

UNIVERSIDADE PAULISTA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

FERNANDA LEITE DOS SANTOS

PROCESSOS ANTROPOFÁGICOS E ICONOFÁGICOS NA
MODA: um estudo sobre a indumentária do movimento
Tropicalista

SÃO PAULO

2017

FERNANDA LEITE DOS SANTOS

**PROCESSOS ANTROPOFÁGICOS E ICONOFÁGICOS NA
MODA: um estudo sobre a indumentária do movimento
Tropicalista**

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Comunicação da
Universidade Paulista, para obtenção do
título de Mestre em Comunicação, sob
orientação do Prof. Dr. Jorge Miklos.

SÃO PAULO

2017

ERRATA

[illegible]

Santos, Fernanda Leite dos.

Processos antropofágicos e iconofágicos na moda: um estudo sobre a moda do movimento Tropicalista / Fernanda Leite dos Santos. - 2017.

127 f. : il. color. + CD-ROM.

Dissertação de Mestrado Apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista, São Paulo, 2017.

Área de Concentração: Contribuição da Mídia para a Interação entre Grupos Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Miklos.

1. Antropofagia. 2. Iconofagia. 3. Bubble Up. 3. Indumentária. 5. Tropicalismo I. Miklos, Jorge. (orientador). II. Título.

FERNANDA LEITE DOS SANTOS

**PROCESSOS ANTROPOFÁGICOS E ICONOFÁGICOS NA
MODA: um estudo sobre a moda do movimento
Tropicalista**

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Comunicação da
Universidade Paulista, para obtenção do
título de Mestre em Comunicação, sob
orientação do Prof. Dr. Jorge Miklos.

Aprovado em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Jorge Miklos - Universidade Paulista UNIP-SP

Prof. Dr. Máira Zimmermann

Prof. Dr. Mauricio Ribeiro da Silva

*Ao Michael, por me entender como ninguém,
ou por amor fingir que entende.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Jorge Miklos, pelo acolhimento e paciência e por me ensinar que compartilhar conhecimento é a melhor forma de aprender.

Ao Prof. Dr. Mauricio Ribeiro da Silva, coordenador do programa e membro titular da banca de defesa deste projeto, sem sua paciência este trabalho não teria sido concluído.

À minha terapeuta Malena Segura Contrera, por me ouvir, me ensinar e me inspirar sempre.

Aos meus pais Manoel e Maria que me respondiam, desde muito cedo, que o conhecimento era o único caminho.

Ao Michael, meu marido, companheiro de vida e meu maior incentivador.

Ao Otto, meu filho canino, que me faz transbordar de amor.

Aos amigos que fiz nesses dois anos na UNIP e que levarei para a vida toda: Gustavo Brocanello, Leonardo Tavares, Monayna Pinheiro, Marcelo Abud e Vítor Pontes.

Ao Marcelo Rodrigues, secretário do programa, pessoa sempre prestativa e atenciosa.

À Máira Zimmermann, pesquisadora a quem muito admiro, obrigada por aceitar fazer parte como titular da minha banca de defesa.

A todos os professores que ao longo da minha vida me inspiraram e me ajudaram a escolher este ofício.

Às minhas coordenadoras nas instituições onde leciono, que acreditam e incentivam o meu trabalho.

E, por fim, aos meus alunos, as maiores riquezas que a vida me deu. Obrigada pelos questionamentos e pela oportunidade de seguir evoluindo.

Creio que nenhum livro se completa. O autor sempre pode continuar, por um tempo indefinido, como eu continuei com esse, ao alcance da mão, sem retomá-lo, O que ocorre é que a gente se cansa do livro, apenas isto, e nesse momento o dá por concluído. Não tenho muita certeza, mas suspeito que comigo é assim.

(RIBEIRO, Darcy. O povo Brasileiro. Cia das Letras, livro digital, p.12)

RESUMO

O Tropicalismo foi um movimento cultural que se apoiou em teses modernistas como a Antropofagia, que acreditava ser possível absorver e reaproveitar de maneira criativa os conteúdos dos produtos culturais estrangeiros. Paródico, alegórico, carnavalesco e imagético, o Tropicalismo procurava reinventar as artes brasileiras a partir da cultura “*pop*” – brasileira e internacional – e de correntes da vanguarda artística como o concretismo que se instalou na poesia e nas artes plásticas e visuais. Tendo como ponto de partida o Manifesto Antropofágico, de Oswald de Andrade, e o conceito de Iconofagia de Norval Baitello Jr., a investigação buscou averiguar as apropriações culturais pelo movimento, em particular em suas vestimentas. A questão central que motivou a investigação foi: existiram processos antropofágicos e iconofágicos na formação do figurino e da indumentária dos Tropicalistas? Adotou-se como hipótese que a maneira antropofágica e iconofágica de consumir e disseminar cultura estão presentes também na forma de interpretar tendências. Os jovens contestadores, classificados como pertencentes aos movimentos de contracultura e que contribuem para disseminação da moda por meio do conceito *Bubble Up*. Nesta pesquisa, em especial, os Tropicalistas viviam um momento de profundo questionamento e estudos de diversas culturas e transmitiram isto também através do seu modo de vestir. A metodologia é de natureza teórica com abordagem qualitativa. O corpo teórico é apoiado com as contribuições de autores como Oswald de Andrade (1928), Norval Baitello Junior (2014) Celso Favaretto (1979), Darcy Ribeiro (1995), Kathia Castilho (2001), Carol Garcia (2010) e Maria Claudia Bonadio (2011). Ao lado dos teóricos da comunicação e da cultura, para a comprovação da hipótese foram consultados documentários, revistas e artigos científicos e arquivos de jornais e revistas do período. Os processos antropofágicos e iconofágicos estiveram presentes na disseminação e criação da moda Tropicalistas, as referências antropofágicas foram declaradamente utilizadas por Regina Boni, já os conceitos iconofágicos foram disseminados e comercializados por meio da imagem dos artistas veiculadas na televisão, em jornais, revistas e *shows* e na comercialização de produtos na marca criada por Regina Boni, a partir do sucesso das roupas que os artistas utilizavam: Ao Dromedário Elegante.

Palavras-chave: Antropofagia. Iconofagia. Bubble Up. Moda. Tropicalismo.

ABSTRACT

Tropicalismo is an artistic movement based upon modernist experiences, such as *Antropofagia*, which would affirm to be possible to absorb and recycle in a creative manner the contents of cultural products from abroad. With parodic, allegorical, carnivalesque and imagistic features, *Tropicalismo* intended to renew the Brazilian arts as a whole from the standpoint of pop culture, both local and international, and other flourishing avant-garde trends like the *Concretismo* that reflected on poetry and visual and fine arts by that time. Having as a starting point the essay “Manifesto Antropofágico” written by Oswald de Andrade and the concept of *Iconofagia* by Norval Baitello Jr., this research aimed at looking over the cultural appropriations made by the cultural movement, in particular to what concerns the typical dressing code. The main concern that triggered the investigation was: Were there any processes related to *Antropofagia* and *Iconofagia* that influenced the costumes and accessories worn by the *Tropicalismo* followers, known as the *Tropicalistas*? It was adopted the hypothesis that that typical manner of consuming and disseminating culture was also present in the way of interpreting trends. The young generation belonging to the counterculture movements that contributed to the dissemination of fashion through the Bubble Up concept, particularly in this research the *Tropicalistas*, lived a moment of intense questioning and used to study several cultures which channeled into the way they dressed, as well. The methodology chosen is theoretical in nature with a qualitative approach. The present essay has contributions from authors such as Oswald de Andrade (1928), Norval Baitello Junior (2014), Celso Favaretto (1979), Darcy Ribeiro (1995), Kathia Castilho (2001), Carol Garcia (2010), and Maria Claudia Bonadio (2011). Besides the texts by communication and cultural theorists, in order to show evidence of the academic hypothesis it was also consulted documentaries, magazines and scientific articles, as well as archives of newspapers and periodicals published by then. The processes associated with *Antropofagia* and *Iconofagia* were observed in the development and spread of the *Tropicalista* fashion. References to *Antropofagia* were reportedly made by Regina Boni, while the concept of *Iconofagia* was spread and marketed by means of the image of artists broadcast on television, in newspapers, magazines and concerts, and in particular in the products of the brand created by Regina Boni, inspired by the trendy clothes the artists used to wear, named “Ao Dromedário Elegante”.

Key words: *Antropofagia*. *Iconofagia*. Bubble Up. Fashion. *Tropicalismo*.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Ciclo de moda <i>Trickle Down</i>	18
Figura 2: <i>Bubble Up</i>	21
Figura 3: Look: André Courrèges Foto: Peter Knapp 1965.....	26
Figura 4: À Esquerda: Coleção de Mary ano 1967 – Vestidos e Minissaias feitos em Tricot	27
Figura 5: Garotas passeiam com seus modelos de minissaia pelas ruas de Londres	28
Figura 6: New Look Dior 1947	29
Figura 7: Twiggy com Look do Futurismo de André Courrèges.....	29
Figura 8: Meditação Transcendental: Os Beatles e Mia Farrow ao lado do Yogi confirmando a influência do extremo oriente no comportamento e consequentemente na moda do período	32
Figura 9: Denner Pamplona de Abreu e modelos que vestem suas criações para a Seleção Rhodia Textil/ Maio-1961	33
Figura 10: Reportagem Revista Fatos e Fotos, Edição 59 - 21 de fevereiro, 1969.....	34
Figura 11: Casal de Jovens – Festival technicolor. Londres / 1967.....	39
Figura 12: <i>Woodstock</i> – Calça Flare e Top Cropped	42
Figura 13: Coachella – 2014 Calça Flare e Top Cropped	42
Figura 14: James Dean em Juventude transviada	44
Figura 15: Jimmi Hendrix – <i>Woodstock</i>	45
Figura 16: Carlos Calado	48
Figura 17: Caetano e Dedé de paletó mas sem calças	49
Figura 18: Caetano Veloso no Programa do Chacrinha com uma Bata longa, Silhueta Africana e estampa de bananas, fazendo alusão ao programa que seria comandado por ele e seus colegas com o nome: Yes, nós temos Bananas.....	49
Figura 19: Jimi Hendrix Newcastle (1967)	51
Figura 20: Grupo Hippie em São Francisco – 1967	51
Figura 21: Imagem: Tropicalistas 1967	52
Figura 22: Caetano Veloso	53
Figura 23: Hans Staden sendo levado como prisioneiro para Ubatuba.....	55
Figura 24: Portinari Devora Hans Staden.....	57
Figura 25: Portinari Devora Hans Staden.....	57
Figura 26: Hans Staden ao centro, depois da chegada em Ubatuba	59
Figura 27: Dança das mulheres ao redor de Hans Staden, em Ubatuba.....	60
Figura 28: Antropofágica: 1928-1930.....	61
Figura 29: Revista de Antropofagia.....	63
Figura 30: Sesc Pompéia – SP	63
Figura 31: Cadeira Favela Criada pelos irmãos Campana, inspirada em uma fotografia da favela da Rocinha	65
Figura 32: No palco os Mutantes	70
Figura 33: Caetano Veloso	71
Figura 34: Gilberto Gil.....	72
Figura 35: Capa do disco “Tropicália ou Panis Et Circences”.....	74
Figura 36: Os mutantes	79
Figura 37: Gil uma noite em 1967	79
Figura 38: Caetano Veloso Uma noite em 1967.....	80
Figura 39: Jan, Uilly, Felicia, Mailu e Marisa com vestidos de Licínio de Almeida apresentados no desfile-show Momento 68 na 11ª edição da Fenit, em 1968	83
Figura 40: Fachada da Loja Ao Dromedário Elegante, localizada na Rua Bela Cintra, em São Paulo	85
Figura 41: Mariza Alvarez Lima	86
Figura 42: Imagem da primeira coleção Farm + Adidas 2014. Da esquerda para a direita: Estampa de Tucanos, no centro duas estampas florais, na ponta estampa de Abacaxis.....	87
Figura 43: Adidas Mundial com foto capa jaqueta de estampa Abacaxi Farm + Adidas em 2014	87

Figura 44: Agasalho farm + adidas estampa com padronagem, utilizada pelos índios Pataxós para pintar o corpo.....	88
Figura 45: Quem te viu, quem te vê, Mallu Magalhães	91
Figura 46: Mesma peça utilizada por Mallu, fotografada em 1968. Foto do arquivo pessoal de Regina	91
Figura 47: O chapéu de couro na vestimenta de Gilberto Gil	93
Figura 48: Gil e Dedé Gadelha no casamento dela e de Caetano. Novamente, Gil aparece com o Chapéu característico do nordeste brasileiro	91
Figura 49: Gilberto Gil novamente com seu chapéu de couro abraçando Roberto Carlos ...	94
Figura 50: Gilberto Gil novamente com o Chapéu Tradicional do Nordeste; Rita Lee com uma Túnica sobreposta a calça e blusa e Serginho com calça e camisa.....	95
Figura 51: Luiz Gonzaga com Chapéu de Couro	96
Figura 52: Album: Gilberto Gil Canta Luiz Gonzaga, 2012.....	96
Figura 53: Gilberto Gil acompanhado de Jair Rodrigues.....	97
Figura 54: Gil, Festival 1967	98
Figura 55: Caetano Veloso, Festival 1967. Com roupa diferente dos clássicos Smokings de outros artistas que se apresentaram no evento, Caetano aparece com calça e casaco xadrez e blusa de gola rolê	99
Figura 56: Gil, Rita Lee, Serginho e Arnaldo Baptista	99
Figura 57: Os Beatles 1967	100
Figura 58: Gil, Edu Lobo, Marília Meda e Caetano Veloso. Exceto pelo chapéu de Gil, as vestes dos quatro são normativas e adequadas para a época. Ainda era o início do movimento	101
Figura 59: Sérgio e Arnaldo apresentam chapéus com referências medievais e cortes de cabelo <i>a la</i> Beatles, além de peças com muito bordado e volume superior. Rita Lee vem fantasiada de noiva.....	102
Figura 60: Festival de 1968.....	102
Figura 61: Caetano, Gil, Eliana Piman, o coreógrafo Leni Dale, Walmor Chagas e Raul Cortez	103
Figura 62: Gilberto Gil e os integrantes do grupo <i>Beat Boys</i>	104
Figura 63: Caetano, Gil e os Mutantes na apresentação da música “É proibido proibir”	104
Figura 64: Caetano, Gil e os Mutantes, acompanhados de Jorge Ben Jor (à direita) e Gal Costa (à esquerda)	106
Figura 65: Caetano e os Mutantes na versão colorida	107
Figura 66: Caetano e os Mutantes na versão em preto e branco	108
Figura 67: Caetano e Gil.....	109
Figura 68: Sérgio Dias Batista, Caetano Veloso e Gilberto Gil vestem roupas assinadas por Regina Boni, 1968. Ed. Abril, Foto: Paulo Salomão, cortesia Cosac Naify.....	110
Figura 69: Caetano e Gil em show de despedida.....	111
Figura 70: Caetano e Gil em show de despedida.....	112
Figura 71: Caetano e Gil em show de despedida.....	112
Figura 72: Gilberto Gil em Londres pós-exílio, 1968	113
Figura 73: Gil, Caetano e os Mutantes, 1967	114
Figura 74: Gil, Caetano e os Mutantes, 1967	114
Figura 75: Gilberto Gil em Londres, 1969	115
Figura 76: Caetano e Gil, Londres 1969	115
Figura 77: Caetano, Gal Costa e Gil 1968	116

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1: Tabela do tempo e da Moda	24
---	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
CAPÍTULO I	18
COMUNICAÇÃO NA MODA TROPICALISTA	18
1.1 Como a moda se dissemina?.....	18
1.1.2 Trickle Across	23
1.2 Moda e Comunicação	24
1.3 Moda na década de 60	27
1.4 Contracultura e Moda	39
1.5 A relação íntima entre moda e música.....	45
1.6 Moda na Tropicália.....	48
CAPÍTULO II.....	57
ANTROPOFAGIA E ICONOFAGIA	57
2.1 Antropófagos	57
2.2 Iconofagia e as imagens devoradoras na Moda Tropicalista	68
2.3 Tropicália e as Influências Antropofágicas	74
CAPÍTULO III	78
O ESTILO TROPICALISTA.....	78
3.1 Tropicália.....	78
3.2 Características Antropofágicas e Iconofágicas na Indumentária Tropicalista.....	90
3.3 Referências Antropofágicas e Iconofágicas nas Imagens Tropicalistas.....	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	119
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	122
REFERÊNCIAS DE SITES CONSULTADOS	124

INTRODUÇÃO

Esta dissertação de mestrado se debruçou sobre o tema Processos Antropofágicos e Iconofágicos na moda Tropicalista, e com o apoio de imagens, leituras, depoimentos e materiais audiovisuais conseguimos unir os conceitos referenciados à moda do grupo de artistas que elegemos para a pesquisa.

A Tropicália e seus integrantes fazem parte do nosso repertório cultural desde muito cedo, por influência pessoal. A formação acadêmica no setor de moda, juntamente com as pesquisas para o desenvolvimento de coleções de diversas marcas com maior ou menor expressão no cenário nacional, os questionamentos dos alunos em sala de aula e as afirmações pejorativas, ora proferidos pelo senso comum, ora apresentados em artigos acadêmicos sobre a moda nacional, trouxeram o estímulo necessário para iniciarmos um estudo sobre a cultura de moda brasileira e os conceitos antropofágicos e iconofágicos aplicados em seu processo criativo, utilizando como instrumento documental imagens publicadas por jornais e revistas do período aplicado na maneira de vestir do coletivo de artistas: Os Tropicalistas.

A disposição para iniciar as pesquisas nesse tema surgiu após um breve artigo escrito para o *lato senso* sobre a indumentária do malandro carioca, posteriormente, acompanhado de estudos para o desenvolvimento de uma coleção de moda em 20 outubro de 2011 para a marca Skinbiquini, cujo tema era a Tropicália e Ditadura, com o título de Divino Maravilhoso. A coleção foi apresentada por meio de um evento de moda chamado *Rio-à-Porter*, em maio de 2011, acompanhada de um desfile. O evento contava com uma comissão julgadora do *site* de tendências *Stylesight*, que premiou as cinco melhores coleções dentre 169 expositores, em que a marca, até então estreante em eventos desse porte, e com sua segunda coleção, foi contemplada com o quinto lugar.

“A quinta colocação no prêmio ficou com a estreante Skinbiquini que, durante o evento, desfilou sua coleção com peças estampadas pelo artista e *fashion director* da *Vanity Fair*, Michael Roberts”.

Em meio a esse processo, focamos o nosso olhar e interesse na elaboração de uma pesquisa mais apurada sobre as relações da Antropofagia e Iconofagia com a criação das vestimentas dos integrantes da Tropicália.

