *Hippies*, dando origem até a musicais⁴¹: “Alto e magro, barbudo e com cabelos longos, sempre viajando (Palestina), dando concertos (Monte das Oliveiras) e pregou a paz e o amor (“amai-vos uns aos outros”)”⁴².

Podemos dizer que o movimento *Hippie* não só marcou uma época, como também é um elemento importante para a compreensão das mudanças sociais ocorridas nas últimas décadas. Em suas manifestações, acabou por incentivar e apoiar o movimento feminista, o de igualdade racial (defensor de minorias étnicas), o de liberdade de expressão, e contribuiu de forma considerável ao pensamento contemporâneo.

O declínio do movimento pode ser associado a diversos fatores. Para Olbak, o fim começa nos próprios ideais e indica três possíveis motivos: o primeiro seria a constante degradação dos objetos da sociedade pelos *Hippies* nomeando-os como artifícios “pequeno burguês”. Além de cair em uma grande contradição, já que grande parte dos jovens integrantes provinham, justamente, da classe média americana, acabava evidenciando a tristeza da vida, onde tudo é falso.

O segundo motivo seria que, por considerar todos os comportamentos ditos “normais” como comportamentos “alienados” pelas convenções sociais, os hippies valorizavam a simulação da loucura (a alienação da mente como estado de verdadeira liberdade), o que acabou levando muitos ídolos à morte ou à dependência química.

O terceiro motivo seria a quebra de todos os valores, que levou a uma perda do senso crítico e a um distanciamento do rigor intelectual. Ou seja, a origem dos valores hippies se degenerou em uma dialética confusa, autorizando todos os abusos, segundo Olbak.

Enquanto o movimento *Hippie*, e “(...) sua geração otimista dos anos 60 (...) da utopia política e social e de todas as liberdades sexuais e dos costumes”⁴³ começava a chegar aos 30 anos de idade (e até já ultrapassava), outras manifestações tomavam conta da cena mundial. Uma dessas outras manifestações musicais, que acabou por se tornar um movimento, foi o *Punk*.

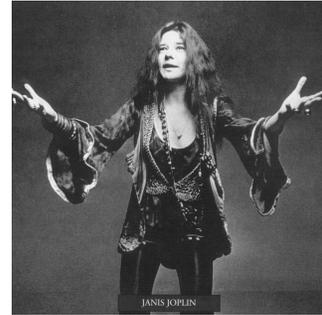


Figura 22- Janis Joplin

⁴¹ *Jesus Cristo Superstar*, musical de 1970 estrelado na *Brodway*, que narra a história de Cristo sob a ótica do apóstolo Judas. Seu autor é Tim Rice, que chamou o espetáculo de *opera-rock*, pois os atores cantam e dançam durante toda a atuação.

⁴² Idem 23

⁴³ In *A moral da máscara*.

2.1.7. A moda Hippie

Os ideais otimistas e pacifistas eram facilmente percebidos em diversos aspectos da indumentária, a começar pelo aparente despreendimento com os vínculos capitalistas.

A indumentária *Hippie* é muito variada em estilos e composições, porém alguns traços são comuns. Podemos observar que havia uma grande preocupação no acúmulo de informações, principalmente com referências étnicas, dando ao usuário conotações de “viajante” e conhecedor de outras culturas. A liberdade na composição e sobreposição de cores e formas, leva a crer em uma vontade de exibir a liberdade e o não comprometimento com as regras do vestir. As questões idealistas também figuravam, como por exemplo, a forte presença de estampas florais e vegetais, remetendo à comunhão com a Natureza. Os rendados e *patchworks* são trabalhos presentes e quase obrigatórios, na roupa *hippie*, significando o artesanato, o “feito à mão”, e também, o aspecto cooperativista e comunitário.



Figura 23- Plataforma



Figura 24-

Muitos usaram óculos redondos e pequenos, sugerindo uma ligação com Gandhi⁴⁴. Brincavam também com os uniformes militares, decompostos em partes, estampados e rebordados. Nos pés, usava-se desde sandálias de dedo “à grega”, até coturnos, porém sempre de forma descontraída.

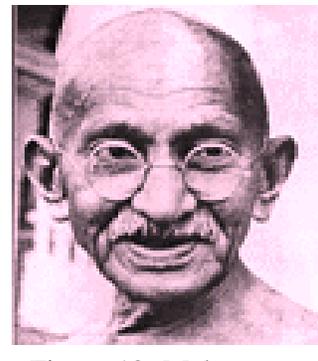


Figura 19- Mahatma Gandhi



Figura 25-

⁴⁴ Líder pacifista indiano (1869-1948). Principal personalidade da independência da Índia, seu nome verdadeiro é Mohandas Karamchand Gandhi, líder de movimentos pacifistas, cujo método principal é a resistência passiva.
In <http://www.e-biografias.net/modules/news/article.php?storyid=257>

O uso de cabelos longos e barba para os homens, conforme mencionado anteriormente, pode ser uma busca de aproximação com a imagem ocidental de Jesus Cristo.

2.1.8. Punk

O chamado *Punk Rock* surge nos E.U.A. em meados dos anos 70, mas fez sucesso após ser descoberto e adaptado pelo inglês Malcom McLaren. McLaren, em uma visita a Nova Iorque, conheceu um pequeno movimento chamado de *Punk* (gíria para “podre”), que consistia na revolta social e na declaração da morte do passado. Quem fazia parte do movimento não usava cabelo comprido, nem roupas extravagantes. Sua indumentária consistia de peças do dia-a-dia, gastas pelo uso, cabelos curtos e tênis. Era uma negação a qualquer semelhança com os movimentos musicais anteriores, e uma espécie de declaração de revolta dos “pobres”. Essa postura de proximidade com os chamados “pobres” causou impacto sobre uma geração chamada de “perdida, desempregada, sem rumo” cujo o slogan era “*No future*” (sem futuro).

McLaren era dono de uma loja de roupas em couro (estilo *sexy-shop*); decidiu então, levar essa idéia à sua cidade, Londres, e montar sua própria banda em parceria com a mulher, a estilista Vivienne Westwood, que criava os figurinos, e com Jaime Reid, que fazia a produção do material gráfico. Por fim, chamou alguns clientes que se tornaram os integrantes da banda *Sex Pistols*, a primeira banda inglesa de *Punk* e considerada a mais importante banda do segmento.

Apesar do forte apelo musical, a maioria dos integrantes dos grupos *Punk* não dominava seus instrumentos; o próprio vocalista do *Sex Pistols* declarou: “*nossa meta é o caos, e não a música*”⁴⁵. Com isso, as bandas em sua maioria só usavam o baixo, a guitarra e a bateria, indo na mão inversa do som comercial (o *Pop Rock* e o *Folk Rock*) produzido naquela época. Músicas de poucos acordes com letras que falavam sobre uma realidade pobre, de jovens sem futuro. Criticavam tudo: o governo, a educação, os impostos, a pobreza, o desemprego, a falta de perspectiva e o que mais fosse possível.