Caetano Veloso (2012) afirma a influência antropofágica na montagem do repertório do coletivo de artistas. Diante dessa declaração, nos inquietou a seguinte

pergunta: seria também por meio desse referencial que eles escolhiam seus trajes dentro e fora de cena?

Os assuntos Tropicalismo e Antropofagia são constantemente visitados e utilizados como objetos de estudo de diversas áreas, bem como os estudos da moda que passaram a ocupar um lugar de referência e constante crescimento, porém a identidade de cultura de moda no Brasil ainda apresenta discussões muito polêmicas, principalmente sobre os conceitos adotados no processo criativo das coleções.

Nessa perspectiva, levantamos a seguinte pergunta que se configura como o problema a ser investigado: Existiram processos antropofágicos e iconofágicos na formação do figurino e indumentária dos Tropicalistas?

A hipótese caminha na compreensão que a maneira antropofágica e iconofágica de consumir e disseminar cultura está presente também na forma de interpretar tendências. Os jovens contestadores, classificados como pertencentes aos movimentos de contracultura e que contribuem para a disseminação da moda, por meio do conceito *Bubble Up*, em especial, os Tropicalistas que viviam um momento de profundo questionamento e interesse voltados a diversas culturas. Essa marca era transmitida também pelo modo como eles se vestiam.

A metodologia escolhida para essa análise será de natureza teórica com abordagem qualitativa, com o objetivo de produzir material teórico que comprove a importância e a relação da antropofagia cultural e os processos iconofágicos, incluindo a moda nacional por meio da análise da indumentária dos integrantes do movimento tropicalista.

Para o levantamento desses dados serão utilizados materiais audiovisuais: Loki (2008), Uma Noite em 1967 (2010) e Tropicália, o filme (2012) e documental retirado de acervo eletrônico de mídia impressa como jornais, revistas e encartes do período, sendo elas: O Cruzeiro, Manchete, Manequim, entre outras publicações pertinentes ao tema.

Teóricos com representatividade nas áreas de cultura, comunicação e moda serão a base do projeto. Para analisar os conceitos antropofágicos, utilizaremos materiais de autores como Hans Staaden (2010), Oswald de Andrade (1928), Caetano Veloso (2012) e Norval Baitello Junior (2014).

Celso Favaretto e sua obra clássica, Alegoria Alegria (1979), serão de extrema importância para pensarmos essa relação, assim como o levantamento de

informações relacionadas ao Tropicalismo, ancorados em Caetano Veloso (2012), Carlos Calado (1997) e Nelson Motta (2003).

Os estudos de Darcy Ribeiro (1995) e Gilberto Freyre (1986) serão frequentemente citados e consultados para apresentarmos características e peculiaridades da cultura nacional.

Na moda, teóricos contemporâneos como Kathia Castilho (2001), Carol Garcia (2010), João Braga (2011) e Maria Claudia Bonadio (2011), no âmbito nacional, Roland Barthes, Zygmunt Bauman, Jean Baudrillard e Gilles Lipovetsky serão alguns dos principais teóricos consultados para chegarmos às considerações finais, juntamente com documentários, revistas e artigos científicos e arquivos de jornais e revistas do período.

No primeiro capítulo, abordaremos as formas de disseminação de tendências de moda, a moda do período, as relações entre moda e música, moda e comunicação e as influências contraculturais na criação de produtos de moda.

O capítulo seguinte tem como tema central os conceitos antropofágicos e iconofágicos e como eles foram utilizados pelos Tropicalistas em sua arte e legado.

Para finalizar, com o respaldo de imagens argumentativas, entrevistas e depoimentos disponíveis de Regina Boni – a Stylist do grupo – comprovaremos a hipótese da referida pesquisa.

CAPÍTULO I

COMUNICAÇÃO NA MODA TROPICALISTA

1.1 Como a moda se dissemina?

A moda não pertence a todas as épocas nem a todas as civilizações: essa concepção está na base das análises que se seguem. Contra uma pretensa universidade trans-histórica da moda, ela é colocada aqui como tendo um começo localizável na história. Contra a ideia de que a moda é um fenômeno consubstancial à vida humano-social, afirmamo-la como um processo excepcional, inseparável do nascimento e do desenvolvimento do mundo moderno ocidental. Durante dezenas de milênios, a vida coletiva se desenvolveu sem culto das fantasias e das novidades, sem a instabilidade e a temporalidade efêmera da moda, o que certamente não quer dizer sem mudança nem curiosidade ou gosto pelas realidades do exterior. Só a partir do final da Idade Média é possível reconhecer a ordem própria da moda, a moda como sistema, com suas metamorfoses incessantes, seus movimentos bruscos, suas extravagâncias. A renovação das formas se torna um valor mundano, a fantasia exhibe seus artifícios e seus exageros na alta sociedade, a inconstância em matéria de formas e ornamentações já não é exceção mas regra permanente: a moda nasceu. (LIPOVETSKY, 2010, p.24)

A moda como consenso social inicia-se, segundo Lipovetsky, a partir da ascensão da classe burguesa, as tentativas de criar leis suntuárias feitas por Luiz XIV e Luiz XV fracassaram. Esta classe que emerge financeiramente passa a desejar a estética utilizada pela nobreza e os materiais ostentados pelo clero. Nesse momento, temos o ciclo de vida de produto instaurado, onde os consumidores são divididos em: inovadores, seguidores precoces, maioria inicial, maioria tardia e retardatários. A agilidade com que este ciclo se completa muda ao longo do tempo e a forma de consumo e difusão destas informações são ressignificadas, conforme veremos a seguir.

A maneira como Lipovetsky descreve o nascimento da moda, seu processo de democratização e os respectivos desdobramentos permanecem inalterados, pelo menos até o surgimento da contracultura. O pesquisador também acredita que essa democratização não torna os burgueses imediatamente idênticos aos nobres na maneira de vestir-se, existe uma adaptação de materiais, design, mão de obra e acabamento para que as produções das peças sejam rápidas e caibam dentro do orçamento disponível dessa classe emergente.

O sistema de gotejamento de tendências ou *Trickle Down* já era a maneira aplicada pela burguesia para criar a sua “moda”, e foi abordado pela primeira vez por Veblenm, em 1899, em *The Theory of the Leisure Class* (New York -1899).

O *Trickle Down* é um sistema que funciona em uma sociedade hierárquica, e é posteriormente descrito também por Simmel (1904), Laver (1969) e Lipovetsky (1987). Pretendidos estão sempre buscando a diferenciação sobre pretendentes e dominados.

Quase 50 anos depois, o *Trickle Down* aparece para validar o sistema de disseminação de tendências já adotado por Claude Weill e Albert Lampereur, a partir de uma viagem aos Estados Unidos, país que desde a década de 30 segue em franco crescimento através do comércio de produtos nos grandes magazines. Nesse momento, o modelo de vendas de produtos de moda no sistema da Alta Costura ou *Haute Couture* perde forças cedendo espaço ao *Ready to Wear* (Estados Unidos) ou *Pet-a-Porter* (França).

Claude e Albert partem em 1948 para os Estados Unidos para entender como a moda americana segue sistematizando-se, e ao observarem que os americanos buscavam inspiração na moda Parisiense, os empresários resolvem rapidamente assumir o posto de “lançadores” de tendências. Ao retornarem ao seu país decidem fundar o CIM (Comitê Internacional das Indústrias da Moda).

O CIM surge também para alimentar a indústria da moda e sua cadeia têxtil. A priori, o objetivo era de regulamentar o gosto e os desejos da população, possivelmente, como forma de pasteurizar o estilo. “A principal missão do CIM consiste em fornecer a cada um dos diferentes elos da cadeia – da fiação à imprensa profissional – indicações precisas e coerentes sobre as tendências” (GRUMBACH, 2009, p. 191). Partindo da divisão de classes de Bourdieu (1979), onde temos os pretendidos (proprietários do capital cultural), pretendentes (classe média, pessoas que possuem alguns meios para ascender) e dominados (classes baixas, com ausência de capital cultural), associado à vontade dos pretendentes e dominados em copiar os pretendidos, temos o conceito *Trickle Down*, em que a moda parte das elites (pretendidos). Nesse ambiente, os membros do CIM, muitas vezes, representados pelas marcas que fazem parte dos desfiles do circuito Elizabeth Arden (Nova York, Milão, Londres e Paris) criam produtos e tendências, dando início ao ciclo de vida do produto de Phillip Kotler, que compreende as seguintes fases: introdução, crescimento, maturidade e declínio.

As previsões feitas pelo CIM são nomeadas por Dario Caldas, em seu livro, Observatório de Sinais, como “profecias autorrealizáveis”, ou seja, este comitê, juntamente com as indústrias mais poderosas relacionadas ao mercado da moda, que vão desde produtores e agricultores que abastecem as tecelagens com fios até os

profissionais de comunicação, marketing e comercialização de produtos, trabalha massivamente em cima dos conceitos-chave, como cores, padronagens e *shapes* para criar imagens coordenadas e atrativas ao público consumidor.

O *Trickle Down* sistematizado era a garantia de que havia na indústria um grupo que se considerava capaz de regular o gosto do consumidor, como ilustrado na figura abaixo:

Figura 1: Ciclo de moda *Trickle Down*



Fonte: Caldas, 2002

O que toda esta sistematização não esperava era que quanto mais a voz da juventude clamava, por meio de movimentos de contestação, mais eles perdiam o controle da previsibilidade das tendências e mais rapidamente avançava na moda o conceito de obsolescência programada, mediante o comportamento jovem e contestador denominado contracultura.

A contracultura dá origem ao conceito de disseminação de tendências que chamamos de *Bubble Up*, conceito este que surge e desordena o ciclo de moda e a previsibilidade da cadeia têxtil que, até então, acreditava determinar o que seria utilizado.

A partir do surgimento dos movimentos de contracultura, surge também a negação dos jovens à estética imposta pelo sistema e mimetizada pelos seus pais.

Eles não querem ser como seus genitores e partem em busca da diferença, e a forma de se vestir contribui para este comportamento:

James Dean responde da seguinte forma a um pai com pantufas e uma mãe autoritária que lhe ensinavam a dizer mentiras que não prevalecerá a sua hipocrisia como um valor seu. A cultura juvenil do fim dos anos 50 e início dos anos 60 é uma rebelião ainda pouco conhecida, mas claramente dirigida contra uma dupla moral e à procura de um amor vital fora da agressiva forma família da época. Os jovens rompem o duplo vínculo que liga sua existência a uma sociedade imóvel e conservadora (CANEVACCI, 2008, p.14).

Logo, em meio à profissionalização da disseminação das tendências pela cadeia têxtil, por intermédio das determinações do CIM, emerge uma nova forma de comunicar tendências de moda, o *Bubble Up*.

Nesse sistema de difusão das tendências, o ciclo de moda segue uma lógica diferente da imposta pelo sistema anterior: se no *Trickle Down* pretendentes e dominados lutavam para ser pretendidos, no *Bubble Up* os chamados dominados, segundo Bourdieu, veem a estética criada por eles ser usurpada pelos pretendidos e retornando aos pretendentes com mudanças em seu *status quo*.

Seja por meio dos Beatniks, dos Hippies, dos Tropicalistas, dos Punks ou Grunges, a moda desses movimentos inicialmente surge com a ideia de antimoda, ou não moda, ou seja, eles lutavam para ser diferentes das imposições da sociedade normativa. Mas a indústria da moda, percebendo o crescimento desses movimentos, apropria-se desses elementos e de uma maneira antropofágica, ou seja, consumindo esta estética que inicialmente lhe parecia subversiva e contestadora, usa dessa ideologia - ora descartada - para criar produtos industrializados como tendências inovadoras, por meio de uma produção escalonada e comercializada.

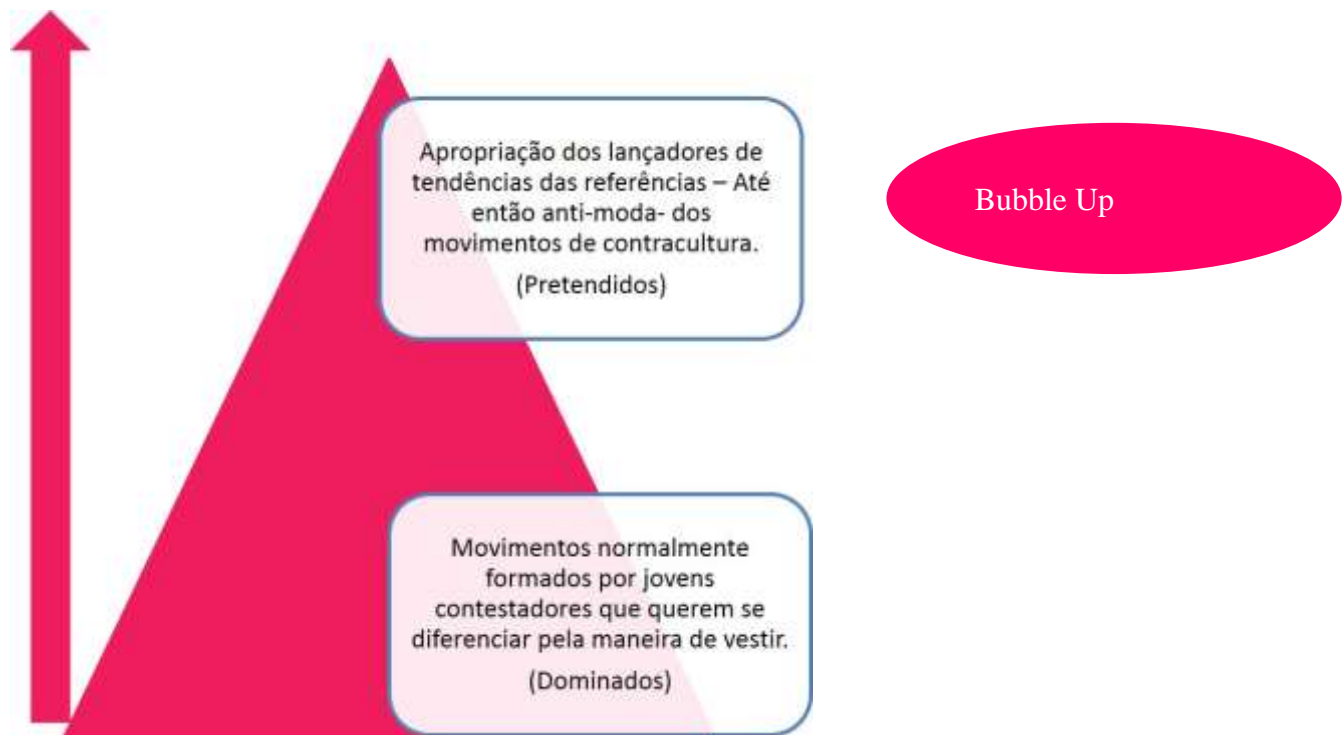
O *Bubble Up* nos auxilia a relacionar moda e processos antropofágicos. O CIM e grandes empresas de moda passam a desenvolver pesquisas de campo e observação analisando a moda do *streetstyle*, em especial de grupos contestadores pertencentes a movimentos de contracultura. A partir desse conjunto de imagens e elementos, as marcas apropriam-se dessa estética e respondem em forma de inspiração e produtos. Nesse caso, seguindo a divisão de Bourdieu, temos contrariamente ao *Trickle Down* pretendidos e pretendentes copiando dominados.

Na moda nacional, os Tropicalistas, tido por Dunn (2009) como o movimento pioneiro na contracultura brasileira, encaixam-se na qualidade de influenciadores do consumo de moda no país.

Junto com a percepção do surgimento das tendências de moda através do ciclo chamado *Bubble Up*, manifesta-se também o papel do *Coolhunter*, profissional que em uma livre tradução significa caçador de tendências. O CIM e a indústria têxtil entendem, neste momento, a importância de estudar tendências e tratar moda através de pesquisas de mercado, pesquisa de campo, pesquisas de comportamento e pesquisas etnográficas, com o propósito de se preparar e otimizar a previsibilidade do desejo dos clientes. Antropólogos, sociólogos, historiadores e marqueteiros juntam-se aos profissionais do mercado têxtil para enriquecer as pesquisas do comitê francês. Nasce a moda multidisciplinar pautada no comportamento.

Na figura abaixo, vemos que existe um vácuo entre a base da pirâmide (dominados) e o topo (pretendidos), desta forma ilustramos como no centro da pirâmide (pretendentes) continuam sendo influenciados pelos pretendidos, mas desta vez os representantes do topo da pirâmide não criaram seus ícones e produtos de moda, eles interpretaram a antimoda da contracultura.

Dessa maneira, o *Bubble Up* não elimina o *Trickle Down*, eles coexistem, o que temos aqui são novas fontes de pesquisa para lançar produtos ao mercado de consumo de massa.

Figura 2: *Bubble Up*

Fonte: Caldas, 2002

1.1.2 Trickle Across

O conceito do *Trickle Across* aparece pela primeira vez em 1958, em *The Rules of Fashion Cycles* de D.Robinson. Nesse estudo, ele apresenta a ideia da moda sendo disseminada em grupos sociais, de maneira rápida, e uma mesma tendência sendo interpretada de diferentes formas.

No *Trickle Across* a moda não pode ser pautada somente nas divisões de classes sociais, como acontece especialmente em seu início – classe burguesa copiando nobreza – ou no *Trickle Down* – dominados copiando pretendidos e pretendentes. Nesse conceito, a moda vai se disseminando horizontalmente, de grupo em grupo, e sofrendo livre alteração ou adaptação. É neste sistema que os modismos - moda que aparece e sai de cena com a mesma agilidade - se encaixam.

Posteriormente, em 1963, C.King reitera em *Fashion Adoption: A Rebuttal to the 'Trickle Down' Theory* os estudos sobre esse comportamento de consumidor de moda e a maneira como as tendências se disseminam.

No momento pós-moderno, as roupas passam a imagem própria do consumidor, sua cultura, e não mais apenas seu sucesso financeiro. Entretanto, nesse novo sistema, a lei imperativa é a mostra da juventude, o indivíduo passa a oferecer a si e ao outro uma imagem jovem e própria. Sendo assim, cada um é obrigado a trabalhar sua imagem pessoal, é obrigado a se reciclar em uma sociedade que muda a cada minuto. A moda passa a ser democrático-individualista, momento no qual cada um passa a ser o próprio estilista (NYILAS; ITALIANO, HELD, 2010).

Na transição das décadas de 1980 para 1990, a palavra *Lifestyle*, traduzida como estilo de vida, começa a ser cada vez mais presente nas matérias sobre moda. Na mesma época, o antropólogo Anglo-Americano escreve a teoria do supermercado de estilos, onde o consumidor mistura estilos e cria uma moda de ocasião, seria uma teoria contemporânea ao sistema que conhecemos atualmente, denominado de *fast-fashion*.

Em entrevista cedida a Tarcisio de D'Almeida e publicada na Revista Galaxia 9, em 2005, Polhemus fala sobre a atualidade da moda, mesmo sendo uma entrevista de mais de uma década atrás temos uma visão bem contemporânea da moda do comportamento e seus desdobramentos:

Se você estiver falando em estilo e comportamento hoje, bem, claro: a questão é uma desregulamentação e uma abordagem mais democrática. Nunca antes na história da humanidade as pessoas se viram tão livres para escolher a própria aparência de seu estilo. Se um dia a aparência foi determinada pela tribo, e depois pelo sistema da moda, hoje a pessoa comum constrói o seu próprio modo de se apresentar (D'ALMEIDA, 2005, p.205).

A afirmação de Polhemus vem ao encontro da Teoria do *Trickle Across*, que apesar de datar do início da década de 1960, foi a comunicação digital e a globalização que fizeram com que ela se tornasse uma realidade na forma de disseminar e consumir tendências na moda.

No *Trickle Across*, formadores de opinião e *influencers* exercem grande domínio nas escolhas de seus seguidores, admiradores ou pessoas do seu convívio social.

A teoria tem mais de meio século, mas a agilidade que a comunicação assumiu na pós-modernidade reitera este modelo de disseminação de tendências.

1.2 Moda e Comunicação

No livro “Moda Brasil: Fragmentos de um vestir Tropical” (2001, p.13), logo no início, as organizadoras Káthia Castilho e Carol Garcia afirmam que moda é comunicação, é mídia que se expressa visualmente. É também carteira de identidade

do cidadão, seu passaporte num mundo de culturas liquidificadas em novas amálgamas.

Harry Pross trata o corpo como mídia primária. Na obra de Norval Baitello Junior, “A Era da Iconofagia”, observamos a seguinte citação:

O pensador de comunicação, jornalista e cientista político Harry Pross propõe uma elementar (porém corajosa) definição do processo de comunicação. Afirma ele que toda comunicação ou todo processo comunicativo - não importa quantos aparelhos esteja usando - começa no corpo e termina no corpo. Não haveria rádio, televisão, telefone, computadores em rede, se não tivéssemos no início e no final de qualquer mídia um corpo vivo. Não teríamos, enfim, comunicação se na frente de um aparelho (de telefone, por exemplo) e atrás do outro aparelho (de telefone, fax, televisão, rádio, etc) não houvesse pessoas. Por isso Harry Pross chama o corpo de ‘mídia primária’ (BAITELLO JR. 2014, p.84).

Moda e comunicação se encontram e se disseminam através de um corpo que fala e comunica, as roupas e acessórios que nele habitam com a responsabilidade de adorná-lo também são as responsáveis pela mensagem que será comunicada ao receptor.

Em “Imagens Errantes: ambiguidade resistência e cultura de moda”, Carol Garcia coloca o tecido como “uma mídia secundária cujas imagens flutuantes no design de superfície se apropriam de épocas e lugares, resultando num procedimento iconofágico” (CISC, 20 anos, p.214).

Sem imagens não temos registros de moda. Em um dos tipos de iconofagia, Baitello fala sobre o processo onde imagens desgastadas são devoradas por novas imagens e assim as reciclam (BAITELLO JR., 2014, p.24). Este processo é frequente na moda, nos três sistemas de disseminação de tendências abordados anteriormente (*Trickle Down*, *Bubble Up* e *Trickle Across*), em que temos imagens devorando imagens e ressignificando-as de maneira antropofágica.

James Laver, em seu livro publicado em 1937, *Taste and Fashion*, criou uma tabela do tempo e da moda, posteriormente nomeada como a “Lei de Laver”. Na tabela, ele analisa criação, releitura e reprodução de produtos de moda e sua imagem perante os consumidores, ou seja, como a moda comunica sua estética ao longo dos tempos ao seu receptor:

Tabela 1: Tabela do tempo e da Moda

Percepção sobre a moda	Tempo
Indecente	10 anos antes de seu tempo
Desavergonhada	5 anos antes de seu tempo
Ousada	1 ano antes do seu tempo
Elegante	
Fora de Moda	1 ano depois do seu tempo
Medonha	10 anos depois do seu tempo
Ridícula	20 anos depois do seu tempo
Divertida	30 anos depois do seu tempo
Curiosa	50 anos depois do seu tempo
Encantadora	70 anos depois do seu tempo
Romântica	100 anos depois de seu tempo
Linda	150 anos depois de seu tempo

Fonte: Livro: *Taste and Fashion*, 1937.

Mais de meio século depois, essa tabela ainda se mostra contemporânea. Dada algumas adaptações, ela é uma maneira de demonstrarmos a moda através da iconofagia, a devoração de imagens ao longo do tempo.

Com todo crescimento tecnológico da atualidade, o corpo perdeu terreno como suporte comunicacional, mas talvez a moda seja uma das poucas formas de comunicação onde sem o corpo a mensagem se perde. Não são só as roupas que transmitem mensagem através dos corpos, mas os adornos, acessórios, as modificações corporais que vão desde a prática esportiva até intervenções feitas por tatuagens, *piercings* e implantes (*body modification*) e cirurgias plásticas, cortes e cores de cabelo, por exemplo. Um vestido sofisticado pode ser traduzido das mais variadas formas como meio de passar uma mensagem de acordo com o conjunto de elementos que o complementam.

Os Tropicalistas, coletivo artístico que estudamos através do olhar da moda e vestimenta utilizados ao longo de sua formação, além das músicas, peças teatrais, obras das artes plásticas e encenações, também se valiam de peças de roupas e acessórios inusitados para comunicar suas indignações e contestações, como podemos observar na afirmação de Gilberto Gil no trecho: “A roupa é minha nudez,

como não posso andar nu como qualquer pessoa gostaria, então apresento minha nudez disfarçada. [...]. No palco a minha roupa faz parte do espetáculo”¹.

Se corpo é mídia primária, ainda de acordo com Harry Pross, a moda, por meio das roupas e acessórios, é mídia secundária: “Na mídia secundária, apenas o emissor necessita um aparato (ou suporte). Assim, constituiriam mídia secundária as máscaras, pinturas e adereços corporais, roupas, a utilização de fogo e da fumaça” (BAITELLO JR., 2014, p.109).

Baitello reitera que o sistema da vestimenta e a moda como mídia secundária são, ainda, campos pouco explorados pelos estudos da comunicação. A presente pesquisa vem explorar uma área ainda em fase de maturação.

Nesse trabalho, iremos analisar a vestimenta, a mídia secundária e como ela, através de processos antropofágicos e iconofágicos, colaborou com os Tropicalistas na comunicação de seu comportamento contracultural e contestador.

O corpo fala, e por questões sociais nosso corpo não vive desnudo em sociedade. As roupas são ferramentas comunicacionais mesmo que este corpo mantenha-se calado.

1.3 Moda na década de 60

A moda é descrita por Baudrillard como instrumento ideológico de controle social:

Ela é uma das melhores instituições nesta função, uma das que melhor funda, sem pretensões de aboli-la, a desigualdade cultural e a discriminação social. A moda quer, além da lógica social, uma espécie de segunda natureza: de fato é completamente regida pela estratégia social de classe. A efemeridade ‘moderna’ dos objetos (e de outros signos) é, com efeito, um luxo de herdeiros (BAUDRILLARD apud CALDAS, 2000, p. 65).

E como o movimento e seus interlocutores influenciaram socialmente na moda de uma geração e reverberam até os dias atuais?²

Tendo por base esse discurso, trataremos a moda nessa pesquisa como o retrato de um tempo capaz de abrigar mais do que peças e produtos isolados, ela aparece como um conjunto de elementos que reproduz o repertório cultural de grupos sociais. Ela é visual, é seletiva, gera curiosidade e pré-conceitos.

¹ Informação retirada de DUNN, 2007, p. 73 apud BONADIO. Referência completa nas referências bibliográficas ao final do trabalho.

Na década de 1960, a moda se aproxima cada vez mais do comportamento. O foco são os jovens transgressores pertencentes à geração *beat* embalados pelo clássico *On The Road* (Pé na estrada), de Jack Kerouac. Audrey Hepburn e Twiggy são figuras femininas importantíssimas do período, porém podemos dizer que a protagonista da moda, nessa época, é a minissaia, criada pela inglesa Mary Quant e posteriormente popularizada pela silhueta trapézio do francês André Courrèges e seu estilo futurista de roupas.

Figura 3: Look: André Courrèges Foto: Peter Knapp 1965



Fonte: Moda, O século dos estilistas, p.369

A alta-costura perde cada vez mais terreno, dando espaço crescente ao *pret-à-porter*. Na década de 1960, as 39 casas de alta-costura registradas caíram para 17, e grandes nomes como Yves Saint Laurent mudaram sua maneira de comercializar produtos de moda. Nesse momento, o importante era o estilo e não o costureiro, de forma que o termo estilista passa a ser utilizado em substituição ao termo costureiro.

Com a crescente do *pret-a-porter*, inicialmente, o sistema de disseminação de tendências chamado de *Trickle Down* se profissionaliza através do CIM (Comitê de Coordenação das Indústrias da Moda), onde os franceses Claude Weill e Albert Lempereur, após entender a industrialização do *Ready To Wear* nos Estados Unidos, decidem fundar o comitê em 1955, sem prever que concomitantemente ao

crescimento dos movimentos contraculturais, outra forma de comunicar e disseminar tendência surgia, o chamado *Bubble Up*.

Um período rico em cultura. No cenário internacional figuraram estilistas, como Paco Rabanne, Mary Quant, André Courrèges, Yves Saint Laurent, a modelo Twiggy com seu cabelo curtinho e a delicadeza da atriz Audrey Hepburn, que era também a modelo exclusiva da grife Givenchy. Criações como a minissaia, peças avulsas para as mulheres que até então só usavam vestidos ou conjuntos de saia e blusa, blusas cacharrel, vestidos tubinho e trapézio e casacos-casulo ilustram a história da moda e aparecem frequentemente através de releituras feitas pelas marcas de moda mundo afora.

Figura 4: À Esquerda: Coleção de Mary ano 1967 – Vestidos e Minissaias feitos em Tricot



Fonte: Moda, O século dos estilistas, p.399

Figura 5: Garotas passeiam com seus modelos de minissaia pelas ruas de Londres



Fonte: Moda, O século dos estilistas, p.399

A pílula anticoncepcional aparece como o símbolo da liberdade da vida sexual feminina e esta imagem era personificada pela diva de André Curréges e seu futurismo: Twiggy, jovem, esguia, com cabelos curtos e a silhueta muito diferente da década anterior e seu new look Dior.

Figura 6: New Look Dior 1947



Fonte: Stylosophy

Figura 7: Twiggy com Look do Futurismo de André Courrèges



Fonte: Savetheflower

Foi nessa década também que começou a se exigir dos estilistas talentos multidisciplinares. Saem de cena os artistas da moda para dar lugar às tarefas relacionadas à gestão, marketing e domínio de comportamento do consumidor. São essas as competências que passam a ser exigidas pelas empresas milionárias. Estilistas como Yves Saint Laurent, André Courrèges e Mary Quant deixam de produzir somente roupas. Essa é uma definição muito inovadora se considerarmos a trajetória de Gabrielle Chanel, pois além dela, com sua tradicional audácia, poucos levaram a moda tão a sério.

Paris reconhecida como a capital da moda de luxo, precursora no segmento, permanece respeitada como tal. Porém, na década de 60, a capital Francesa dividiu as atenções com a transgressora moda Londrina, juntamente com a cena *Rock And Roll* que figura na cidade. Capitaneada por The Beatles e Rolling Stones, a estilista Mary Quant e o estilista Ossie Clark ganham notoriedade no mundo da moda, Clark, inclusive foi responsável por vestir Mick Jagger em um grande Show no Hyde Park em Londres (1969), o que se estendeu também ao figurino da turnê do ano seguinte (1970), além de ser um dos estilistas favoritos de Bianca Jagger, o que só acabou após sua morte em 1992.

Foram muitas as contribuições para a moda dessa década, seja em *shapes*, padronagens, materiais ou *styling*, a moda dos anos 60, em especial de sua última metade, perduram até a atualidade. Linha “A”, gola cacharrel, *look total White*, uso de materiais metalizados e plastificados fazendo alusão ao futurismo, *smoking* feminino, transparências, calças boca de sino e utilização, ressignificação de materiais (como os próprios tropicalistas utilizavam fios de eletricidade para produzir seus acessórios) são legados que permanecem vivos na moda contemporânea.

Os anos 60 iniciaram um ciclo que continua ainda hoje: arte e moda se misturam de modo tão perfeito que se tornaram um só. Ao mesmo tempo que a definição de arte se ampliou para incluir a cultura popular, um movimento indissociável na moda. Tudo se tornou pop. Com suas pinturas em latas de sopa, Andy Warhol foi o pioneiro da Pop Art. Elvis, Os Beatles e Rolling Stones estavam na vanguarda da música e o cinema e a televisão traduziram as mudanças culturais para o mundo (COSGRAVE, p.246)

Yves Saint Laurent, grande nome e visionário da moda do século XX, produziu trabalhos que traçaram uma relação íntima entre a moda e as artes, como o vestido Mondrian e o figurino da Catherine Deneuve para o filme *A Bela da Tarde*, de Luis Buñel.

O pop art foi o movimento artístico que permeou esse período. Andy Warhol e Roy Lichnestein faziam uma arte colorida e exagerada e massificavam a cultura popular utilizando ícones do capitalismo.

Pela primeira vez, a moda que era pensada e produzida para homens e mulheres contemporâneas e que “fantasiava” a juventude como seus progenitores, dentro de um conceito de estética jovem e despojado, passa a produzir pensando em uma população que se inicia no mercado consumidor.

Foi também nessa década que o ciclo de vida de produto passou a ser mais rápido e efêmero, de modo que as grifes precisavam manter-se informadas multidisciplinarmente para conseguir atender aos desejos de consumo da juventude.

Laver descreve a década como um divisor na forma de criar e comunicar moda:

Para os estilistas de moda da década de 60, o corpo era um veículo para a criação, uma tela humana sobre a qual qualquer humor ou idéia podia ser pintada. As roupas da década de 40 enfatizaram a cintura e o busto, apertando uma e realçando o outro. Na década de 50, os quadris se transformaram no foco erótico através do corte inteligente sobre eles. Mas as roupas da década de 60 estabeleceram uma nova tendência (LAVÉ, 2002, p.264).

No final dessa década, a juventude começa a se questionar e a clamar por mudanças. Os jovens que seguem negando a mimetização da vida de seus pais enxergam a pasteurização da moda *pret-a-porter*, por mais inovação em materiais em *shapes* que a década de 1960 tenha trazido, eles querem uma moda mais autoral.

Hippies lotaram São Francisco no festival de *Woodstock* no ano de 1968, pregando paz e amor, a liberdade sexual feminina e o poder negro (Black Power). Esse festival se estabeleceu também como um propulsor de uma nova estética na moda, é um período de transição entre uma década e outra, entre o que foi conquistado e o que ainda está por vir, entre o futurismo e o resgate dos valores humanos pautados em uma estética com influência nos valores espirituais hindus. Esse contato espiritual estava na moda, até os Beatles passaram pelo país do Oriente, estávamos em um período de transição.

Gilberto Gil, um dos protagonistas do movimento Tropicalista, também aderiu a comportamentos ligados a religiões orientais, seguiu uma dieta macrobiótica e pós-exílio, onde os Tropicalistas não existiam mais, porém o legado do movimento seguia vivo. Gilberto Gil compôs a música Oriente para seu disco solo Expresso 222.

Figura 8: Meditação Transcendental: Os Beatles e Mia Farrow ao lado do Yogi confirmando a influência do extremo oriente no comportamento e consequentemente na moda do período.



Fonte: Moda, o século dos estilistas, p.341

O movimento hippie adentrou a década de 1970 e foi responsável pela moda nos anos seguintes, e permanece influenciando a moda na contemporaneidade.

No Brasil, nessa mesma década, começa a ser editada a revista *Manequim* (segundo semestre 1959), e estilistas como Clodovil e Dener passaram a ter notoriedade na alta sociedade e também a firmar parcerias de sucesso com artistas que participavam dos festivais de música popular brasileira, como é o caso de Elis Regina que vestia as criações de Clodovil Hernandez.

Figura 9: Denner Pamplona de Abreu e modelos que vestem suas criações para a Seleção Rhodia Textil/ Maio-1961



Fonte: Moda, o século dos estilistas, p.341

Conforme afirmação do livro “História da moda no Brasil: das influências a autorreferências”, Dener Pamplona de Abreu foi uma das figuras mais importantes do país naquela época: “Dener não se resumiu a vedetismos: ele tinha talento. Todavia adorava o reconhecimento público de seu trabalho e das pessoas, tornando-se ao lado de Pelé e Roberto Carlos uma das três pessoas mais conhecidas do Brasil na década de 60”.

O arquirrival de Dener era Clodovil Hernandez. Este possuía relação muito próxima nos bastidores do festival, já que era responsável por alguns dos trajes utilizados por Elis Regina e Maria Bethânia, porém dados encontrados sobre essa relação são vagos.

Figura 10: Reportagem Revista Fatos e Fotos, Edição 59 - 21 de fevereiro, 1969



Fonte: História da Moda no Brasil, p.287

O Brasil estava repleto de jovens que figuravam os noticiários e representavam um sopro de esperança. Pelé (28), Glauber Rocha (29), Chico Buarque (24), Caetano Veloso (26), Gilberto Gil (24), Elis Regina (23), Gal Costa (23), Nara Leão (26), Maria Bethânia (22) eram alguns desses nomes.

O rádio já era um meio de comunicação estabelecido e a televisão ensaiava um protagonismo, mas ainda sofria com a comparação feita à cultura letrada. Stanislaw Ponte Preta a definia como “a máquina de fazer doido”, mas ainda assim possuía como aliado os festivais de música que mobilizavam torcidas, aumentavam a audiência e eram considerados uns dos raros momentos de cultura nesse meio.

O movimento tropicalista floresce, por meio do festival, da tela da televisão, da briga pelo uso da guitarra elétrica, da mudança na forma de vestir e se apresentar por um grupo de jovens que aparece na tela fora do padrão – smoking e vestidos longos – eles marcam o ano de 1967, mas as manifestações acontecem por pouco tempo,

até serem convidados a se retirar do país onde nasceram e viveram até aquele momento, o exílio em 1969.

A década em questão vive uma efervescência da Juventude, e este comportamento é notado também na Europa e Estados Unidos. Em um texto sobre a representatividade da minissaia para a década de 1960, Maíra Zimmermann descreve o clima que rondava aquele período tão importante para a história:

Em grande parte o universo juvenil, difundido neste período, estava ligado à concepção de imortalidade. A moda trazia o ideal da aparência jovem eternamente. Assim de certa forma parecia possível evitar o envelhecimento. De acordo com Courrèges³: 'Quando a adolescência nos abandona nós começamos a morrer' (MANCHETE, 1965, p.46-48).