O primeiro grande lançamento do *Punk* ocorreu em 1977, ano de comemoração dos 25 anos no trono da Rainha Elizabeth II. A canção “*God save the Queen*” do *Sex Pistols* foi sucesso absoluto, e em sua letra dizia:



Figura 26- Sex Pistols

⁴⁵ In *A moral da Máscara*. pag. 135

“Deus salve a rainha/ seu regime fascista/ Tornou todos estúpidos/ Bombas H em potencial/ Deus salve a rainha/ Não é um ser humano/ Não existe futuro/ Nos sonhos da Inglaterra”

E a segunda música, lançada no mesmo ano, acabou sendo considerada o “hino” dos *Punks*, “*Anarchy in the UK*”:

“Eu sou um anticristo/ eu sou um anarquista/ Não sei o que eu quero/ Mas sei como obtê-lo/ Quero destruir os passantes/ Quero a anarquia na cidade/ É a única maneira de existir.”⁴⁶

Nessa contramão, o *Punk* inovou e trouxe diversas contribuições ao *Rock*; uma delas é o conceito “*do it yourself*” (“faça-você-mesmo”), que partia do princípio que tudo poderia ser feito pelos integrantes do movimento, incentivando a produção pelos próprios músicos de suas roupas, fanzines (tipos de jornais alternativos), materiais gráficos, produção de shows e etc. Tudo era revertido em receita para o grupo, como uma forma de cooperativa de trabalho. Esse é um dos principais pontos de similaridade entre o *Punk* e o *Manguebeat*:

“Eu e Fred, quando a gente era moleque a gente foi *punk* e cortava cabelo com gilete, *punk* mais para o *punk* de Vivienne Westwood do que aquele *punk* que veio depois, mais *hardcore* e tal.”
(Renato L., em declaração anexa)

“Lembro que passei eu e Chico na Paulista e a gente passou em frente da Gazeta e a gente já era um pouco conhecido a tal e teve o maior levante na escadaria da Gazeta e a gente nem aí. Mas para quem, como eu falei, foi *punk* em 82, pegando ônibus para ir de Candeias para Cidade Universitária de ônibus com um alfinete enfiado aqui. Na época não tinha *piercing*, não existia *piercing*. O alfinete a gente enfiava aqui, alfinete de fralda mesmo, enfiado no queixo.”
(Fred04, em declaração anexa)

O “*do it yourself*” também foi base do movimento *Grunge*⁴⁷, que nasceu nos E.U.A. no início dos anos 90, movimento este que não abordaremos aqui.

Além disso, o *Punk* sempre agia com “conhecimento de causa”, ou seja, as ações tomadas visavam sempre produzir algum efeito, sem hesitar de fazer uso dos mecanismos da sociedade que eles mesmos criticavam (e que,

⁴⁶ Idem 44

⁴⁷ Movimento iniciado nos E.U.A. entre o final da década de 80 e início de 90, tendo como principal expoente a banda Nirvana, com uma música que era claramente depressiva e introspectiva, abordando temas pessoais.

em alguns momentos, procuravam destruir). Isto também pode ser apontado como outra similaridade com o *Mangubeat*, que fez uso de diversos recursos de mídia para expor idéias e agregar um público maior. Também na Moda, a turma Mangu organizava os mercados *POP*⁴⁸ e as ações conjuntas entre estilistas e músicos (conciliando shows e venda de roupas).

Porém, o *Sex Pistols* carregavam o estigma de ser uma banda “*criada*” apenas com objetivos financeiros, o que até hoje gera diversas opiniões a favor e contra o movimento. De qualquer modo, para alguns críticos, eles se redimiram ao lançar o *longplay* “*Sex Pistols: A grande farsa do Rock’n’roll*”, assumindo e debochando da própria formação.

Recebidos muitas vezes com repúdio em ambientes públicos, os *Punks* excediam todos os conformismos e hábitos adquiridos, num confronto claro com a sociedade, para assim exaltar tudo o que pudesse estar a salvo, sob convenções e atitudes prudentes. Patrice Bollon menciona:

“(…) ele (o punk) já tinha atrás de si toda uma história e um feixe de significados em potencial: paradoxal de ponta a ponta, ele era ao mesmo tempo decadente – (...) – e primitivo, aristocrático, mesmo que de origem operária, culto e cheio de referências aos vanguardistas dadaístas, surrealistas, situacionistas, a Duchamp, Pollock e Warhol, mas também recusando a cultura espontaneísta: fundamentalmente crítico dos anos 60, mas nostálgico deles; estetizante e, todavia, profundamente “político”, (...) era possível interpretá-lo no grau que se quisesse: ele podia ser “irrisório” ou, ao contrário, sério, sem por isso se renegar. Enfim, ele chegava em bom momento, quando as conseqüências dos diversos choques do petróleo e das indústrias se faziam sentir na economia, e o índice de desemprego aumentava todos os dias. Em suma, tendo várias faces, o Punk era o perfeito espelho da sociedade. E era o que explicava seu sucesso instantâneo, avivado pela estratégia do escândalo permanente.”⁴⁹

E, segundo a teoria de Bollon, assumindo a função de “*espelho social*”, os *Punks* davam vazão a duas possibilidades: se os receptores fossem indiferentes a eles, estariam aceitando o *Punk* como um reflexo; se reagissem à provocação, os receptores estariam confirmando a pertinência da sua função de “*espelho*”. Muitas reações contra os *Punks* surgiram; Contudo, quanto mais reações, maior era a venda dos discos.

O *Punk* londrino influenciou toda a Europa; já o *Punk* americano continuava discreto, abafado pela mídia e pela

⁴⁸ Falaremos dele melhor no próximo capítulo.

⁴⁹ In *A moral da Máscara*, pág. 142

onda *Disco Club*⁵⁰. As músicas americanas divergiam um pouco do estilo londrino e eram menos agressivas, porém, mais rude no som e nas palavras, tendo como tema a revolta social das classes baixas, a sexualidade, as drogas, o isolamento e a depressão. Enquanto isso, o movimento Punk europeu em sua amplitude, podia ser subdividido:

Havia a linha do grupo *Stranglers* (“estranguladores”), que usavam blusões de couro, eram mal barbados e de aspecto sujo, pregavam a agressão noturna, o homicídio e o estupro, suas músicas tinham batidas repetitivas e lancinantes. Tendo *Frankenstein* e Drácula como ídolos, apareciam os *Damned* (“malditos”) com um *Rock* minimalista, de poucas notas, que vestiam capas pretas e maquiagem com base branca e lábios escuros. Em oposição, estavam os grupos como o *Jam*, fazendo o estilo “*trabalhador, que sonha alcançar a classe média*”, usando terninhos apertados e com aspecto gasto, mas com uma música áspera, tensa e com muita violência nas letras; era “*como se (a música) estivesse encarregada de desmentir suas intenções supostamente ‘positivas’*”⁵¹.