Em pesquisa, encontramos uma polêmica afirmação de Clodovil Hernandez, onde ele afirma que a minissaia é uma criação sua e não da inglesa Mary Quant, como atestam as bibliografias disponíveis.

Eu fiz a saia mais curta da história da moda, e não a Mary Quant. [...] Eu fiz para a Elis Regina um vestido sem mangas, de linho preto, evasê, eu dobrei a bainha para cima e disse para a contramestra: "A senhora vai descer isso aqui". Ela não entendeu e ao invés de descer subiu 16 centímetros. Alguns dias depois liguei a televisão, acho que no programa Fino da Bossa, e a Elis estava cantando O Pato, com aquele gestual que aprendeu com o [bailarino] Lenny Dale... E o vestido subia mais ainda, fiquei angustiado em casa... No dia seguinte, liguei para ela: 'Elis, o vestido estava muito curto'. Ela respondeu: Não discuto com quem cria roupa, ponho como me mandou.

Ainda na década de 1960, de sua segunda metade para frente, a moda nacional contava com um grande investimento em publicidade da indústria têxtil. As empresas que fabricavam fios sintéticos, através de feiras e desfiles, procuravam apresentar as possibilidades do uso de suas matérias-primas para as tecelagens e confecções, com isso, a Fenit⁴ foi a grande responsável pela divulgação das novidades da indústria da moda nesse período. Já a disseminação das tendências de moda para a grande população teve como um dos seus fortes aliados os festivais que contavam com diferentes grupos musicais, cada qual com seu próprio estilo.

Em entrevista para o NIDEM (Núcleo Interdisciplinar de Estudos da Moda – UNIP), em 1999, Cyro del Nero e Carlos Mauro, profissionais que trabalharam na

³ Estilista Francês nascido em 1923 teve o auge de sua carreira na década de 1960, tornando-se símbolo da moda desse período com linhas futuristas. Críticos diziam que *Courrèges* era o estilista dos anos 2000.

⁴ Criada em 1958 numa iniciativa pioneira e arrojada do empresário Caio de Alcântara Machado, a Fenit completou em junho quatro décadas de atividades em torno da moda brasileira, sempre afinada com as tendências internacionais. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/modabrasil/biblioteca/arquivo/fenit/index.htm>. Acesso em: 16 mar.2017.

Rhodia nas décadas de 1960/70, quando a empresa ditava moda no país, falam como a tendência era trazida multidisciplinarmente e de maneira antropofágica para o consumidor nos desfiles da Fenit. Quando questionado por Marília se eles eram responsáveis pelas tendências, Cyro e Carlos respondem:

CYRO – A palavra tendência, inclusive está muito mais clara para você do que estava para nós. A tendência, estava no nosso bolso, a gente tirava do bolso, claro que com formações mundiais, francesas.
CARLOS MAURO – Se tratava de cultura, se tratava de informação que emergia naquele momento, novos veículos como *Jóia* e outros. Os movimentos de música popular, os festivais de música popular, jovens que estavam aparecendo, no caso consumidor ouvia falar desses acontecimentos e no tempo eu via que eles adquiriam uma dimensão assim, Brasil e mundo através desses shows e foi o caso, por exemplo, os baianos.
CYRO – Os baianos, Tropicália (IARA, 2011, p.158).

A tropicália foi importante para a moda nesse final de década no Brasil, assim como a Jovem Guarda e, posteriormente, os mutantes foram temas dos desfiles da Rhodia. Livio Rangan, publicitário italiano, comandava os Fashion Shows e definia os estilistas que criariam os modelos, artistas plásticos que desenhariam as estampas e artistas que iriam protagonizar os importantes desfiles da empresa francesa que aconteciam na Fenit.

A Tropicália foi retratada no desfile momento 1968, e a coleção foi retratada também na revista *joia* (abril 1968).

Já o Trio, Os Mutantes, participou do evento no ano seguinte, 1969. O evento contou com mais de 40 modelos encabeçadas por Rita Lee, com o título de Moda Mutante.

Em meio às polêmicas entre Clodovil e Denner, os *fashion* shows da Rhodia, dirigidos por Livio Rangan, uma loja, no tradicional e sofisticado bairro dos jardins em São Paulo chama a atenção de artistas e *socialytes* pela moda diferente e arrojada.

O nome da loja chama a atenção pela excentricidade, “Ao Dromedário Elegante”, cuja proprietária Regina Boni tem um bom argumento para ter feito essa escolha: Precisávamos de um nome, e um deles, Fredmar Corrêa, falou Ao Dromedário Elegante. Eu adorei. O próprio tropicalismo era isso, um bicho desengonçado, mas elegantíssimo, de uma eficiência absurda. As roupas que a gente fazia, por mais que fossem transgressoras, eram elegantíssimas. (BONI, on-line)

Segundo Regina, foi em um encontro informal que Dedé, então esposa de Caetano, sugeriu que ela fosse responsável pela imagem do grupo, isso após Regina

criticar a roupa que - apesar de chocante para a época – ainda deixava a desejar. Um grupo repleto de ideologias precisava apresentar uma imagem chocante.

Uma década repleta de inovações artísticas, políticas, sociais e comportamentais não poderia apresentar características diferentes em relação à moda.

1.4 Contracultura e Moda

A geração Beat e o clássico *On The Road*, de Jack Kerouac, assim como a parceria de Jack e Alen Grinsberg, as noites movimentadas ao som de jazz, uso de álcool e drogas lícitas e ilícitas, aparecem num breve ensaio da liberdade e da diversidade sexual retratadas pelo jovem James Dean, no filme *Juventude Transviada*. De repente, ser como nossos pais, guerrear por uma nação sem ao menos entender o que isso significa, ou as consequências que essas decisões trarão futuramente, deixa de fazer sentido, conforme pudemos verificar na resposta de James Dean, na citação de Canevacci feita no início desse capítulo.

No clássico livro “A Contracultura”, de Theodor Roszak, o autor esclarece questões acerca do comportamento jovem questionador. Logo no início, ele contextualiza e diferencia o conflito geracional contracultural dos conflitos que aqui sempre habitaram:

O Conflito das gerações é uma das constantes óbvias da vida humana. Por isso, corre-se o risco de uma certa presunção quando se sugere que a rivalidade entre os jovens e os adultos na sociedade ocidental, nesta década tenha dimensões singularmente grandes. No entanto, é preciso correr este risco para que não se perca de vista nossa mais importante fonte contemporânea de inconformismo radical (ROSZAK, 1972, p.15).

Roszak coloca como forte impulsor do movimento de contracultura a juventude norte-americana. Ele aborda que apesar de a juventude europeia apresentar um comportamento mais politizado, são os norte-americanos jovens que percebem mais rapidamente o crescimento da tecnocracia, ou seja, uma sociedade voltada para o desenvolvimento de habilidades técnicas em prol da expansão da sociedade capitalista, até então vista como um imperativo cultural, incontestável e sem forma de ser remediado.

Roszak também afirma que a contracultura exige novas formas de encarar a sexualidade, a comunidade, a natureza e a psique individual. Este novo olhar dá vida a um novo comportamento, e não há como ser novo vestindo o velho, figurativamente

e literalmente, nem tampouco dar identidade a um movimento utilizando conceitos e estéticas do outro. Os Tropicalistas praticaram a antropofagia cultural ao criar a contracultura nacional.

Os Beats deram o start à rebeldia, regados a sexo, drogas, jazz, *rock and roll*, apoiando a diversidade e negando os valores e padrões estabelecidos por seus pais.

Essa maneira de contestar aparece no estilo literário com uma linguagem mais coloquial. A comunicação oral fica estabelecida, e as roupas e estilo de vestir apresentam elementos de rebeldia, como o uso do jeans – tecido utilizado para fabricar roupas de trabalhadores – jaquetas de couro, camisa xadrez, técnicas artesanais como crochê, tricô, macramê e customização de peças são algumas das características eternizadas na moda.

Eles influenciaram os movimentos estudantis, a liberação feminista, os homossexuais, e com uma pitada de paz, amor livre e preocupação com a natureza evoluem as ideologias na década seguinte, através do movimento Hippie.

Janis Joplin e Jimi Hendrix são alguns dos artistas que participaram ativamente deste movimento, com o slogan *Peace and love* e abuso de LSD.

Figura 11: Casal de Jovens – Festival technicolor. Londres / 1967



Fonte: Moda o século dos estilistas, 343

No mesmo período, no Brasil, os tropicalistas – um grupo de jovens composto por diversos artistas –, destacando-se como os mais importantes: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé, Torquato Neto, Capinam e o trio Os Mutantes, buscavam uma nova forma de se comunicar e se fazer compreender. Segundo Gilberto Gil, no documentário “O Som do Vinil – Tropicália ou Panis et Circensis”⁵, eles estavam abertos às novas tecnologias e aos novos meios de comunicação (televisão), ao contrário de outros artistas, como Geraldo Vandré, Chico Buarque e Edu Lobo, que acreditavam que a forma cultural de comunicação era a poesia escrita e estavam em uma zona de conforto.

Como no resto do mundo, a contracultura brasileira produziu seu próprio repertório de modas e códigos linguísticos para marcar distinções entre os “bacanas” e os “caretas”. Apesar de Caetano Veloso gostar de dizer que era careta (em parte porque não usava drogas), tornou-se um formador de

⁵Documentário apresentado pelo Canal Brasil com apresentação de Charles Garvin em 2009 (O SOM do vinil – Tropicália ou Panis et Circensis. You Tube. (Parte 1/4). Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=D5_YgNAAvgc&feature=related>. Acesso em: 10 mai. 2012.

opinião da contracultura, com seus cabelos longos e roupas andróginas (DUNN, 2009, p.198)

Esta contracultura nacional utiliza sua arte e também suas vestimentas, cortes de cabelo e maquiagem, ou seja, mídias primária e secundária para comunicar que eram diferentes. Da mesma maneira, ainda em 1968, surgem os novos Baianos que preferiam não ser rotulados como um movimento, seguidos por Raul Seixas, Ney Matogrosso e Secos e Molhados, Dzi Croquetes e daí por diante, até chegarmos no movimento Rock 80.

As questões que permeavam política, sociedade e cultura nacional, naquela década tão polêmica, foram, de certa forma, responsáveis pelo comportamento, pelas letras, músicas, indumentária, fama, exílio do grupo de jovens que queria liberdade de expressão através das artes, nosso grupo pioneiro em contracultura foram os tropicalistas.

Estávamos vivendo uma longa ressaca do golpe de 1964.

A derrota de 64 não destruiu apenas esquemas, sonhos e partidos. Cortou carreiras políticas, interrompeu projetos de vida. A Grande massa dos que militavam antes de 64 ficou-se perplexa, desorientada [...]. Os que haviam começado em 1963, 1964, viram-se subitamente com responsabilidades de direção. Nas organizações e partidos da Nova Esquerda a média de idade beirava frequentemente os vinte, vinte e dois anos. Os que tinham vinte e cinco anos eram considerados veteranos (REIZ, 1968, p.45).

A citação acima, juntamente com o presságio de Simone de Beauvoir, em 1944, quando 24 anos antes do emblemático maio de 1968 na França, ela diz que ter 25 anos em Paris é um golpe de sorte: “todos os caminhos estavam abertos”. Demonstra a importância da juventude nessa década tão efervescente, regada a ideologias, contestações e negações.

No livro “Sociologia da Moda”, de Frédéric Godard, o autor define o papel da moda para estes grupos da seguinte maneira: A moda é, portanto um elemento essencial na construção identitária dos indivíduos e dos grupos sociais. As roupas [...] são um elemento importante, mas não o único, visto que são usadas para revelar a posição estatutária dos indivíduos e dos grupos sociais (GODARD, 2010, p.33).

Dessa forma, moda e contracultura caminham em passos quase paralelos, através do *Bubble Up*.

No livro “Brutalidade Jardim”, de Christopher Dunn, ele apresenta também uma visão diferente a de Roszak e sua tecnocracia. Dunn cita que alguns críticos creditavam ao comportamento contracultural, rebelde e jovem, o crescimento da

sociedade consumista. Dentre estes críticos está Tomas Frank: Com base em vários exemplos do setor de publicidade, Tomas Frank demonstrou que executivos do setor exerciam papéis fundamentais na invenção e no marketing de estilos contraculturais e na promoção do *Hip Consumerism* (consumismo de moda) nos Estados Unidos (DUNN, 2009, p. 201).

Apesar do cenário americano, Dunn vê a contracultura na moda brasileira ser comunicada de maneira superficial pelas revistas especializadas. Nossa composição social também não colaborava naquele momento, em meio a um rígido regime militar e uma sociedade pobre, o *Hip Consumerism* não tinha tanto espaço aqui. Outro dado, seria o desenvolvimento da comercialização de produtos de moda no sistema *Pret-a-Porter*, ou em português 'pronto para vestir', que ainda caminhava lentamente, diferente dos Estados Unidos e da Europa.

Foi assim quando os estilistas se apropriaram da estética *Rock and Roll*, quando ao emprestar as calças jeans dos trabalhadores rurais e misturá-las a jaquetas pesadas em couro, tudo que os jovens Beats queriam era utilizar produtos antimoda, e hoje estes produtos aparecem elencados como clássicos.

Os Hippies foram os responsáveis por buscar o resgate do artesanal em meio à moda futurista, apresentada na mesma década, bem como os resquícios da moda rebelde do movimento anterior. Prontamente, o que seria fora do circuito comercial rapidamente é interpretado e inserido no mercado de consumo para a cultura de massa, permanecendo até os dias atuais como uma estética que traduz a liberdade, mesmo que isso custem alguns milhares de dólares, como é o caso das recentes coleções da Gucci inspirada no movimento do festival de *Woodstock*.

Figura 12: *Woodstock* – Calça Flare e Top Cropped



Fonte: Notiluca.com

Figura 13: Coachella – 2014 Calça Flare e Top Cropped



Fonte: Pinterest

Posteriormente, o movimento Punk que também apresenta origem norte-americana, mas é fortemente difundido na Inglaterra, tem em seu *Staff*, Vivienne Westwood, a estilista do punk, profissão um tanto quanto incoerente para um grupo

que pregava a contestação social. De igual modo aos movimentos acima citados, a moda Punk permanece, as camisetas de bandas, o uso de alfinetes nas peças, cabelos coloridos, maquiagens borradas, peças rasgadas estão sempre em alguns desfiles das semanas mais importantes de moda. O antimoda permanece.

Esse comportamento de contestação, tão híbrido aos jovens, que aparece nomeado de contracultura através dos *Beatniks*, no estudo desse projeto talvez não seja tão novo assim, uma vez que quando estudamos o comportamento e as ideologias dos modernistas (1922) é possível perceber também inquietude e necessidade de mudanças, mas voltemos à década em questão.

Nesse ano de 2017, estamos comemorando os 50 anos do Tropicalismo e, apesar do tempo decorrido, o movimento é frequentemente revisitado e sua estética utilizada, muitas vezes, para dar identidade a coleções de moda nacionais.

1.5 A relação íntima entre moda e música

No livro “Moda, Música e Sentimento”, Alfonso Benetti e Rafaela Norogando destacam dentre os assuntos que relacionam moda e música: Comunicação, performance, semiótica, expressividade, emoção, identidade e consumo.

Comunicação e performance encontram-se relacionados à moda e à música, por meio da mídia primária (corpo), mídia secundária (roupas e música) e movimento. Eles afirmam ainda que o movimento é o elemento que confere vida à moda e à música, dando uma atenção especial ao quesito performance:

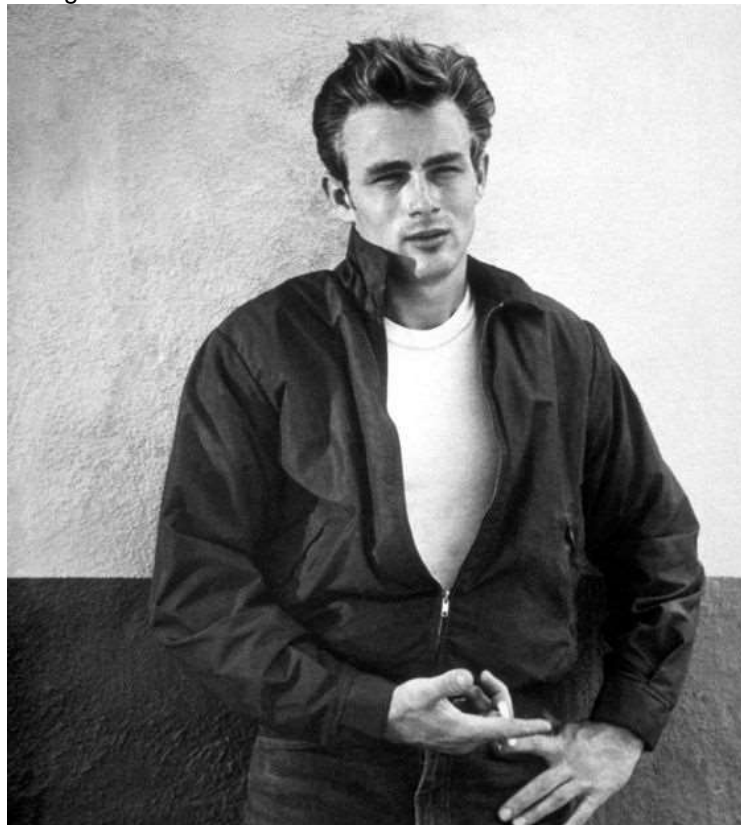
[...] ambas são elementos complementares e/ou fundamentais – quando a prática envolve uma resultante visual na forma de movimento (ex. flamenco, tango, performances interativas relacionadas). Nas palavras de Maultsby (2000, p. 93), ‘na cultura afro-americana, o elemento do vestir na performance musical é tão importante quanto o próprio som’. Neste caso, moda, música e movimento atuam como coadjuvantes em função da expressividade do valor artístico em causa, objeto subjetivo que compreende elementos como caráter, estilo e identidade (BENETTI; NOROGANDO, 2016, p.16).

A identidade de grupos e movimentos musicais passa além de suas letras e melodias. Suas atitudes, posicionamentos, ativismos, juntamente com seus adornos e vestimentas colaboram na formação identitária. A música permanece no sensorial auditivo e a moda no campo visual.

Na década de 1960, o *rock’n’roll* de Elvis Presley e os Beatles ditam a moda. James Dean e a Juventude Transviada são responsáveis pela indumentária de toda

uma juventude mundo afora. Jaquetas de couro, calças jeans, estampas de *petit pois* em saias absurdamente rodadas ou, para as mais ousadas, as calças cigarretes fazem parte do guarda-roupa dos jovens da época.

Figura 14: James Dean em Juventude transviada



Fonte: Tropicália a História de uma revolução Tropical, p.176

A relação entre imagens de ícones da música e moda é frequente nos estudos de História e Cultura da indumentária e da moda. Ao abordarmos este assunto em sala de aula ou buscarmos bibliografias pertinentes corriqueiramente, notamos que os exemplos apresentados são a indumentária do Elvis Presley (1960), os Beatles (1960), Jimi Hendrix e Janis Joplin (1960/70), Sex Pistols e The Clash (1970/80) Nirvana (1990), entre outros ícones internacionais.

Figura 15: Jimmi Hendrix - Woodstock



Fonte: Fonte: Tropicália a História de uma revolução Tropical, p.177

Não por acaso, a maioria desses artistas aparecem ligados a movimentos de contestação e contracultura. Segundo Theodore Roszak (p.15), o conflito de gerações é uma das “constantes óbvias da vida humana, e através deste conflito surgem ideais políticos e sociais que são apresentados no comportamento, na forma de comunicar e conseqüentemente nas roupas e acessórios utilizados por tais movimentos juvenis”.

No Brasil, movimentos musicais também foram associados a contestações políticas, sendo os mais expressivos o Tropicalismo (1968) e o Punk Rock (1980); porém, a indumentária desses movimentos não aparece como o retrato da moda de um período, e pouco são citadas em sala de aula para ilustrar e contextualizar estudos de disciplinas que abordam história e sociologia da moda.

Possuímos uma cultura musical muito diversa e alguns gêneros são reconhecidos mundo afora, pegando desde o início do século passado com a Indumentária do Malandro carioca associada a Noel Rosa, o Samba Canção, a Bossa Nova, Jovem Guarda, Tropicália, Punk, Pagode dos anos 90, funk carioca, o Rap

Paulista, o sertanejo, atualmente, o funk ostentação são alguns dos gêneros que ditam tendências e movimentam o mercado da moda.

As tendências de moda, por intermédio de ícones da música, costumam ser disseminadas pelo conceito chamado de *Bubble Up*, quando a tendência surge através de grupos ou tribos urbanas, que buscam uma diferenciação na forma de vestir e terminam por influenciar a indústria que se inspira e devolve esta estética para os consumidores, por meio da criação de produtos relacionados.

Corriqueiramente, os alunos de moda apresentam trabalhos que falam das décadas do séc. XX e retratam as tendências através de imagens de ídolos internacionais. Pouco ou quase nada se fala sobre a relação íntima entre moda e gêneros musicais nacionais.

1.6 Moda na Tropicália

O movimento tropicalista inicia-se cerca de dois anos antes do histórico festival de *Woodstock*. O *Woodstock Music e Art Fair* aconteceu entre 15 e 18 de agosto de 1969, mobilizou mais de 400 mil pessoas e carregava consigo crenças e ideologias que em muito se pareciam com o que nossos jovens Tropicalistas também buscavam por aqui.

No artigo escrito em 5 de fevereiro de 1968, para o Jornal Última Hora, Nelson Motta conta que os setores que sofriam influência do movimento tropicalista eram as festas, a moda, a vida, a arte e a filosofia.

Foi uma paródia, um artigo debochado que nomeava como Tropicalismo o movimento do coletivo de artistas, cujo nome Tropicália batizava uma instalação artística de Hélio Oiticica e uma música de Caetano Veloso.

O artigo foi publicado com o título: “A cruzada tropicalista”, e questionado pelos artistas do coletivo Tropicália trazia os tópicos: A Festa, A Moda, A Vida, A Arte e a filosofia.

Sobre A Moda, transcrevemos o trecho a seguir:

A moda

O terno de linho branco, requinte supremo. Mas cuidado com as lapelas, que devem ser o mais largas possível. Também é permitido o azul-marinho listradinho de branco, mas penas quando usado com gravata vermelha de rayon. A camisa deve ser de nylon, de preferência com abotoaduras de grandes pedras. Na gravata, pérola, é claro, podendo os mais sofisticados usar uma esmeralda ou uma água-marinha, que como se sabe, é a pedra da moda... Há uma corrente que defende o lançamento de calças idênticas às de Renato Borghi em O Rei da Vela, as calças pansexuais. Para a praia, a moda seria calção de nylon, mas com seu comprimento reduzido por dobras

manuais, assim como a camisa de linho branco que teria suas mangas também dobradinhas com esmero. Bonés, muitos bonés na praia do Posto 4. Bonés brancos com palas de plástico verde transparente (para proteger do sol). Para os mais requintados: óculos ray-ban. Ou de espelho. Turquesa, laranja, maravilha e verde-amarelo seriam as cores da moda, usadas pelas mulheres em vestidos pelo meio das pernas se abrindo em grandes rodas. Anáguas, muitas e engomadas anáguas, sempre é bom. Laquê, litros de laquê, para todas as mulheres fazerem grandes penteados, quanto mais alto o cabelo, mais bonito. O Tropicalismo vence. Para os homens não ficarem atrás, a grande novidade é a tintura para cabelo, mesmo aqueles que não têm cabelos brancos, só pra dar "aquela" tonalidade levemente azulada. Para os cabelos a cor é "asa de graúna" e muita brilhantina Royal Briar e Glostora, que ressaltam e perfumam o penteado. (MOTTA, 1968, on-line)

A descrição apresentada por Nelson Motta, salvo as calças pansexuais, que mesmo após pesquisa não encontramos imagens do produto, não condiz exatamente com as roupas e acessórios encontrados em fotos do período e utilizados pelos Tropicalistas. Ele fez uma brincadeira, uma descrição com bom humor do que seria o *Dress Code* do movimento, tanto que alguns jornais levaram o texto a sério, publicando sobre as roupas – novas roupas?, de Caetano:

Por falar em concepção, Nelson Motta acaba de lançar o manifesto tropicalista, a cruzada tropicalista, cuja característica é a volta da cafonice brasileira. O papa será Caetano veloso e terá roupa assim: terno de linho branco (S-120), lapelas largas, ou azul marinho listadinho de branco, gravata vermelha de rayon, chapéu chile, sapato bicolor crocodilo etc. (CALADO, 1968, p.179). Caetano Veloso, o hippie de Santo Amaro da Purificação resolver aderir ao tropicalismo, lançado pelos cineastas Glauber Rocha e Cacá Diegues. Já no próximo dia 12, Caetano promete trocar os seus camisolões pelo terno branco e sapatos de duas cores para comparecer ao coquetel de Gente Nova, Nova Gente, no Drugstore, onde será lançada oficialmente o tropicalismo. (CALADO, 1968, p.179)

Figura 16: Carlos Calado



Fonte: Calado, 1968, p.182

Caetano Veloso não trocou suas batatas, calças boca de sino e roupas espalhafatasas pelo terno descrito e sugerido por Nelson Motta, pelo contrário, seguiu questionando, contestando, perturbando como mostra a foto abaixo, em que Caetano e sua Esposa Dedé posam para uma fotografia na varanda de seu apartamento em São Paulo, com paletó sim, mas sem calças.

Figura 17: Caetano e Dedé de paletó mas sem calças



Fonte: Calado, 1968

Figura 18: Caetano Veloso no Programa do Chacrinha com uma Bata longa, Silhueta Africana e estampa de bananas, fazendo alusão ao programa que seria comandado por ele e seus colegas com o nome: Yes, nós temos Bananas.



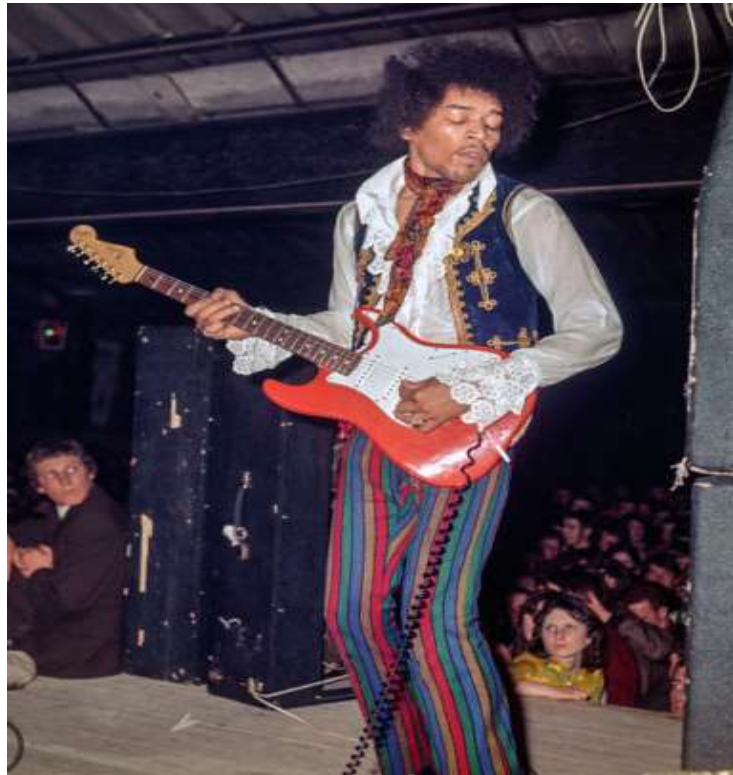
Fonte: Calado, 1968

Torquato Neto escreveu um texto chamado Tropicalismo para principiantes e se dirigiu ao movimento como uma nova tendência que tinha como representante na mídia escrita Nelson Motta, mas ele não acreditava na veracidade do movimento, em partes por conta da estética cafona renegada pelos brasileiros. No trecho abaixo, Torquatto faz uma crítica que muito diz sobre nossa forma de enxergar a produção cultural local ainda atualmente:

[...] No fundo é uma brincadeira total. A moda não deve pegar (nem parece estar sendo lançada para isso), os ídolos continuarão os mesmos - Beattles, Marilyn, Che, Sinatra. E o verdadeiro, grande tropicalismo está demonstrado. Isso, o que se pretende e o que se pergunta: Como adorar Godart e *Pierrot Le Fou* e não aceitar *Superbacana*? Como achar Fellini genial e não gostar de Zé do Caixão? Por que o Mariaaschi Maeschi é mais místico do que Arigó? O Tropicalismo pode responder: porque somos um país assim mesmo. Porque detestamos o Tropicalismo e nos envergonhamos dele, do nosso subdesenvolvimento, de nossa mais autêntica e imperdoável cafonice. Com seriedade (NETO, 1982).

Torquato não estava de todo correto, nem tampouco de todo errado. O Tropicalismo não foi uma tendência passageira, ele criou moda consumindo referências antropofagicamente. E, ainda hoje, meio século depois, temos vergonha da estética tropical criada e seguimos negando-a, ou fingindo não a enxergar. No texto de Maria Claudia Bonadio, citado por vezes no decorrer desse estudo, ela credita à estética da indumentária Tropicalista a definição de moda hippie, descrita por Elizabeth Wilson: “oposta ao estilo retilíneo e direto, porque era uma adaptação viva das espirais do *art-nouveau* que estavam em moda. O cabelo, que antes era usado curto, liso e com laca, passou a ser usado comprido e com caracóis, por ambos os sexos [...]. Os casacos eram subitamente floridos, [...] e os brocados e o veludo floresciam [...]” (WILSON apud BONADIO, 1985, p.133).

Figura 19: Jimi Hendrix Newcastle (1967)



Fonte: überEDITIONS

Figura 20: Grupo Hippie em São Francisco – 1967



Fonte: Chrisna de Bruyn

Figura 21: Imagem: Tropicalistas 1967



Fonte: Chrisna de Bruyn

Ao olharmos rapidamente para a imagem da família Hippie de São Francisco e para a imagem dos Tropicalistas, podemos notar que existe uma repetição de elementos e imagens que se assemelham, como o caso do cabelo com franja da Rita Lee e da mulher sentada à direita. Caetano Veloso aparece tropicalizado, sem camisa e com colares de dentes - os mesmos utilizados no ritual antropofágico.

Em uma passagem, em seu livro "Verdade Tropical", Caetano fala das referências, elementos e profissionais envolvidos na concepção de uma roupa, utilizada na apresentação da canção "É Proibido proibir":

Meu cabelo estava muito grande e, entregue à sua própria crespidão rebelde, mais parecia uma mistura do de Hendrix com os de seus acompanhantes ingleses do Experience. Eu estava vestido com uma roupa de plástico verde e preta, o peito coberto de colares feitos de fios elétricos com tomadas nas pontas, correntes grossas e dentes de animais grandes. Essa roupa, concebida por Regina Boni com os palpites de Dedé, tinha – tanto quanto os ganchos de açougue na sala do nosso apartamento – um toque protopunk que fazia parecerem bem-comportadas nossas então já usuais (mas ainda escandalosas) "camisolas" africanas de estamparias vivas, e até mesmo os trajes de ficção científica que os Mutantes usavam ali mesmo ao meu lado no palco – para não falar do terninho xadrez de Guilherme com gola rulê laranja-vivo do lançamento - tornado remoto em meses - de 'Alegria, alegria' (CAETANO, 2012, p.293).

Nessa passagem fatos importantes são revelados, como a participação de Regina Boni, a utilização de elementos pitorescos e inusitados na composição da indumentária, a falta de uma unidade e de um tema para elaborar as roupas do grupo como um todo, e também a afirmação da inspiração na estética de Hendrix. A foto que ilustra a descrição de Caetano está abaixo:

Figura 22: Caetano Veloso



Fonte: Site Vice.com

Em entrevista para o site vice.com, Regina fala como foi sua relação com este grupo de artistas e afirma que eles pensavam em como causar impacto através da imagem das roupas e acessórios que seriam utilizados. Ela afirma que eles acreditavam que a roupa era uma forma de linguagem que os auxiliava na comunicação com o público por meio da televisão. Vale a pena lembrar a fala de Gil, citada nas primeiras páginas dessa pesquisa, quando ele faz uma declaração importante sobre como as roupas utilizadas pelo grupo eram um elemento a mais em suas *performances*: “A roupa é minha nudez, como não posso andar nu como qualquer pessoa gostaria, então apresento minha nudez disfarçada. [...]. No palco a minha roupa faz parte do espetáculo”.

Conforme citamos anteriormente, até mesmo a Rhodia, maior empresa do ramo têxtil e atividade no país, no período do qual estamos percorrendo, se encantou com os tropicalistas. Sua coleção de 1968 recebeu o nome de Tropicália, pegando carona na tendência cultural e, conseqüentemente, na moda lançada pelo coletivo. O

alvoroço em torno dos desdobramentos do movimento criou inclusive uma preocupação ideológica. A inquietação se debruçava na reflexão se, de fato, toda a contestação e conteúdo cultural sugerido pelos artistas não se perderia em meio à cultura de massa e à adesão de pessoas sem nenhum envolvimento ideológico, apenas pela estética, pelas roupas, pela moda sugerida, apenas por devorar iconofagicamente estes artistas e seu visual?

Hélio Oiticica, pioneiro no movimento, escreveu um artigo sobre isto, artigo este que não chegou a ser publicado, onde ele dizia que burgueses, subintelectuais e cretinos de toda espécie estavam pregando o tropicalismo, tropicália, ele dizia – inclusive - que o movimento havia virado moda, e convidava os simpatizantes atraídos pela “moda” de ser Tropicalista a entender um pouco mais da ideologia do grupo.

Claramente um movimento justificado pelo conceito *Bubble Up*, um grupo, antimoda, contracultura, descolado da normatização estética da sociedade, sendo observado, copiado, comercializado. Ditando MODA.

Para existir moda, precisamos inicialmente de um consenso social, de um grupo significativo de pessoas usando roupas, acessórios, elementos relacionados à estética e beleza, reproduzindo a estética de um grupo, e isso, os Tropicalistas conseguiram.

No próximo capítulo, iremos nos debruçar nos conceitos antropofágicos e iconofágicos e suas influências e referências na moda, por meio dos Tropicalistas. Faremos uma breve contextualização dos conceitos acima para dar continuidade à proposta dessa dissertação que é tratar dos processos antropofágicos e iconofágicos na moda.

CAPÍTULO II

ANTROPOFAGIA E ICONOFAGIA

2.1 Antropófagos

Hans Staden, um jovem Alemão, na casa de seus 20 anos, chega à sua segunda viagem ao Brasil. Nessa aventura, ele foi capturado em Bertioga, litoral de São Paulo, pelos índios Tamoios e torna-se um narrador da história inicial de nosso país. Era 1557, quando seu livro foi publicado na Alemanha com longo título que deixa claro nossa característica antropófaga, no sentido literal da palavra: “História Verídica e descrição de uma terra de selvagens, nus e cruéis comedores de seres humanos, situada no Novo Mundo da América, desconhecida antes e depois de Jesus Cristo nas terras de Hessen até os dois últimos anos, visto que Hans Staden, de Homberg, em Hessen, a conheceu por experiência própria, e que agora traz a público com essa impressão”.

Staden leva para a Europa Renascentista uma história pitoresca e verídica, que é escrita pelo alemão doutor Dryander e reeditada em diversos idiomas.

Figura 23: Hans Staden sendo levado como prisioneiro para Ubatuba.

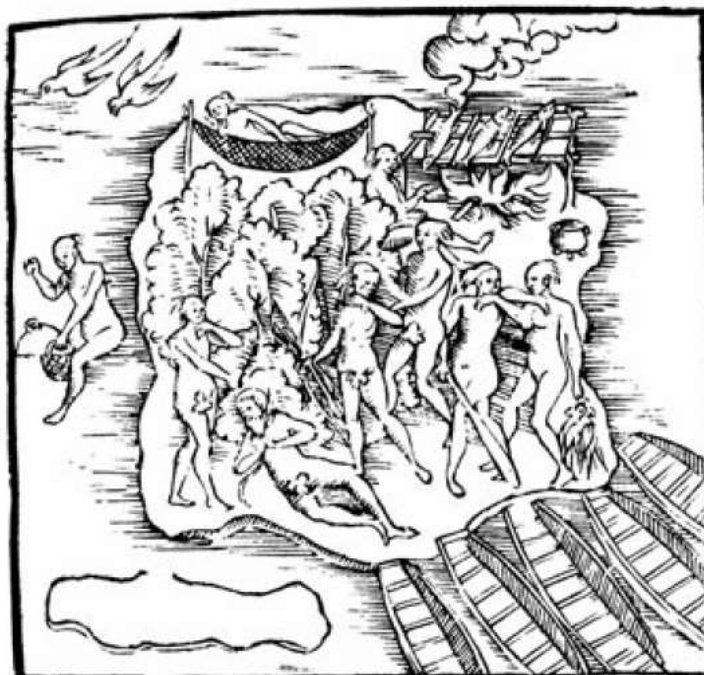


Fig. 14 Hans Staden sendo levado como prisioneiro para Ubatuba.