O que também merece destaque é a *performance* de palco, pois além de se misturarem à platéia, os integrantes das bandas “*gritavam, cuspiam e profanavam imagens religiosas*”⁵².

Sem dúvida, o movimento *Punk* é acima de tudo de grande valor estético:

“Sua estética, que além da indumentária, se expressava nos grafismos e na paginação de seus fanzines, jornais feitos às pressas e de publicação irregular, de seus quadrinhos e das capas de discos, era uma estética catastrófica do caos, do lixo, do rasgão, da colagem, da recuperação e do desvio: uma estética da pura negação e da inversão sistemática de todos os valores. Com eles, eram todas as hierarquias habituais, sem exceção, que estavam praticamente invertidas: o feio tomava o lugar do belo (...)”⁵³

⁵⁰ Movimento que surgiu por volta de 1974 (e que também pode ser visto com um desdobramento do movimento *Pop*), celebrava as festas e músicas dançantes. Teve como marco o filme “*Saturday Night Fever*”, estrelado pelo ator John Travolta. A onda *Disco* tinha como palco central as diversas discotecas e *nightclubs*, sendo a mais famosa mundialmente a *Studio 54*, em Nova Iorque. Seus cantores principais foram Donna Summer, *ABBA*, *Bee Gees* entre outros. No Brasil, o ponto auge foi com a novela *Dancing Days*, onde a personagem da atriz Sônia Braga tornou-se ídolo dos jovens.

⁵¹In: *A Moral da Máscara*

⁵² Ramos, C.A., *O Corpo encena a Nação Multicultural*, in *A Moda do Corpo o Corpo da Moda*

⁵³ Idem 49

Essa mudança de lugar, onde o feio é o belo, mencionado acima, é o principal exemplo de como os *Punks* conseguiram, como poucos, mudar códigos e intervir no “gosto” comum, principalmente da sociedade inglesa. Tendo o corpo como objeto de manipulação, eles questionaram e criticaram o que é “bom gosto”, moral e ética. Segundo Ramos⁵⁴, os *Punks* acreditavam ser únicos, e mudavam de nomes como uma “*forma simbólica de escapar das identificações convencionais*”.

Porém, como outros movimentos, a estética *Punk* foi logo transformada em Moda e absorvida pela indústria. O que inicialmente parecia ser um “tapa” na face da sociedade tornou-se um objeto comercial. Pouco tempo depois de seu surgimento, os *Punks* podiam ser vistos em diversas cidades do mundo, pois eles se tornaram muitos. Porém, o que se observou foi uma espécie de achatamento de seus significados iniciais, onde *Punk* virou sinônimo de “*marginal*”, “*original*”, “*transviado*” e etc. Ou seja, o *Punk* “(...) *triunfava como moda (...) ao mesmo tempo em que morria como estilo e ameaça*” (Patrice Bollon).

Mesmo não sendo mais tão influentes e impactantes, os *Punks* buscaram novas formas de intervir na aparência, a partir da inspiração em culturas não ocidentais, dando início ao uso de argolas, perfurações diversas (*piercings*) e escarificações na pele, e se tornaram os principais precursores da chamada *Body Art*⁵⁵.

Comparando os dois movimentos, o *Hippie* e o *Punk*, podemos dizer que, enquanto o primeiro encontrou uma saída do mundo pelo otimismo, as drogas e a arte psicodélica (tendo a música como principal manifestação) construindo um paraíso imaginário, os *Punks* confrontaram a sociedade como em uma guerrilha urbana, conseguindo espaço graças às falhas e rachaduras da sociedade, expressando um novo pessimismo e uma volta ao “realismo”, fazendo crer na falência das utopias comunitárias e ecológicas e no esgotamento das ideologias.

2.1.9. A moda Punk

Os *Punks* são, certamente, um grande marco na Moda considerada “de rua” e jovem. Primeiramente, por romper



Figura 27- *Punks*

⁵⁴ Idem 51

⁵⁵ Surgiu na década de 1960 a *body art*, em alguns casos, assume o papel de ritual ou apresentação pública, outras vezes, sua comunicação com o público se dá através de documentação. Suas origens encontram referências no início do século XX, na premissa de Marcel Duchamp em que “tudo pode ser usado como uma obra de arte”, inclusive o corpo. No caso dos *Punks*, refere-se à formas de interferência no corpo.

com qualquer ligação a padrões indumentários vigentes no seu período áureo. No ano de 1977, os *Punks* gritavam e exaltavam o caos, e sua melhor demonstração acontecia pelas roupas. Aparentemente sem um objetivo ideológico claro, além da subversão e da desordem, os *Punks* fantasiavam-se frequentemente.

Em meio a essas fantasias, a ambigüidade sexual era um dos temas favoritos na composição da aparência, e em alguns casais era quase impossível identificar visualmente quem era o homem ou a mulher. Contudo, a homossexualidade era um tema visto com preconceito pelo grupo.

Havia também uma certa decadência que pairava nas roupas, fazendo uma síntese do que agride e do que é agredido.



Figura 28-

“(...) esses jovens também enfatizavam sua apresentação corporal vestindo veludo preto, luvas, correntes e anéis em proporções exageradas (...) roupas de couro escarlate ou emborrachada, rasgadas, pintadas, desbotadas e adornadas com fotos de líderes ativistas e símbolos de ideologias políticas que agrediam o sistema dominante – como a suástica –, tudo ia se misturando aos cabelos descoloridos ou super coloridos, penteados em forma de aura, ou para cima em forma de estrela, queimaduras com tocos de cigarro, pinturas corporais e muitas, muitas tatuagens, especialmente com caveiras e imagens obscenas.”⁵⁶



Figura 29-

Assim, o traje *Punk* reunia diversos atributos e signos usados pelo movimento; dessa forma, vemos que esta indumentária não é uma construção simples. Uso de *bottons*, insígnias, marcas, brasões, símbolos de direita e de esquerda, tudo era usado. As orelhas também foram suportes de muitos adornos, e as correntes estavam presentes em diversas interpretações, como em um visual “fetiche” de violência, exaltado também pelo uso de alfinetes⁵⁷. Aliás, alfinetes por todo o corpo.