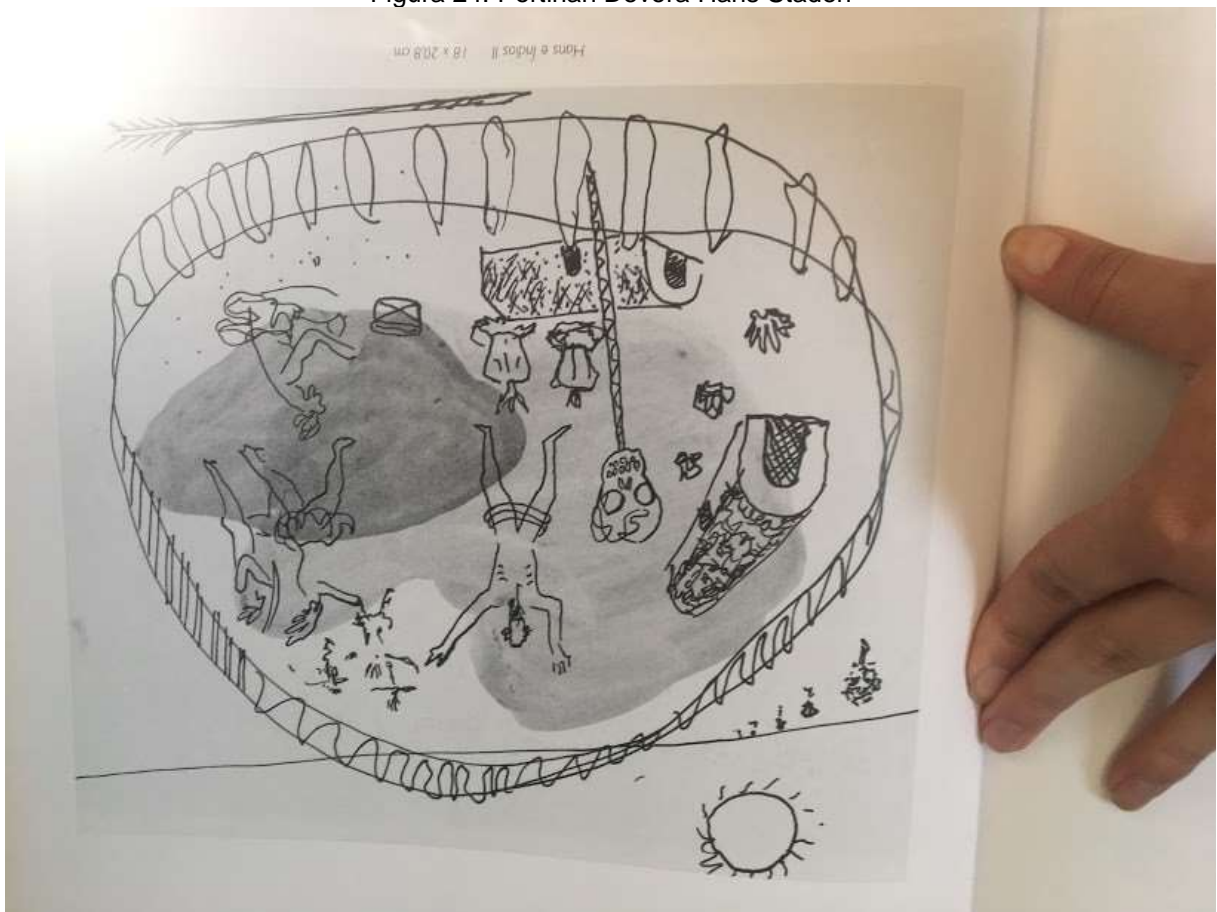
Fonte: Xilogravura de Staden onde ele estava como prisioneiro dos selvagens – p. 52

O livro demorou para ser publicado no Brasil, o que aconteceu entre o final do século XVIII e início do século XIX. Mesmo com toda demora, o livro foi apresentado ao modernista Oswald de Andrade no ano da semana de arte moderna (1922). Ele se encantou pela publicação e sem delongas deu início ao movimento antropofágico. Foi por meio desse livro também que Tarsila do Amaral se viu inspirada e criou a tela Abaporu. A pintura foi orientada pelo trecho do livro em que Staden vive um momento de pânico. O alemão estava com suas duas pernas amarradas, e em meio à dúvida de ser ou não devorado, escuta a seguinte frase dos inimigos: “Lá vem sua comida pulando”, conforme citação extraída do livro que segue abaixo: “Lá continuaram a zombar de mim. O filho do chefe Cunhambebe me atou as pernas dando três voltas em torno delas, e com os pés presos dessa forma tive de pular pela cabana. Eles riam e gritavam: “Lá vem a nossa comida pulando!” (STADEN, 1927, p.63).

Posteriormente, Monteiro Lobato, em duas de suas obras, também apresentou inspiração no Alemão, foram elas: “Meu cativo entre os selvagens do Brasil” (1925) e “Aventuras de Hans Staden” (1927).

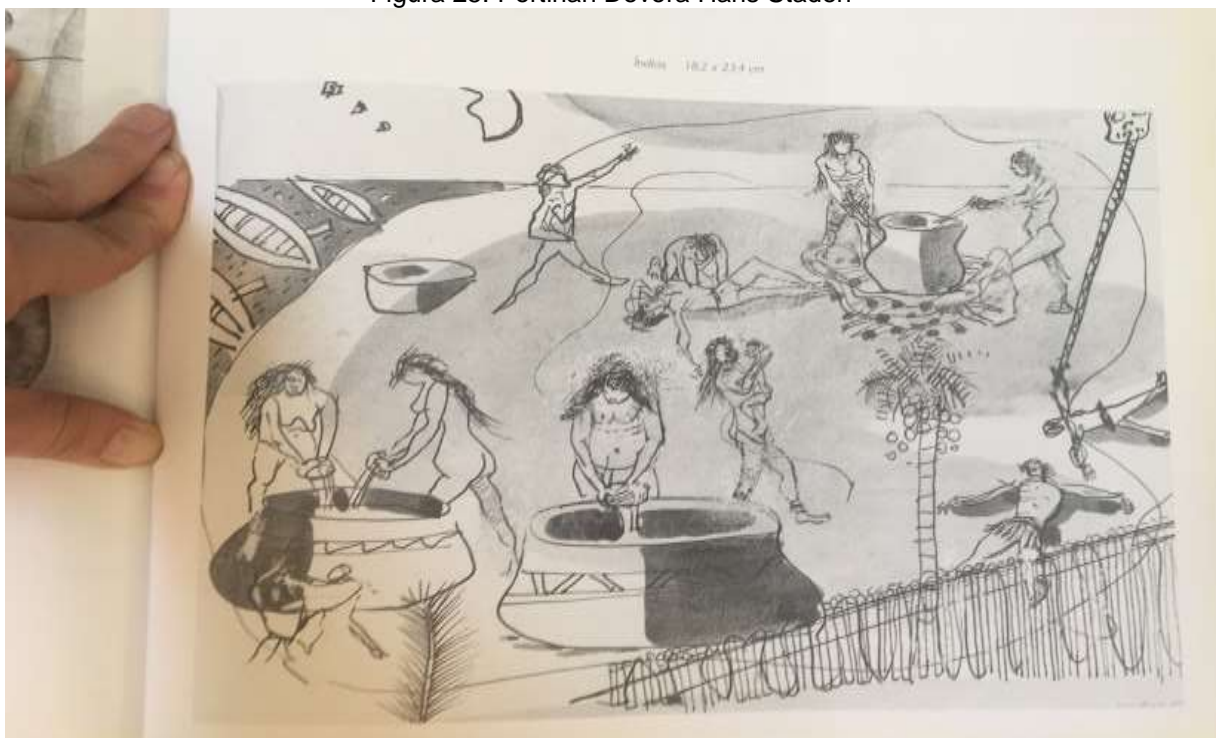
Candido Portinari produziu 26 gravuras inspiradas nas Xilogravuras de Staden, obras que foram publicadas em 1998, no livro “Portinari devora Hans Staden”. São muitos os artistas inspirados pela obra, a marca que ela deixou tem feito seguidores em várias épocas, mudando nossa maneira de consumir e produzir cultura, os Tropicalistas, o cinema novo, são outros movimentos marcados pelo legado de Staden.

Figura 24: Portinari Devora Hans Staden



Fonte: Hans e Índios Desenhos de 1941, livro 1998, p.107

Figura 25: Portinari Devora Hans Staden



Fonte: Índias Desenhos de 1941, livro 1998, p.113

Ele sofreu agressões e ficou em posse de selvagens no litoral de São Paulo, presenciou o rito antropofágico literal. O jovem alemão narra e ilustra com riqueza de detalhes as etapas, desde o resgate dos inimigos até o consumo de sua carne.

Staden consegue se salvar e retornar à Europa. Em “O povo Brasileiro”, Darcy Ribeiro descreve-o como um covarde:

O caráter cultural e co-participado dessas cerimônias tornava quase imperativo capturar os guerreiros que seriam sacrificados dentro do próprio grupo tupi. Somente estes -por compartilhar do mesmo conjunto de valores-desempenhavam à perfeição o papel que lhes era prescrito: de guerreiro altivo, que dialogava soberbamente com seu matador e com aqueles que iriam devorá-lo. Comprova essa dinâmica o texto de Hans Staden, que três vezes foi levado a cerimônias de antropofagia e três vezes os índios se recusaram a comê-lo, porque chorava e se sujava, pedindo clemência. Não se comia um covarde (RIBEIRO, 1995, p.34).

Porém, acredito que fé e sabedoria o salvaram, e em meio a uma antropofagia ritual, Staden manipula os Tupinambas de forma que eles ficam amedrontados com a ligação divina entre o alemão e “seu Deus”. Em vários momentos, ele coloca “seu Deus” como o responsável pelas desgraças que acontecem com aquele povo.

A antropofagia ritual não pode ser confundida com o canibalismo. Nela existiam etapas, hierarquia, sofrimento, medo. Uma maneira de colocar-se como superior ante o seu inimigo, de torturá-lo psicologicamente e depois devorá-lo.

O capítulo 26 do livro de Staden é chamado de *Por que comem seus inimigos?* E ele descreve como vemos a seguir:

Não fazem isto para saciar sua fome, mas por hostilidade e muito ódio, e, quando estão guerreando uns contra os outros, gritam cheios de ódio: deve marã pá, xe remiu ram begué, sobre você abata-se toda desgraça, você será minha comida. Nde akanga juká aipotá kurine, eu ainda quero esmagar a tua cabeça hoje. Xe anama poepika re xe aju, estou aqui para vingar em você a morte do meu amigo. Nde roó, xe mokaen serã kuarasy ar eya riré etc., tua carne será, ainda hoje, antes que o sol se ponha, o meu assado. Tudo isso, fazem-no por grande inimizade (STADEN, 1927, p.137).

Figura 26: Hans Staden ao centro, depois da chegada em Ubatuba



Fig. 43 Hans Staden ao centro, depois da chegada em Ubatuba.

Fonte: Staden, p.142

Figura 27: Dança das mulheres ao redor de Hans Staden, em Ubatuba



Fig. 44 Dança das mulheres ao redor de Hans Staden, em Ubatuba.

Fonte: Staden, p.142

Da antropofagia ritual para a antropofagia cultural temos alguns séculos. De acordo com pesquisas iniciais, o discurso antropofágico aparece logo no início da década de 20, através de uma corrente literária europeia:

Naturalmente (Oswald) não é o primeiro a utilizar a imagem do antropófago. Esta é corrente na literatura europeia dos anos 1920, valorizada sobre o pano de fundo da redescoberta das culturas primitivas da África, América e Oceania pelas vanguardas artísticas. A temática do canibalismo comparece em autores tão diversos quanto o poeta futurista Filippo Marinetti, o pintor surrealista Francis Picabia, que edita sua revista *Cannibale* em 1920, o poeta Blaise Cendrars, entre outros. Certamente o autor dialoga com o movimento europeu, mas confere a imagem originalidade quando a transforma em metáfora de um procedimento criativo, ativo e crítico, gerador de uma arte brasileira moderna e autônoma (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL)

Antropofagia Cultural pode ser entendida como uma maneira de consumir e produzir cultura. Ela inicia na Semana de Arte Moderna de 1922, e se estabelece através da Revista de Antropofagia em 1928, fundada por Oswald e colocada em voga pela juventude Tropicalista efervescente, quatro décadas depois. Foi criado o conceito antropofágico que também é tema dos estudos de Iconofogia, de Norval Baitello Jr.

Em 1928, a artista Tarsila do Amaral presenteou Oswald de Andrade com o emblemático e, até hoje, importante quadro *Abaporu*, que em tupi-guarani significa antropófago, e conforme descrito acima o pioneiro Staden foi o responsável por influenciar Tarsila na construção dessa criação.

A antropofagia foi o conceito mais polêmico que surgiu a partir do movimento modernista da Semana de 22. Mais precisamente, o termo ganhou permanência alguns anos depois, com a publicação do Manifesto Antropofágico, por Oswald de Andrade, em 1928. Ou melhor, no ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha, como queria o anárquico autor de *O rei da vela*. Durante esses 70 anos de canibalismo, a palavra de ordem oswaldiana serviu de mote para outros movimentos de vanguarda – como o concretismo dos poetas Augusto e Haroldo de Campos, o cinema novo de Glauber Rocha, o teatro dionisíaco de José Celso Martinez Corrêa e o Tropicalismo de Caetano Veloso. (CULT, 1998, p.43).

Figura 28: Antropofágica: 1928-1930



Fonte: Site Oficial Tarsila

A antropofagia cultural se utiliza do significado literal da palavra para trazer uma nova leitura, leitura essa que visa conhecer, estudar e unir elementos culturais, bem como transformá-los em obras autorais com influência da cultura local. O termo literal diz respeito àquele que consome carne humana; novamente ressaltamos que a antropofagia se difere do canibalismo através do contexto ritualístico. Para os

modernistas, em especial Andrade, ser antropófago consistia em buscar referências na cultura europeia, consumi-las, assimilá-las e reinventá-las nacionalmente falando.

Como antropófagos somos capazes de deglutir as formas importadas para produzir algo genuinamente nacional, sem cair na antiga relação modelo/cópia, que dominou uma parcela da arte do período colonial e a arte brasileira acadêmica do século XIX e XX. Só interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago, bradou o autor em 1928 (ANDRADE, 1928, p.35).

Estudar, explorar e descobrir diferentes comportamentos culturais, de acordo com a teoria antropofágica, devem ser processos positivos para o desenvolvimento intelectual e criativo dos artistas envolvidos, e não uma ferramenta para a fabricação de cópias inferiores do que já foi feito.

Oswald buscava se desvencilhar do fenômeno de cópia de elementos da cultura europeia, o que permeou a área acadêmica brasileira no decorrer do século XIX, adentrando no século seguinte.

O movimento que começa com a semana de arte moderna, em 1922, ganha uma publicação chamada Revista Antropofágica (1928-1929) e, posteriormente, passa a ser publicada em uma página no Jornal Diário de São Paulo.

A revista teve dois momentos: o primeiro sob a direção de Alcântara Machado e Raul Bopp (maio/1928 a fevereiro/1929), e de março a agosto de 1929 ela segue sob o comando de Gerlado Galvão Vaz. Foi nesse segundo momento que o Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade foi publicado.

Figura 29: Revista de Antropofagia



Fonte: Incinerrante

Andrade, com seu manifesto antropofágico, segue influenciando artistas, dentre eles os tropicalistas que reiteraram e trouxeram este conceito até a contemporaneidade, de forma que essa definição se mantenha viva e possa continuar influenciando outros artistas. Abaixo um trecho do Manifesto Antropofágico:

[...] A luta entre o que se chamaria Incrariado e a Criatura - ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabu. O amor cotidiano e o modusvivendi capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo - a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos (ANDRADE, 1928).

Os Tropicalistas, objeto de estudo dessa pesquisa, são categóricos ao afirmar a influência antropofágica em sua obra. Daremos uma atenção especial a essa influência que se mostra o ponto principal de análise.

Muitos artistas e profissionais das mais variadas áreas, como arquitetura, teatro, design e moda afirmam ter bebido dos ensinamentos dos modernistas. Lina Bo Bardi, os irmãos Campana, Marcelo Rosenbaum, José Celso em seu Teatro oficina,

Dudu Bertholini são alguns dos que já demonstraram em seus trabalhos e projetos traços desse movimento.

Lina Bo Bardi, famosa por obras como um dos cartões postais mais famosos de São Paulo, o Masp, o prédio do Sesc Pompéia, o Teatro Oficina, entre outras, durante sua produção profissional defendia que a nossa arquitetura e design deveriam possuir identidade própria, e nada mais nacional do que a mistura de referências: somos um povo miscigenado.

Figura 30: Sesc Pompéia - SP



Fonte: Encontrasp

Lina Bo Bardi foi a responsável por projetar o Teatro do Antropófago José Celso, executor da peça *Macumba Antropofágica*. Essa obra foi premiada pelo *The Guardian*, recebendo o título de melhor teatro do mundo na categoria projeto arquitetônico. Lina também foi uma forte influenciadora do trabalho premiado e mundialmente conhecido dos irmãos Fernando e Humberto Campana, designers responsáveis pela assinatura da configuração do famoso café *Musée d'Orsay*, os irmãos trabalharam de forma inédita por resgatarem o artesanato para inseri-lo na produção em massa. Eles possuem declaradamente um estilo antropofágico de criar:

A favela é uma homenagem à riqueza dos pobres, que é saber fazer sem ter aprendido, pela sobrevivência. A riqueza do pobre é essa aí, da espontaneidade, da generosidade, é abrir a casa, abrir a alma, deixar ser dissecado. A antropofagia é isso. A gente sabe fazer isso. O legal do Brasil é isso. [...] esse tipo de pensamento, de não esconder o Brasil, mesmo que tenha erro, que seja imperfeito, não ver o Brasil com olhos de turista, com olhos que queiram que a gente veja. Fazer coisa desafinada. Tem tanta coisa que é ruim e que dá o tom do Brasil, que é quando o errado se torna sonoro, bonito, quando o errado está certo (MONACHESI, 2007, on-line).

Eles declaram que a beleza do Brasil está na espontaneidade, no saber-fazer, naquilo que é do cotidiano das pessoas, na paisagem imagética nacional criada para dar a cara do Brasil e produzir produtos e um estilo reconhecido internacionalmente como brasileiro. Há muita negação em torno da nossa identidade visual, na moda isso é constante, mas a antropofagia está em nós, incrustada em nosso imaginário. Os irmãos Campana receberam as influências de Lina, e estes seguem instigando outros artistas na forma de fazer arte. Como exemplo podemos citar Pedro Paulo Franco, um jovem designer que ganhou o concurso que tinha na mesa de jurados os irmãos Campanas. O jovem artista tinha em seu Portfólio um sofá chamado Antropófago.

Figura 31: Cadeira Favela Criada pelos irmãos Campana, inspirada em uma fotografia da favela da Rocinha.



Fonte: Firmacasa

Quase um século depois do representativo evento da Semana de Arte Moderna (1922), e no ano da defesa dessa dissertação, a Tropicália completa cinquenta anos (1967-2017). A Antropofagia Cultural permanece influenciando artistas e marcando a identidade em nossa maneira de criar. São muitos os artistas perpetuados por meio desse conceito, e na moda, mesmo que praticado apenas intuitivamente, ele também se encontra presente.

2.2 Iconofagia e as imagens devoradoras na Moda Tropicalista

A iconofagia, conceito criado por Norval Baitello Junior, também será fonte de estudos para a hipótese desse trabalho. Esse conceito é apresentado em três degraus: Imagens que devoram imagens, corpos que devoram imagens e imagens que devoram corpos é uma outra forma de interação e consumo cultural dos estudos da comunicação. No trecho abaixo Baitello (2014) discorre sobre ambos os temas:

As formas de apropriação (simbólicas ou não) como manifestações da antropofagia são ainda muitas outras; a apropriação do espaço e seus recursos, a apropriação do tempo e seus atributos, a apropriação das mentes e suas imagens nem sempre passam pela relação direta de apropriação entre dois corpos, sofrendo nestes casos um processo de mediação pelas imagens. É então que teremos o surgimento da Iconofagia.

Os conceitos de Cultura de Massa de Edgar Morin (1975), Indústria Cultural de Theodor W. Adorno e Max Horkheimer na Escola de Frankfurt e, posteriormente, Guy Debord com a Sociedade do Espetáculo (2005), somados à importância dos olhos e da visão como um dos cinco sentidos mais apurados, todos estes colaboram com os estudos iconofágicos.

No conceito de Cultura de Massa, Morin defende formas de cultura fabricadas para um consumo de ordem industrial, reguladas no sistema capitalista pelo mercado e pensadas para serem comercializadas. A Televisão é um dos veículos para essa comercialização e, conseqüentemente, o desfile da Rhodia do qual os Tropicalistas foram tema é um outro exemplo de transformação de ideologias de contestação em produtos para consumo pela cultura de massa.

Apesar de possuir o lucro como objetivo, a cultura de massa não é simplesmente invenção e propriedade capitalista, ela aparece também no sistema socialista soviético, por exemplo, onde o que difere na atuação dos dois sistemas é quem o regula. Se no capitalismo esta produção cultural segue regulada em uma união de Estado – que Morin chama de Estado Policial (MORIN, 2002, p.22) - exercendo uma espécie de fiscalização e iniciativa privada, no socialismo esta tarefa é unicamente do estado, manipulando a comercialização cultural a seu favor. Na fala de Morin podemos verificar que “mesmo fora da procura de lucro, todo sistema industrial tende ao crescimento, e toda produção de massa destinada ao consumo tem sua própria lógica, que é de máximo consumo” (MORIN, 2002, p.35)

O consumo, reprodução, alteração e interpretação das imagens para a criação de novos produtos é o ponto central da iconofogia.

A cultura de massa encontra, então, uma sociedade midiática onde a espetacularização dos acontecimentos e das produções vira um clichê. Dessa maneira, até mesmo movimentos fundamentados em uma ideologia passam a ser rapidamente consumidos e transformados em produtos comerciais, novamente aqui o conceito de *Bubble Up* na moda se faz presente, e nessa dissertação, em especial, temos como produto cultural os Tropicalistas.

Guy Debord (1997, p.9), em sua obra “A Sociedade do Espetáculo”, diz que “espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens”.

Novamente, creditamos à visão, às imagens e aos seus desdobramentos e reproduções, à nova mídia televisiva e aos processos antropofágicos e iconofágicos de criação o surgimento dessa estética Tropicalista tão forte na moda nacional. Voltemos, então, para a Era da Iconofagia, onde Baitello (2014) aborda a importância da visão e o *status* que as imagens ocupam em nosso cotidiano. Vale ressaltar que a estética Tropicalista e sua moda, por meio da vestimenta, acessórios, cortes de cabelo, maquiagem e performance são analisadas de forma que a antropofagia cultural e a iconofagia se tornem conceitos utilizados para auxiliar na análise das imagens.

As imagens se converteram em nosso arquivo histórico, em nossa memória coletiva, e cada vez mais imagens aspiram colonizar nosso futuro, nosso imaginário, nossos desejos. Recordamos, pensamos, sonhamos através de imagens que invadem nossa existência, afastando-a da vida real, projetando-nos em uma dimensão virtual em que os sentidos e as linguagens do nosso corpo são substituídos pelas imagens que as máquinas criam para nós (BAITELLO, 2014, p.8).

Os tropicalistas afirmam terem sido influenciados auditiva e imagetivamente pelos Beatles e pelos Pífanos de Caruaru. Suas roupas têm algo dos hippies americanos e europeus que, por sua vez, sofreram influências orientais, conforme abordamos no capítulo primeiro dessa dissertação. A imagem Hippie, regada de elementos indianos, foi interpretada e incrementada com acessórios, objetos e artesanatos de nossa cultura e inseridos na maneira de vestir dos artistas desse coletivo.

Baitello (2014) afirma que o pensamento antropofágico muito colaborou para o fenômeno iconofágico que vivemos. Para ele, Oswald de Andrade e seus

companheiros antropófagos “se propunham a promover a devoração de ícones, ídolos e símbolos da cultura europeia ao invés de imitá-la, portanto um ato iconofágico, mas com um sentido construtivo e criativo” (BAITELLO, 2014, p.14).

Porém, antropofagia e iconofagia, apesar de partirem de uma mesma matriz, diferem-se. Enquanto a primeira propõe a criação autoral a partir da formação de um repertório de informação, cultural e imagens de origem europeia; a segunda apresenta questões polêmicas em meio à rapidez reprodutiva das imagens e à pasteurização da sociedade global, a partir dos conceitos anteriormente apresentados quando falamos de cultura de massa e de uma sociedade espetacularizada.

A iconofagia de Baitello faz-se muito contemporânea e está alinhada com um dos conceitos mais modernos da moda, o *See now, buy now*, traduzindo: Veja agora e compre agora. Este conceito surge por meio da veiculação de desfiles e imagens simultâneas das coleções de estilistas nas redes sociais. Um exemplo pontual pode ser entendido quando outrora o cliente deveria esperar de quatro a oito meses para que o produto chegasse às lojas, hoje; muitas empresas já os disponibilizam para compra no momento de sua apresentação em um *fashion show* ou outro evento grandioso. Este fenômeno mudou o cronograma de desenvolvimento de produtos das empresas e, conseqüentemente, a cópia desses produtos. Um processo iconofágico na minha interpretação também fez-se mais ágil, tornando a moda cada vez mais pasteurizada e conseqüentemente obsoleta. A obsolescência programada do capitalismo se faz voraz na moda.

Retomando à moda na Tropicália, é importante dizer que esta segue influenciando muitos estilistas e designers de moda nacional, apesar de haver muita influência negativa em seu uso, sendo por alguns identificada de forma pejorativa, chegando a dizer que a moda brasileira vive de flores, folhas, cores, araras e papagaios em estampas grandes e modelagens caricatas. São essas as imagens que habitam no nosso imaginário.

Podemos aqui, através de Harry Pross em *Memoiren eines Inländers* (memórias de um “in-trangeiro” [um estrangeiro em sua própria terra]) e sua afirmação de que “símbolos vivem mais que os homens” (BAITELLO, 2014, p.21) justificar esta estética Tropicalista perpetuada na moda do nosso país.

As imagens desgastadas da Tropicália, no final da década de 1960, são frequentemente devoradas, recicladas, ressignificadas e novamente comercializadas.

A primeira fase iconofágica dá-se através do desenvolvimento de uma sociedade imagética, da reprodutibilidade técnica apoiada na fotografia. No caso dos Tropicalistas, a televisão fez a diferença para a carreira deles, uma vez que os artistas eram somente ouvidos através de programas de rádio, e então eles passam a ser assistidos em programas de televisão. Essa aparição começa a influenciar o estilo das pessoas, mudando a maneira de vestir. Vê-se, dessa forma, uma influência muito mais latente, porque a imagem tem mais peso do que a audição.

Quando os Tropicalistas são convidados para assumir um programa de televisão ou para serem o tema de um desfile de moda, as imagens de seus componentes ficam imediatamente expostas para serem devoradas, interpretadas e reproduzidas.

Segundo Gilberto Gil, no documentário *O Som do Vinil – Tropicália ou Panis et Circensis*⁶, eles estavam abertos às novas tecnologias e aos novos meios de comunicação (televisão), ao contrário de outros artistas, como Geraldo Vandré, Chico Buarque e Edu Lobo, que acreditavam que a forma cultural de comunicação era a poesia escrita e estavam em uma zona de conforto.

Com base nas afirmações de Caetano e Gil, para este novo meio de comunicação, ou seja, a televisão, a estética era tão importante quanto a poesia que seria cantada. Eles enxergaram que suas roupas eram uma maneira complementar de se comunicar com o público, de fazer-se entender.

⁶Documentário apresentado pelo Canal Brasil com apresentação de Charles Garvin em 2009 (O SOM do vinil – Tropicália ou Panis et Circensis. You Tube. (Parte 1/4). Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=D5_YgNAAvgc&feature=related>. Acesso em: 10 maio. 2012.

Figura 32: No palco os Mutantes



Fonte: Na garupa da Vespa: Retrô, Cinema e Fofura

Ao descrever o segundo degrau iconofágico, Baitello (2014) afirma que consumimos imagens a todo momento. Nesse degrau, somos humanos consumindo imagens, somos nós, olhando, observando, devorando a estética do outro, interpretando, imitando. “[...] Com tais possibilidades de significados, o conceito de “consumo de imagens” é perfeito para elucidação da iconofagia. Consumimos imagens em todas as suas formas: marcas, modas grifes, tendências, atributos, adjetivos, figuras, ídolos, símbolos, ícones, logomarcas” (BAITELLO, 2014, p.74).

Esse segundo degrau iconofágico, as imagens veiculadas dos artistas da Tropicália em Jornais, revistas e principalmente na televisão colaboraram para afirmar ao público consumidor dessas mídias o visual diferente dos artistas, não somente na maneira de produzir ou escrever suas canções, mas também na maneira como utilizavam o corpo para comunicar através da performance, e as roupas como mídia secundária nesse processo.

Já no último degrau iconofágico, Baitello chama de antropogagia impura, ou seja, onde as imagens são devoradoras de corpos.

A imagens dos Tropicalistas seguem sendo devoradas, Caetano veloso, por exemplo, foi capa da revista Vogue Brasil, em 1988. No ano seguinte, a comemoração de duas décadas de Tropicália, uma revista de moda, com chancela e referências internacionais, oito anos depois, em 1996, foi a vez de Gilberto Gil estrelar a capa da

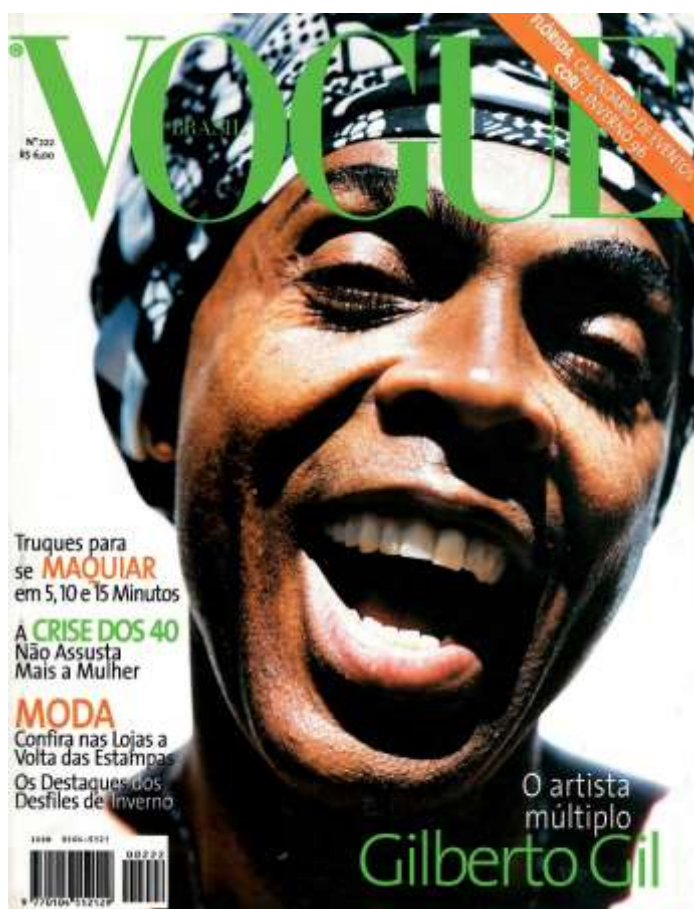
mesma publicação. Dessa forma, as imagens do grupo seguem circulando pelas mais diversas mídias existentes.

Figura 33: Caetano Veloso



Fonte: Revista Vogue, 1998

Figura 34: Gilberto Gil



Fonte: Revista Vogue, 1996

2.3 Tropicália e as Influências Antropofágicas

No trecho abaixo, Caetano Veloso confirma ter se inspirado no legado modernista e ter assumido sua maneira antropofágica de consumir e produzir cultura. Em seu livro “Verdade Tropical”, ele fala brevemente como esse conceito foi aplicado por ele e seus companheiros do movimento:

A ideia do canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva. Estávamos “comendo” os Beatles e Jimi Hendrix. Nossas argumentações contra a atitude defensiva dos nacionalistas encontravam aqui uma formulação sucinta e exaustiva. Claro que passamos a aplicá-la com largueza e intensidade, mas não sem cuidado, e eu procurei, a cada passo, repensar os termos em que a adotamos. Procurei também — e procuro agora — relê-la nos textos originais, tendo em mente as obras que ela foi concebida para defender, no contexto em que tal poesia e tal poética surgiram. Nunca perdemos de vista, nem eu nem Gil, as diferenças entre a experiência modernista dos anos 20 e nossos embates televisivos e fonomecânicos dos anos 60. E, se Gil, com o passar dos anos, se retraiu na constatação de que as implicações “maiores” do movimento — e com isso Gil quer dizer suas correlações com o que se deu em teatro, cinema, literatura e artes plásticas

— foram talvez fruto de uma superintelectualização, eu próprio desconfiei sempre do simplismo com que a ideia de antropofagia, por nós popularizada, tendeu a ser invocada (VELOSO, 2012, p.30-31).

“O Tropicalismo é um neo-antropofagismo”, essa afirmação traz à tona, após cerca de quatro décadas, os conceitos utilizados por Oswald Andrade e seus companheiros, no final da segunda década do século XX, a Antropofagia.

Transformar as referências encontradas não em cópias da cultura de outro continente e, sim, em obras autênticas do nosso país, inspirou os parceiros Caetano e Gil no movimento tropicalista, onde eles desenvolveram artisticamente este *mix* cultural.

Caetano, Gil, Hélio Oiticica e outros artistas envolvidos no inovador movimento tropicalista não escondiam a admiração pela cultura musical internacional. Jimi Hendrix e os Beatles foram fontes de inspiração para o grupo e, de acordo com o que prega a antropofagia, a mescla de culturas diversas foi a base do sucesso do grupo.

Gilberto Gil afirma que o disco *Tropicália ou Panis et Circensis* sofreu influência direta do álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* dos Beatles, juntamente com o som de uma banda do sertão de Alagoas em sua primeira formação de 1924, a Banda de Pífanos de Caruaru⁷. Misturar rock inglês com música do sertão reitera o discurso de Hélio Oiticica: fazer a fusão da cultura de elite com a cultura de massa, bem como a filosofia antropofágica de Oswald. A capa do álbum mostra muito sobre a indumentária usada pelos componentes do movimento e mais ainda sobre o significado dessa “constelação de diálogo voltada para a cultura de massa”.

As cores da moldura do álbum *Tropicália ou panis et circenses*: verde, amarelo e azul eram um tanto quanto autoexplicativas, a dedução é empírica, esta capa fala de Brasil. Porém, na análise de Favaretto (1996, p. 55) podemos notar a presença de diversos símbolos representados nesse objeto:

Veja-se a capa: ela compõe a alegoria do Brasil que as músicas apresentarão fragmentariamente. Sobressai a foto do grupo, à maneira dos retratos patriarcais; cada integrante representa um tipo: Gal e Torquato formam o casal recatado; Nara, em retrato, é a moça brejeira; Tom Zé é o nordestino, com sua mala de couro; Gil sentado segurando o retrato de formatura de Capinam, vestido com toga de cores tropicais, está à frente de todos, ostensivo; Caetano, cabeleira despontando, olha atrevido; os Mutantes, muito jovens, empunham guitarras e Rogério Duprat, com a chávina-urinol, significa Duchamp. As poses são convencionais, assim como o décor: jardim interno de casa burguesa, com vitral ao fundo, vasos, plantas tropicais e

⁷Definição dada por Gilberto Gil no documentário O SOM do vinil – Tropicália ou Panis et Circensis. YouTube. (Parte 3/4). Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=4didRmJWZPE&feature=relmfu>>. Acesso em: 10 mai. 2012.

banco de pracinha interiorana. O retrato é emoldurado por faixas compondo as cores nacionais, que produzem o efeito de profundidade. Na capa representa-se o Brasil arcaico e provinciano; emoldurados pelo antigo, os tropicalistas representam a representação.

Figura 35 – Capa do disco “Tropicália ou Panis Et Circences



Fonte: Blog Discos indispensáveis para ouvir

Essa sátira à família burguesa e a mistura de elementos tropicais da cultura nacional demonstram, por meio do símbolo visual dos artistas, a capa de um disco, a presença da releitura de outras culturas e a adaptação feita pelo movimento.

Ao analisar algumas fotos do grupo nos anos 1967 a 1969 que serão apresentadas no próximo capítulo, nota-se a influência sofrida pelos jovens da contracultura e do movimento *hippie*, mas de uma maneira adaptada, abasileirada e com elementos de identidade própria; a mistura das cores da bandeira nacional e a presença de frutas tropicais eram constantes nas roupas e acessórios, além de peças típicas do nosso artesanato, incorporadas à indumentária do grupo.

Seria, então, a moda tropicalista uma cópia do que os jovens de *Woodstock* apresentaram ou uma releitura antropofágica tropical disso tudo?

Roupas e acessórios também são parte do processo de identificação estética e comportamental desse grupo ligado por uma homologia. Os Tropicalistas diferenciavam-se também por meio dessa condição.