Até mesmo quando faz uso de peças que simbolizam conveniências sociais, o objetivo do movimento é sempre transgredir, como o uso de gravatas cortadas com camisas tipo *t-shirt*, e o uso de materiais não convencionais em formas de roupas clássicas (como um terno de vinil, por exemplo).

Os cabelos são um elemento à parte. Engomados, endurecidos, muitas vezes por sabão, exibiam cortes em

⁵⁶ *A moda do corpo o corpo da moda*, pág 185

⁵⁷ Em uma passagem da entrevista concedida por Renato L. e Fred 04, ambos afirmam terem sido *Punks*, e com a falta de recursos usavam alfinetes de segurança (comuns na costura doméstica) presos à pele, o que causava imenso espanto na comunidade local, que em sua maioria pouco conhecia sobre os *Punks*.

formas ousadas e quase sempre, de produção caseira. Espetados, muito longos, muito curtos ou mesmo raspados, a cabeça agia como demonstradora de força. As cores fluorescentes como verde, rosa, amarelo e laranja, enfeitavam as cabeças e as roupas, porém nesta segunda eram sempre acompanhadas pelo preto.

A moda *Punk* sofreu uma evolução na medida em que foi sendo absorvida pela sociedade (virando um modismo), como declara Bollon: “(...) partiu de uma expressão fluída e ambígua para uma moda precisa e petrificada, se tornando uma espécie de marca da Inglaterra, sendo exibida até em cartões postais”.



Figura 30-

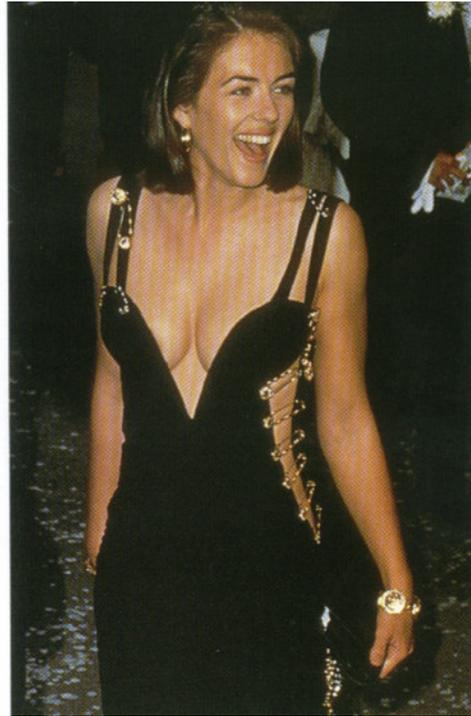


Figura 31- Elizabeth Hurley

2.2. Os jovens e a Moda no Brasil

O namoro da juventude brasileira com a música e, mais especificamente, com movimentos culturais e estéticos, nasce na década de 50. Anteriormente, outros estilos musicais, como o samba, pontuaram a história da indumentária nacional, porém, sem uma adesão no uso diário considerável. Mas é com a Bossa Nova que os jovens se expressam com maior autonomia criativa, se não estética, pelo menos musical. Sem grandes pretensões iniciais de se tornar um movimento cultural, segundo seus criadores, a

Bossa Nova rompeu com o modo vigente de cantar e de compor melodias até então, abrindo espaço para que manifestações culturais mais ousadas e com forte base na juventude pudessem acontecer.

Em 1958, com o lançamento dos discos *Canção do Amor Demais* (interpretado por Elizeth Cardoso e com músicas de Tom Jobim e Vinícius de Moraes) e *Chega de Saudade* (interpretado por João Gilberto e com músicas do mesmo e de Tom) marcam o princípio deste que foi, prioritariamente, um movimento musical.

João Gilberto surpreendeu a todos com uma nova batida de violão, resultado de vários anos de experiências musicais. Experiências empreendidas não só por João, mas por todo o grupo que se reunia na casa de Nara Leão, outra grande artista do movimento. Inspirados no exemplo americano, que revolucionou a música através do *Cool Jazz*, os encontros na casa de Nara traduziram o samba para uma linguagem mais sofisticada (o que me lembra algo já pensado antes pelo movimento Armorial: o “popular erudito”). Com a aproximação do grupo carioca junto ao baiano João Gilberto, e sua forma de cantar e tocar, chegou-se na base musical do movimento.

A Bossa Nova abriu espaço para um novo canto, diferente do estilo difundido pelos programas de rádio (o qual privilegiava cantores de vozes marcantes e timbres altos, chamados então de cantores de “estilo operesco”). A Bossa introduziu um canto mais natural, menos pomposo, privilegiando cantores de estilo mais “intimista”⁵⁸. Com forte influência do *Jazz*, a Bossa Nova apresentou uma música de “interpretação discreta e direta, quase falada”⁵⁹, o que resultou num estilo totalmente novo e diferente do que era produzido até então.

Em 1959, a Bossa Nova tornou-se mania nacional. Vários fatores propiciavam seu sucesso. O movimento, basicamente carioca, nasceu durante os chamados “Anos Dourados”, período em que o crescimento econômico nacional se refletia em diversas áreas. Paralelamente, lançamentos literários, teatrais e cinematográficos também buscavam um novo linguajar⁶⁰.

⁵⁸ E que algumas vezes foram chamados de “desafinados”, o que gerou até música-resposta de João Gilberto com o mesmo título.

⁵⁹ In Balanço da Bossa e outras Bossas, pág 34

⁶⁰ Nesta segunda metade da década de 50, a Literatura recebeu, não de forma unânime, *Grande Sertão: Veredas*, de João Cabral de Mello Neto, romance que fugiu do academicismo literário e fez uso do linguajar popular, colocando o leitor diante da língua falada. Temos também os primeiros sinais do chamado Cinema Novo, e do Teatro Protesto com a peça *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. Em meio a tudo isso, inaugura-se Brasília e o Brasil é campeão da Copa do Mundo.

Na poesia, o Movimento Concretista de 1956 trouxe um novo conceito de “arte industrial”, que se expressava por meio de composições gráficas, onde o poema era para ser visto e lido. Exerceu influência também sobre as artes plásticas e, através das obras Concretas demonstrava sua simpatia pelos conceitos defendidos nas escolas de Design (especialmente pela escola alemã *Bauhaus*).

Mesmo não tendo realizado uma pesquisa específica sobre o tema, acredito que a Arte Concreta exerce certa influência sobre a Bossa Nova. Conceitos do Movimento Concretista podem ser vistos, especialmente, nas capas de discos da Bossa Nova, como o minimalismo, a ausência de variação cores, objetividade na construção e repetição de formas ou elementos. No palco, as apresentações também primavam por um “enxugamento” em termos de linguagem visual⁶¹; era possível realizar uma apresentação apenas com um banquinho, um violão e o cantor. Definitivamente, a Bossa Nova contribuiu de forma direta para a simplificação da Música Popular⁶².

Outro paralelo possível, levando-se em consideração o contexto sócio-cultural no qual a Bossa Nova se desenvolve, e também por serem contemporâneos, são as semelhanças com o movimento *Beatnik*. Ambos são expressões que nascem na elite e nos “intelectualizados”, e se inspiram no *Cool Jazz*, com a mesma ênfase no minimalismo. Contudo, há um ponto no qual diferem consideravelmente: a rebeldia expressa pelo estilo nômade criado por Jack Kerouack (“*on the road*”), que é a base do movimento *Beatnik*.

Talvez, quanto ao nomadismo, não tenha havido uma influência ampla e direta, pois o que temos efetivamente é uma contemporaneidade que pode ter permitido a um ou outro integrante da Bossa Nova um conhecimento maior sobre os *Beatniks*. Seria necessário dedicar mais atenção ao fato, que pode ser melhor abordado (o que não é nossa proposta no momento, mas vale a sugestão); porém, a partir destas observações, pode ser possível apontar os fatores que ocasionaram estas e, quem sabe, outras similaridades.

É dentro deste contexto que a Bossa Nova chega e se firma nacional e, logo depois, internacionalmente, tornando-se hoje, um dos traços de reconhecimento da identidade brasileira em diversos países.⁶³

Em 1964, o movimento começa a sofrer uma cisão estética provocada pela autocrítica de alguns integrantes, como Nara Leão e Carlos Lyra, que passam a buscar na cultura nacional e, principalmente, nos últimos acontecimentos, temas e parcerias para suas canções. Como

⁶¹ Este item pode ser observado nas dissertações consultadas. Ver bibliografia

⁶² In: *Jovem Guarda: Voz adolescente na mídia brasileira*, pág. 54

⁶³ Mais detalhes em *Balanço da Bossa e Outras Bossas*.

na letra de *Influência do Jazz*, de Carlos Lyra, onde o compositor se questiona sobre seu trabalho ("*pobre samba meu/foi se misturando/ se modernizando/ e se perdeu*"), ele e outros artistas (como Elis Regina), começam a aproximar seu estilo musical ao samba. Nara Leão, no entanto, parte para um trabalho mais contestador com relação à ditadura e as condições sociais.

A Bossa Nova chega a ter um programa de televisão em 1965 que, no entanto, fica pouco tempo no ar. Sua música "*bem comportada*"⁶⁴ e seu estilo interpretativo não foi muito atraente à massa da juventude.

Como que por ironia, é pelas mãos de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, autores da música de maior sucesso da Bossa Nova, *Garota de Ipanema*, que se dá o considerado "fim" do movimento, através da canção *Arrastão*, gravada por Elis Regina e apresentada no primeiro Festival de Música Popular Brasileira. *Arrastão* deu início à chamada MPB (Música Popular Brasileira) que passou a reunir em sua sigla todos os estilos musicais nacionais até 1982, quando surge o chamado BRock.⁶⁵

O BRock é neto de um movimento que nos anos 50 traz ao país a badalada e polêmica música norte americana, o *Rock'n'Roll*.

Podemos dizer que o *Rock* no Brasil teve seu início oficial através de uma gravação feita por Nora Ney, em 1955, chamada *Ronda das horas*, uma versão em ritmo de *Fox* para "*Rock around the clock*" de Bill Haley. Apesar de não se interessar muito por *Rock*, Nora Ney era a única artista da Rádio Nacional com boa dicção para gravar em inglês a música tema do filme *Sementes da Violência (Blackboard Jungle)*, que estreou no mesmo ano. Aos poucos, o *Rock* foi ganhando espaço, chegando até a receber uma versão Cauby Peixoto (1957, *Rock and Roll em Copacabana*), sendo este o primeiro *rock* composto no país. No mesmo ano, temos o primeiro *Rock* brasileiro com guitarra (*Enrolando o Rock*, composta por Betinho e Heitor Carillo). Cauby Peixoto também gravou *Enrolando Rock* e foi acompanhado no violão pelo então jovem Roberto Carlos. Apesar de muitos cantores de diversos estilos gravarem músicas já consagradas internacionalmente do *Rock*, o ritmo ainda era visto no Brasil como um modismo passageiro, sem representantes dedicados a este estilo. Somente em 1959, através do sucesso de Celly Campelo com as músicas *Estúpido Cupido* e *Banho de Lua*, é que temos a consagração deste gênero musical no Brasil⁶⁶. Já no começo da década de 1960, Sérgio Murilo ganha as rádios com *Broto Legal*.

⁶⁴ Idem 61

⁶⁵ In: Brasil musical : viagem pelos sons e ritmos populares.

⁶⁶ Idem 64

Em meados dos anos 60, enquanto Celly Campelo começa a se retirar do cenário musical, surge um movimento onde as músicas são baseadas em letras românticas e em um ritmo acelerado, que foi chamado de *Jovem Guarda*. Seus principais expoentes foram os cantores Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa.

Em 1963, Roberto e Erasmo Carlos lançam os sucessos "*Splish Splash*" (versão feita por Erasmo para o original de Bobby Darin e J. Murray) e "*Parei na Contra Mão*" (primeira composição da dupla Roberto e Erasmo), ambos gravados na voz de Roberto Carlos. Passo a passo, Roberto foi ascendendo ao posto de mais popular cantor de *Rock*, antes ocupado por Celly. Todavia, em 1965, com o sucesso de *Quero que vá tudo pro inferno* (também da dupla Roberto e Erasmo), nasceu o chamado "Iê-iê-iê" nacional, ritmo de *Rock* dançante, que passou a contagiar a juventude brasileira. A repercussão foi tão grande que o trio chegou a apresentar um programa nas tardes de domingo, chamado *Jovem Guarda*, exibido pela *TV Record*.⁶⁷ Apesar de apresentar similaridades estéticas com o *Pop Rock* e de inspirar o primeiro movimento de afirmação da cultura jovem brasileira (dando frutos como: comerciais, lojas de roupas, revistas voltadas ao público jovem, programas de rádio e etc.) a *Jovem Guarda*, com sua rebeldia cuidadosamente calculada, manteve por algum tempo afastado, no que diz respeito ao estilo, a produção nacional de *Rock* das movimentações do *Rock* mundial.

Com o *Rock* já consagrado, as guitarras elétricas passaram a dar a marcação inconfundível ao ritmo, misturando-se sem problemas, a partir da Tropicália (1967), com os mais tradicionais gêneros da música brasileira. Mesmo assim, é importante comentar que o *Rock*, em seu início no Brasil, nunca atingiu o mesmo *tom* de agressividade e rebeldia como ocorreu nos E.U.A. e na Inglaterra; sua postura aqui se mantinha contida na medida exata para o sucesso comercial. Seus integrantes, diferentemente dos garotos "Zona Sul" (área nobre) da Bossa Nova, eram provenientes da Zona Norte carioca (subúrbio)⁶⁸ e pareciam manter uma distância segura dos problemas políticos. Essa postura trouxe à *Jovem Guarda* diversos atritos intelectuais e o adjetivo de "alienante", pois não enfocava em suas letras as questões de protesto da época, além de ser, notoriamente, um movimento de massa impactante na juventude.

Esses conflitos ocorriam, primeiramente, pelo embate com a turma da Bossa Nova, que acusava a *Jovem Guarda* de não ter objetivos, de ser "vazia intelectualmente". E logo a seguir, o embate foi com os artistas que se dedicavam à

⁶⁷ In: *Jovem Guarda: Voz adolescente na mídia brasileira*, pág. 34

⁶⁸ Voltamos ao ponto inicial do capítulo, onde me questiono sobre a classe média intelectualizada e sua produção de movimentos "rebeldes".

chamada arte de protesto (muitos eram oriundos da Bossa Nova)⁶⁹. Estes artistas acreditavam que a Arte era um meio de conscientizar a população do que estava ocorrendo no período da ditadura, e que todas as expressões e veículos deveriam ser usados em prol desta causa. A Jovem Guarda, movimento considerado superficial, de fins comerciais e fruto da indústria cultural, atingia a massa de forma sem igual (a população do país, naquela década, era formada por cerca de 45% de jovens abaixo dos 25 anos de idade, e a Televisão era a mais nova febre da população) e, justamente por estes fatores descritos, era tão diretamente combatida. Ao que Augusto de Campos escreveu:

“Não se pode deixar de reconhecer que a Jovem Guarda, com todas as suas limitações e o seu primarismo, nos ensina uma lição. Não se trata apenas de um problema de moda e propaganda. Como excelentes “tradutores” que são de um estilo internacional de música popular, Roberto e Erasmo Carlos souberam degluti-lo e contribuir com algo mais: parecem ter logrado conciliar o mass-appeal como uso funcional e moderno da voz. Chegaram assim, nesse momento, a ser veiculadores da “informação nova” em matéria de música popular.”⁷⁰

Assim, apesar de criticada, a Jovem Guarda contribuiu de forma significativa à adequação do universo musical à linguagem televisiva, ajudou a criar um mercado de consumo voltado aos jovens e fortaleceu a imagem do “cantor-ídolo”. O sucesso da Jovem Guarda em 1967 era tão grande que Elis Regina, Gilberto Gil, Edu Lobo, Zé Kéti e outros artistas lideraram uma passeata em São Paulo contra a guitarra elétrica e o avanço da música estrangeira no país.⁷¹

Contudo, o fim da Jovem Guarda começou com o término do seu programa televisivo em 1968, e a mudança de perfil no trabalho de Roberto Carlos (“o Rei”), que passou a se dedicar a uma música mais romântica e adaptada à MPB.

2.2.1. Moda Rock Brasil

No período inicial da Bossa Nova, pouca coisa mudou em termos de indumentária. Os vestidos *godês* (rodados) continuavam o seu reinado; composições em cores harmoniosas e de pouco conflito ajudavam a criar uma espécie de áurea feminina. Na roupa masculina, o que se via era o clássico: calças em corte de terno, sapatos sociais em



Figura 32- Elis Regina

⁶⁹ Idem 64

⁷⁰ In: *Balanço da Bossa e outras Bossas*

⁷¹ In: *Anos fatais : a estética tropicalista e seu reflexo no design gráfico nos anos 70.*

couro e, nos momentos de lazer, blusas pólo ou sociais em estampas discretas. O cabelo, sempre engomado e com topete. Por influência do cinema estrangeiro, a jaqueta de couro chega a dar sinais, ainda na década de 50.

Na verdade, essa indumentária pouco (ou quase nada), se difere do que era usado pela turma iniciante do *Rock* no Brasil (como também não difere do que vimos no *Rockabilly*). O padrão *New Look* ainda era vigente no país, em alguns momentos o estilo *Beatnik*, de cores escuras e formas retas, sem volume, e as camisas de gola rolê apareciam, principalmente no público e/ou cantores que se sentiam mais próximos do *Jazz*. Mesmo assim, não podemos falar de uma mudança radical na indumentária, até porque, tanto na cultura de massa como na Moda, o que se seguia eram os ditames internacionais, no qual imperava o gosto americano, e que, no caso da Moda, era também orquestrado por designers franceses. Porém, aqui os modismos chegavam sempre um pouco depois.

No auge do programa na *TV Record* da Jovem Guarda, Roberto Carlos chegou a ter uma grife cujo nome foi inspirado em uma de suas canções, “Calhambeque”⁷². Wanderléa e Erasmo também eram evidenciados através das etiquetas “Ternurinha” e “Tremendão”. Essas marcas produziam botas, cintos, anéis, chaveiros, chapéus e calças compridas em tecido azul, imitando o índigo. A existência dessas marcas nos faz supor que o que se vendia não eram apenas roupas, mas sim os personagens (representados pelos artistas: “a ternurinha”, “o tremendão”), com o qual todos queriam parecer.

A estética roqueira, já em 1968, era “(...) cabelos longos lisos, roupas extravagantes, grandes medalhões no peito debaixo de jaquetas de couro ou coletes abertos”⁷³. É evidente a similaridade com a *Moda Pop Rock*, até porque há um reconhecimento dos movimentos norte-americanos como fonte de inspiração.

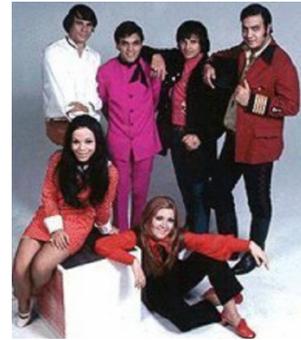


Figura 33-



Figura 34- Roberto Carlos, Wanderléa e Erasmo Carlos



Figura 35- Festival da Record

⁷² In: *Jovem Guarda: Voz adolescente na mídia brasileira*, pág. 36

⁷³ Idem 71

Um outro grupo, peculiar à América Latina, foi o dos “engajados”, que tinham como principal ídolo Che Guevara, vestiam-se de forma a demonstrar seu antagonismo ao modelo americano, e usavam elementos da indumentária militar (e guerrilheira) em suas roupas. No geral, eram de construções simples, com forte base no jeans e nas camisas de algodão (em malha ou não). Este tipo de indumentária se popularizou no final da década de 60, e até hoje é símbolo de contestação.

2.2.2. Tropicália

Quando a Tropicália iniciou, os artistas envolvidos – Caetano, Gilberto Gil, Gal Costa e Maria Bethânia – já estavam trabalhando (e residindo) no eixo Rio-São Paulo, mas mantinham em suas produções individuais vínculos com sua terra natal, a Bahia.

Os conceitos do que viria a ser um movimento já estavam pairando (ainda não organizados e claros) nas mentes dos seus autores, mas foi após uma viagem de Gilberto Gil a Recife que tudo começa a ganhar forma.

Em 1967, Gil vai a Pernambuco realizar uma série de apresentações, e durante sua estada vê de perto a miséria e a inventividade artística da região. Esse confronto fez com que ele chegasse ao Rio sedento por fazer algo novo, algo que tivesse “de tudo um pouco”, que unisse o universalismo e a modernidade *Pop* à mais típica música brasileira. Caetano, que já trabalhava em um projeto semelhante ao de Gil, foi rapidamente conquistado. A proposta era criar algo que pudesse envolver um grande número de compositores e, juntos, mudar o cenário nacional.

Apesar de enviarem convites a toda a comunidade artística, apenas Nara Leão juntou-se a eles. Esta, mesmo já sendo expoente da arte engajada, mantinha uma relação mais próxima com o grupo. Para os artistas da arte/protesto, as canções que produziam tinham a sonoplastia ideal, e tudo que estivesse fora deste contexto era uma alienação. Por outro lado, para os baianos (Gilberto Gil, Caetano, Maria Bethânia e Gal Costa), rebeldia não se resumia a “*cantar nas portas de fábricas*”; queriam estar além da esquerda, unindo o festivo à contestação, em uma visão abstrata e vanguardista.

Foi no III Festival da Record, em 1967, que Caetano cantou *Alegria, Alegria*, acompanhado de um grupo de *Rock* argentino, e Gilberto Gil, em sua canção *Domingo no Parque*, foi acompanhado de um trio paulista chamado *Os Mutantes*, antenados com tudo que acontecia em Londres. As canções eram completamente diferentes do que se ouvia na época, provocando ira e espanto na platéia e marcando o

início da tropicália, que só se tornaria mais objetiva algum tempo depois.

Partindo de misturas das mais ousadas, e com referências intelectuais das mais diversas, (chegando até ao *Manifesto Antropofágico*, passando por Glauber Rocha, Chacrinha, Beatles e Godard), tudo seria digerido (inclusive Bossa Nova e Jovem Guarda). Segundo Caetano, “(...) a idéia do canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva. Estávamos “comendo” os Beatles e Jimi Hendrix”⁷⁴. Assim, pretendiam fazer da Arte um espaço aberto a novas possibilidades expressivas, que atuariam como instrumento de rebelião.

O nome *Tropicália* surge por indicação de um amigo a Caetano, inicialmente apenas para a canção de mesmo nome, e depois ao movimento. *Tropicália* foi também o nome de uma instalação criada por Hélio Oiticica, composta de sons, plantas e araras, com piso de areia, terra e água que terminava diante de uma TV, como em um labirinto, representando um Brasil “(...) de araras e bananas, mas ao mesmo tempo universal”⁷⁵.

A Tropicália era Baseada em arranjos musicais surpreendentes e tinha “(...) como foco, simultaneamente, a questão nacional e a questão da estética dos meios, esfera onde entreviu disposta a subverter (...)”⁷⁶. Como por exemplo: Caetano, em uma apresentação no programa *Discoteca do Chacrinha*, vestindo um camisolão, cantou *Tropicália* e logo em seguida *Yes, nós temos banana*, para espanto geral. Aliás, a atuação cênica era um ponto fortemente trabalhado; rebolados, gritos, caras e bocas eram usadas durante as interpretações.

O objetivo era reunir em uma mesma estrutura o *Pop*, “desenvolvido, psicodélico, atômico, eletrônico”, com um “mundo arcaico, subdesenvolvido, místico, agrário, militar”⁷⁷, em uma dialética dos opostos constante-nacional/estrangeiro, alto/baixo, vanguarda/kitsch. Em todos os meios de produção havia elementos que refletiam o trabalho do artista, tornando-se uma extensão poética de sua obra. Subvertiam as regras do funcionalismo, exaltado pela Bossa Nova, contudo não negavam uma certa inspiração concretista, e se aproximavam do movimento Hippie, através de formas orgânicas e sinuosas.

No seu primeiro ano de atividades, a Tropicália colocou no mercado 6 discos dos artistas envolvidos, eram eles: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Os Mutantes, Tom Zé,



Figura 36- Capa do disco Tropicália

⁷⁴ In. Verdade Tropical, pág 247

⁷⁵ In: *Anos fatais : a estética tropicalista e seu reflexo no design gráfico nos anos 70*. pág 56

⁷⁶ In: Alegorias do subdesenvolvimento, de Ismael Xavier, pág 20

⁷⁷ In: *Anos fatais : a estética tropicalista e seu reflexo no design gráfico nos anos 70*. pág 58

Nara Leão e Rogério Duprat, além do disco manifesto *Tropicália – ou Panis et Circensis*. Chegaram a ter um programa de TV chamado “Divino, Maravilhoso”, baseado em um show de Caetano, Gil e Os Mutantes, que ficou em cartaz no Rio de Janeiro. O programa dava espaço às vanguardas artísticas nacionais e internacionais, realizando um mix de show e teatro, e mantendo-se fiéis às propostas Tropicalistas.

A Tropicália, como movimento, chega ao fim com a prisão de Caetano e Gil em dezembro de 1968. Contudo, sua crítica social baseada na antropofagia cultural que influenciou a arte e a cultura se estendeu até alguns anos seguintes ao seu fim.

Fazendo uma análise comparativa entre Tropicália e Manguebeat – e esclareço que isso não objetiva em nenhum momento chegar a conclusões superficiais ou mesmo reducionistas, apenas gostaria de apontar caminhos para pesquisas futuras – observo algumas semelhanças entre eles. Ambos acreditavam traçar um caminho independente, de individualidade, de expressão única, autônoma, que parte da oposição e da negação. A Tropicália em relação à Bossa Nova; o Manguebeat em relação ao Armorial e, até mesmo, também em relação à Tropicália. Como apontou Pierre Bourdieu, a própria negação fortalece o campo: “*O campo de produção propriamente dito deriva sua estrutura específica da oposição (...)*”.⁷⁸

Isso se torna aparente quando a Tropicália busca, na oposição, uma mudança cultural. Para tanto, sentiam a necessidade de dissolver a imagem do Brasil nacionalista e carioca, estabelecido pela Bossa Nova. Os baianos sentiam-se, em alguns momentos, estrangeiros em terras sulistas. Ao mesmo tempo, uma abordagem sob a visão folclórica da Bahia não os interessava e lhes parecia superficial; então, objetivou-se como caminho o “*super-Rio internacional-paulistizado, pré-Bahia arcaica e pós-Brasília futurista*”⁷⁹, como o próprio Caetano Veloso define. Essa nomenclatura já sugere uma “globalidade”, uma pós-modernidade e uma integração que são também características do Manguebeat. Em entrevista, Renato L., um dos fundadores da Cena Mangue, diz que a intenção era fazer “*algo tão moderno que fosse fluido, leve e que se comunicasse com diversas expressões*”⁸⁰ e por isso a preferência pelo nome “Cena” e não “movimento”, deixando claro as pretensões do Manguebeat de ser, também, global, moderno e interativo.

Segundo o livro “Verdade Tropical”, de Caetano Veloso, o movimento possuía, assim como o Mangue, a mesma aversão aos sufixos “ismos” que identificam os

⁷⁸ Bourdieu, P., *A Economia das Trocas Simbólicas*, 5ed.- *Perspectiva*

⁷⁹ In: *Verdade Tropical*.

⁸⁰ Entrevista em anexo

movimentos. Porém, é com este sufixo (ora claro, ora subentendido) que os dois (Tropicália e Manguebeat) firmam-se na história da cultura brasileira.

Outro ponto de similaridade é que a Tropicália não buscava como objetivo principal a contestação política quando foi idealizada, segundo Caetano. Contudo, era inevitável a abordagem deste tema, visto o contexto social em que estavam inseridos. Mas uma das principais motivações era a ânsia de alçar-se acima do imperialismo americano. Pretendiam propor novas soluções a partir de um jeito próprio, brasileiro, por assim dizer. É claro que o Golpe de 64 refletiu fortemente nas idéias e canções do grupo, mesmo porque, somente a partir dele começam os questionamentos mais enfáticos sobre toda a formatação social vigente no meio artístico. Mas, só algum tempo depois da primeira menção, quanto ao que viria a ser a Tropicália, é que o discurso de luta político/social ganha força. Neste período, já estão engajados em festivais e cercados pelo clima de rebeldia e contestação próprio das coxias do teatro, e a situação nacional já era insuportável, e assim era impossível não abordar.

Também sobre uma plataforma de crítica, o Manguebeat se estabelece e ganha reconhecimento e, coincidentemente, isso não foi o mote inicial do grupo, segundo Renato L. Ao contrário, os amigos não tinham a menor pretensão em discutir questões sociais. A palavra “movimento” era repudiada, “*soava pretensioso demais*”, e o grupo buscava liberdade e diversão, ou como chamavam, “*fluidéz*”. Com o tempo, o grupo percebeu que a temática social vinha com certa naturalidade às canções, até pelo momento de crise em que estava o Estado de Pernambuco; passaram, então, a não mais relutar, permitindo a introdução de temas politizados e de contestação em suas composições. As letras questionavam a apatia cultural e a depressão econômica profunda do Estado, as condições do homem simples que vive do manguezal urbano, e a forte presença da cultura do sertão.

Enquanto o Mangue teve como tema central as questões do cotidiano pernambucano, a Tropicália, apesar de desenvolvida basicamente por baianos, teve como temas centrais abordagens mais amplas, como a cultura popular e a luta (contra a ditadura) em âmbito nacional. Talvez essa possa ser uma das razões pelas quais o Manguebeat foi tão forte em seu Estado de origem como movimentação cultural, e conhecido apenas como um movimento musical por grande parte das pessoas, fora dele.

2.2.3. Moda na Tropicália

“(...) nada é mais fútil do que nossos esforços para tornar tudo sério, útil, racional; nada mais sério do que o fútil...”
Patrice Bollon

Até o final da década de 60, os músicos subiam aos palcos usando roupas comportadas, mas os Tropicalistas pareciam estar sempre fantasiados. Toda a liberdade intelectual era visualizada por meio da indumentária, e eram possíveis as combinações mais estranhas ou mesmo as mais caóticas. Sua contemporaneidade com o movimento *Hippie* gerava algumas similaridades, principalmente na liberdade e nas atitudes, porém, logo se percebia a autonomia do movimento brasileiro. As cores eram fortes, marcantes e agrupadas desordenadamente, junto com penas, pêlos, chapéus, franjas perucas e muita maquiagem no rosto.



Figura 38 – Os Mutantes: Arnaldo Baptista, Rita Lee e Sérgio Dias

A melhor imagem para ilustrar essa caracterização é a roupa usada pelos próprios participantes do movimento. Caetano se apresentava de forma carnavalesca, causando espanto e admiração. Roupas de plástico, colares de dentes de animal, camisolões, e o inesquecível vestido de noiva usado por Rita Lee, dos Mutantes. Tudo era improvisado a fim de subverter. Os Mutantes são, talvez, o melhor exemplo. Assim como os objetos que levavam ao palco (panelas, chocalhos e brinquedos) para tocar, as roupas eram totalmente improvisadas e alegóricas: roupas de bruxo, noiva, cartola. Chegaram a ponto de um dos músicos entrar no palco com um dos braços engessado apenas para figuração, sem ter qualquer problema físico.⁸¹

Após a volta do exílio, Caetano e Gil se depararam com uma liberdade estética, semelhante à sonhada pela Tropicália. Jovens cabeludos e alegres podiam ser



Figura 37- Caetano Veloso



Figura 39-



Figura 41-Caetano e Gal Costa

⁸¹ Eva Coutinho, Indumentária musical brasileira – parte I, IN: <http://www.revistasintetica.com.br/internasNoticias.asp?newsMundoEventosArtesDicasmodaCulturaruasEspeciasID=98>

encontrados em quase todas as cidades do país, numa mistura de pós-tropicalismo com *hippismo* tardio⁸²



Figura 42- Detalhe da Capa do disco “*Tropicália ou Panis et ciscenses*” Sentido horário: Atrás – Arnaldo Baptista, Caetano Veloso (segurando foto de Nara Leão) Rita Lee, Sérgio Dias e Tom Zé. Sentados: Rogério Duprat, Gal Costa, e Torquato Neto À frente: Gilberto Gil com foto de formatura de Capinam.

⁸² In: *Anos fatais : a estética tropicalista e seu reflexo no design gráfico nos anos 70*. Pág. 84



Figura 40- Foto do Desfile *Stravaganza* promovido pela empresa Rhodia, que exaltava a brasilidade, tendo como tema de inspiração a Tropicália, no ano de 1968 – peças criadas por Alceu Pena.