Na moda, em especial, a característica de “copiadores” é bastante latente, as peculiaridades comportamentais oriundas de uma releitura antropofágica pelo movimento tropicalista estenderam-se também para as vestes desse grupo. No capítulo a seguir, por meio de imagens argumentativas, demonstraremos a hipótese dessa pesquisa: As influências antropofágicas e iconofágicas estão também na moda tropicalista.

CAPÍTULO III

O ESTILO TROPICALISTA

3.1 Tropicália

O tema Tropicália é frequentemente abordado pelos mais diversos campos de estudos, desde a importante obra de Celso Favaretto (1979) até a autobiografia escrita por Caetano Veloso (2012), sem esquecer os documentários *Uma noite em 1967* (2010) e *Tropicália, O Filme* (2012), porém a intersecção entre antropofagia e moda, por meio da indumentária desse movimento ainda não foi explorado, e acreditamos existir um universo repleto de informações pertinentes para os estudos antropofágicos e iconofágicos, mediante a análise da indumentária desses artistas.

A identidade da moda brasileira divide opiniões, e entendemos que tanto no senso comum quanto nos estudos acadêmicos sobre o assunto existem teóricos que defendem a imagem colorida e tropical que ainda se inspira na estética de Carmem Miranda e nas criações de Alceu Penna, e outro grupo que acredita que este visual seja um tanto quanto caricato e folclórico.

Essa análise corrobora com a imagem dita brega e cafona que a estética Tropicalista propaga, conforme Calado (1997) descreve por vezes em seu livro *Tropicália, a História de uma Revolução Musical*, e em um dos trechos do texto de Nelson Motta, *A cruzada Tropicalista* (1968), em que ele afirma ter o Tropicalismo surgido para assumir completamente tudo que a vida dos trópicos pode dar, sem preconceitos de ordem estética, sem cogitar de cafonice ou mau gosto, apenas vivendo a tropicalidade e o novo universo que ela encerra ainda desconhecido (MOTA, 1968).

A cultura do nosso país é repleta de ícones musicais de grande importância, entre eles os Tropicalistas, que no final da década de sessenta exerceram forte influência sobre a juventude do Brasil, juntamente com a tensão do momento político, a popularização da televisão, a introdução de novos instrumentos como a guitarra elétrica, embalados por influências internacionais, como Jimi Hendrix e os Beatles e temperos nacionais como o ritmo da Banda Pífanos de Caruaru.

A rápida evolução e a criação de uma identidade associada aos componentes do coletivo cultural deram-se também por intermédio de suas vestimentas. Segundo a definição de Charles Gavin, “Tropicalismo é a busca pela originalidade, tradução e

adaptação dos estilos” (informação verbal).⁸ Ao se analisar fotos de 1967, 1968 e 1969, nota-se a influência sofrida pelos jovens da contracultura e do movimento *hippie*, mas de uma maneira adaptada, abasileirada e cheia de identidade própria; a mistura das cores da bandeira nacional e a presença de frutas tropicais eram constantes nas roupas e acessórios, além de peças típicas do nosso artesanato, incorporadas à indumentária do grupo.

Seria, então, a moda tropicalista uma cópia do que os jovens de *woodstock* apresentaram ou uma releitura antropofágica tropical disso tudo? Investiguemos. Maria Claudia Bonadio traz informações importantes em seu artigo sobre “Moda e Tropicália”, dentre elas a relação de Regina Boni e a concepção de figurinos para os artistas do movimento:

A partir de 1968, boa parte das roupas usadas pelos tropicalistas em suas apresentações foi elaborada por Regina Boni⁹. Teria sido ela uma das responsáveis pela renovação de parte do guarda-roupa do grupo, ao propor, em 1968, que Caetano Veloso e os Mutantes usassem roupas de plástico em suas apresentações no *IV Festival de Música Brasileira da TV Record*. Criou ainda o figurino que Gal Costa utilizou no mesmo Festival para defender a música *Divino Maravilhoso* (Caetano Veloso e Gilberto Gil, LP Gal Costa, Phillips, 1969), [...] um colar de espelhos em cima, a roupa toda vermelha de cetim, toda bordada de espelho (BONADIO, 2011, p. 136).

Gilberto Freyre, em seu livro “Modos de homem e modas de mulher”, define a brasilidade como um modo característico e específico de ser do povo brasileiro, resultado de sua história, miscigenação social e cultural. Em sendo a moda e a música vertentes da cultura de uma nação, afirmar que nossa identidade na moda inexistente e nossas coleções são apenas cópias de produtos lançados inicialmente no hemisfério Norte seria precipitado, para tanto essa pesquisa propõe esta intersecção de características entre a antropofagia e a moda brasileira, por meio do estudo de imagens.

⁸Documentário apresentado pelo Canal Brasil com apresentação de Charles Garvin, em 2009 (O SOM do vinil – Tropicália ou Panis et Circensis. You Tube. (Parte 1/4). Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=D5_YgNAAvgc&feature=related>. Acesso em: 10 mai. 2012.

⁹Nascida em Minas Gerais, Regina Boni se casou com José Bonifácio Oliveira Sobrinho (Boni), que na década de 1960, atuou na implantação da TV Excelsior e da TV Rio. Em 1967, se transferiu para a TV Globo, onde por muitos anos seria um de seus executivos mais poderosos. Em 1961, teve com Boni seu único filho (hoje diretor de alguns programas da grade da TV Globo).

“A maior diferenciação do tropicalismo era a indumentária. Esta indumentária trazia uma juventude aos artistas”.¹⁰ Essa afirmação de Edu Lobo reitera nosso estudo: aspectos antropofágicos na indumentária do movimento.

Eles exibiam um vestuário que refletia o movimento da juventude brasileira da época. Os jovens que compunham o movimento tropicalista, assim como os *beatniks* da década de 50 que lutavam por uma vida diferente da que seus pais tiveram, foram apresentados ao mundo através do livro *On The Road*, de Jack Kerouac, a juventude *rock and roll* e aqueles que se identificavam com o movimento da contracultura clamavam por liberdade em todos os sentidos e expressavam isso em suas indumentárias.

O documentário “Uma Noite em 67” registra esse impacto: após a apresentação de cantores da música popular brasileira como Edu Lobo, Chico Buarque e Roberto Carlos, todos devidamente trajando *smoking* – a indumentária instituída pelo festival -, a plateia é surpreendida por três jovens paulistas e um baiano engajado: Os Mutantes¹¹ e Gilberto Gil, apresentando-se numa indumentária original e totalmente revolucionária.

O trio tinha Rita Lee com o desenho de uma estrela em seu rosto bem maquiado e com cílios postiços, e os irmãos Sérgio e Arnaldo com um visual *beattle*: cabelos com franjas, um deles com casaco e gravata compondo um visual de estética tipicamente inglês, o outro com uma capa que remetia aos personagens shakespearianos e uma camisa de gola rulê – a famosa cacharrel¹², o mesmo modelo que Gilberto Gil usava sob seu casaco com abotoamento militar.

¹⁰Comentário proferido por Edu Lobo no documentário: Uma noite em 67. Direção: Renato Terra; Ricardo Calil. Produção: João Moreira Salles; Maurício Andrade Ramos. [S.l.]: Video Filmes, 2010.

¹¹Os Mutantes eram três adolescentes da Pompeia, bairro de São Paulo, – de classe média, mas com áreas operárias e velhas fábricas sucateadas – que apenas começaram a tornar-se célebres como roqueiros. Dois irmãos – Arnaldo (que tocava baixo e teclado) e Sérgio Dias Baptista (que tocava guitarra) – e uma garota – Rita Lee Jones (que cantava, tocava percussões eventuais e um pouco de flauta). “Os três eram extraordinariamente talentosos” (VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 171.

¹²Jean Bousquet Cacharel foi responsável pelo desenvolvimento de blusas justinhas e de malha, com golas altas e mangas compridas, que fizeram sucesso no Brasil e no mundo.

Figura 36: Os mutantes



Fonte: Na garupa da Vespa: Retrô, Cinema e Fofura

Figura 37: Gil uma noite em 1967



Fonte: Último Segundo

Caetano Veloso também inovou no mesmo festival, vestindo terno xadrez em tons de marrom e amarelo e uma camisa cacharrel cor de laranja, tudo muito ousado e inovador para uma plateia tão acostumada com os trajes de gala.

Figura 38: Caetano Veloso Uma noite em 1967



Fonte: Documentário

As roupas fantasiosas utilizadas pelos mutantes, em especial os trajes de cena dos integrantes do grupo, quando utilizados nos palcos para apresentações musicais, são consideradas figurinos, porém a moda refletida por meio de vestimenta, acessórios, cabelos longos e encaracolados ultrapassava a vida e a apresentação profissional dos artistas. A maneira como se vestiam e se comportavam, além palco, reflete a moda que passa a influenciar outros grupos.

Segundo Rosana Muniz (2004), o figurino deve orientar e colaborar na interpretação dos espectadores sobre a cena de uma peça ou espetáculo.

De acordo com as definições acima, juntamente com meu conhecimento dos estudos da moda, podemos considerar como figurino as roupas de algumas apresentações do trio “Os Mutantes”, onde eles utilizam trajes de cena, que são roupas usadas em apresentações e palcos, mas que não ultrapassam esse território, o que não acontece com Caetano e Gil, por exemplo. Mesmo que as roupas utilizadas nas apresentações sejam inovadoras se comparadas à estética clássica de Edu Lobo e Chico Buarque com seus *smokings* e gravatas borboletas, essas roupas são as que vemos esses artistas usarem também fora dos palcos. De acordo com esta observação, nesse estudo, tratamos a vestimenta dos artistas tropicalistas como moda.

Músicos, atores, apresentadores, formadores de opinião e *digital influencers* dos dias atuais utilizam roupas e acessórios que influenciam seguidores com *lifestyle* similares aos seus. Em sua grande maioria, estes artistas e ícones da moda contam com a ajuda de profissionais denominados *Personal Stylist* ou Consultores de Imagem, que através de técnicas de visagismo, colorimetria e teorias de formação de

imagem pessoal auxiliam na composição dos *looks* dessas pessoas. Estes profissionais podem ser contratados para escolherem roupas utilizadas em ocasiões pontuais ou serem responsáveis pela elaboração de combinações de peças no dia a dia de seus clientes.

O trabalho do figurinista é diferente, este profissional é contratado para elaborar o figurino utilizado em um espetáculo teatral ou musical, um núcleo de uma novela ou um filme, ele fica responsável pela composição de um personagem ou vários deles. As roupas e acessórios utilizados precisam estar alinhados com a história que o espetáculo irá contar e inevitavelmente fazer parte da cenografia, não quer dizer que as peças utilizadas por este personagem farão parte do dia a dia do artista que o interpreta.

Por meio dessa comparação, acredito que o trabalho de Regina Boni, feito com os Tropicalistas, se assemelhe mais ao ofício de um *Stylist* do que de uma figurinista.

Ao assistir aos vídeos “Uma Noite em 67”, através dos estudos da história da moda, percebemos a influência no vestir inspirada nos meninos ingleses de Liverpool, os Beatles. Assim era em 1967, no início do movimento: cabelos com franjas, barba bem-feita, paletós de comprimento alongado usados com camisa cacharrel e sapatos de couro impecavelmente engraxados.

Nos estudos feitos para decifrar os profissionais envolvidos na elaboração da vestimenta e dos figurinos utilizados no festival de 1967 pouco foi encontrado. A moda, apesar de importante, não exercia um papel protagonista, o que acontece totalmente inverso atualmente, quando temos profissionais debruçados nos estudos relacionados ao marketing, comunicação, história, sociologia e, claro, moda, buscando referências, novos produtos e produções para vestirem artistas, e por meio das vestes estabelecer uma comunicação mesmo que cognitiva com o público.

A partir da análise do documentário “Uma Noite em 67”, de Ricardo Terra e Renato Kalil, lançado em 2010, é possível perceber o modo de vestir dos jovens músicos que sofriam com a censura no país. Eles levavam multidões para as plateias dos festivais e foram de extrema importância para a história da música e da televisão brasileira. Por conta da pesquisa, podemos afirmar que os movimentos musicais desse período tiveram influência na moda brasileira. O Tropicalismo, em especial, foi o tema da coleção desenvolvida pela Rhodia (1968).

A Jovem guarda, a Tropicália e os mutantes foram temas dos desfiles da Rhodia. Livio Rangan, publicitário italiano, comandava os *Fashion Shows* e definia os

estilistas que criariam os modelos, artistas plásticos que desenhariam as estampas e artistas que iriam protagonizar os importantes desfiles da empresa francesa que aconteciam na Fenit.

A Tropicália foi retratada no desfile momento 1968, e a coleção representada na revista joia (abril 1968). Existem controvérsias e polêmicas em torno desse acontecimento. Caetano narra que ele e Gil não ficaram felizes, pois a empresa apresentara uma proposta diferente do que o *briefing* do evento mostrou posteriormente:

A Rhodia, fabricante de tecidos, nos convidou para participar de um show que, diziam, a companhia produzia anualmente com artistas importantes, como atração na grande feira nacional da indústria têxtil em São Paulo, a Fenit. O show se chamaria Momento 68. Havia alguma promessa de participação da empresa no patrocínio de um possível programa tropicalista na TV. Por outro lado, eles nos acenavam com um texto escrito por Millôr Fernandes, com um diretor de teatro respeitado e com dois grandes atores. Ficamos sabendo que o show incluiria, além de um balé dirigido por Lennie Dale, um desfile de moda. Quando se iniciaram os ensaios, Gil e eu vimos que o negócio era estranho. Não apenas os nossos números eram entreatos dos desfiles, como os textos eram de uma assintonia atroz com nosso estilo e com tudo o que nos interessava. Os figurinos que tínhamos que usar eram horrivelmente estilizados (sem que faltassem os ternos brancos "tropicalistas") e as piadas ditas pelos dois atores eram caretas. No entanto, tínhamos assinado os contratos e, embora achássemos tudo aquilo ridículo, contávamos com a camaradagem dos bailarinos, do coreógrafo, dos atores e, apesar das limitações impostas pelo produtor, das modelos. O diretor não tinha tempo para conversas, mas era gentil e flexível (VERDADE TROPICAL, p.141).

Figura 39: Jan, Uly, Felicia, Mailu e Marisa com vestidos de Licínio de Almeida apresentados no desfile-show Momento 68 na 11ª edição da Fenit, em 1968



Fonte: Vogue

A parceria entre os Tropicalistas e a Rhodia, sendo naquele momento, a principal empresa do mercado de moda nacional, dá-se por conta do contrato assinado com a Rede Globo, onde Caetano e Gil apresentariam um programa mensal chamado *Banana especial*, a Rhodia era uma das patrocinadoras da produção e como cláusula de contrato os Tropicalistas seriam tema do Desfile descrito acima.

Esse desfile, diferente dos outros, teria como diretor José Celso Martinez, que também dirigiria o programa da dupla, e não Livio Rangan, e segundo descrito por Calado (1997), o jeito excêntrico de José Celco preocupava Livio:

[...] O principal ponto de atrito era justamente a presença do diretor do Oficina, cujas ideias radicais preocupavam a direção da Rhodia (em um tom de piada dizia-se que Livio Rangan, o diretor de eventos institucionais da empresa, teria receio que Zé Celso repetisse o tom agressivo e caótico da montagem de *Roda Viva*; talvez decidisse rasgar e queimar os vestidos da coleção, transformando o show-desfile em uma *Rhodia Viva*) (CALADO, p.190).

Já, o Trio, Os Mutantes, participaram do evento no ano seguinte, 1969. O evento contou com mais de 40 modelos encabeçadas por Rita Lee com o título de *Moda Mutante*.

Regina Boni recebeu a tarefa de incrementar e transformar a vestimenta do grupo que até o momento não possuía.

Segundo Regina, foi em um encontro informal que Dedé, então esposa de Caetano, sugeriu que ela fosse responsável pela imagem do grupo, isso após Regina criticar a roupa – que apesar de chocante para a época - representava o festival de 1967.

Regina, que na época era esposa de José Bonifácio Sobrinho, um dos dirigentes da TV Globo, desenvolveu estratégias para a criação das roupas do grupo se valendo de informações privilegiadas, conforme descreve a seguir.

Como apresentamos anteriormente, através da descrição de sua roupa para uma apresentação feita por Caetano Veloso e depoimento de Regina Boni, as roupas eram pensadas para ser um instrumento que retratasse a imagem do grupo e mais do que isto, tivesse uma boa visibilidade a partir da tela da televisão: Não tinha TV em cores ainda, mas quando as listas misturavam ficava vermelho e branco, e também explodia o branco quando dava esse defeito. Liguei pro Boni e perguntei: ‘Se puser uma carreira de strass na roupa da Gal, se ela se mexer, vai fazer um rastro de luz?’. ‘Vai’. Fiz um rastro de luz na roupa, em volta dela inteira. Ela se mexia pouquíssimo, mas quando se mexia era um efeito especial [ri]. Tirei partido da informação privilegiada que eu tinha. E foi um sucesso enorme, a primeira vez que a Gal fez sucesso, e eu fui eleita oficialmente a costureira do tropicalismo. Depois fiz a roupa dela de *Divino, Maravilhoso*, com um colar de espelhos em cima, a roupa toda vermelha, de cetim, toda bordada de espelho.

Ela, posteriormente, abriu uma loja que viria a ser referência de moda para artistas em São Paulo, chamada Dromedário Elegante. Regina admite ter utilizado misturas inusitadas para montar o visual dos artistas Tropicalistas, através das roupas.

Para batizar a sua loja, a Tropicália serviu como inspiração, Regina conta como foi a escolha do nome pitoresco:

Precisávamos de um nome, e um deles, Fredmar Corrêa, falou Ao Dromedário Elegante. Eu adorei. O próprio tropicalismo era isso, um bicho desengonçado, mas elegantíssimo, de uma eficiência absurda. As roupas que a gente fazia, por mais que fossem transgressoras, eram elegantíssimas. (BONI, on-line).

A forma como Regina descreve a criação e visual de suas roupas, a mistura de referências e estilos, o elegante como desengonçado, o transgressor, o sofisticado remete à maneira antropofágica de criar e iconofágica de transmutar, se alimentar de elementos, misturá-los, intensifica-los, trazer identidade.

Hélio Oiticica falou sobre a loja: Moda mutante. Divertida, Moda marginal. A liberdade começa a partir do nome o Dromedário Elegante, boutique que em São Paulo revoluciona o conceito da moda estabelecida “vestir é um ato mágico” (LIMA, 1996).

Figura 40: Fachada da Loja Ao Dromedário Elegante, localizada na Rua Bela Cintra, em São Paulo



Fonte: dialogofashion

Figura 41: Mariza Alvarez Lima



Fonte: Extraído de Marginalia, na Idade da Pedrada, Rio Arte, 1996

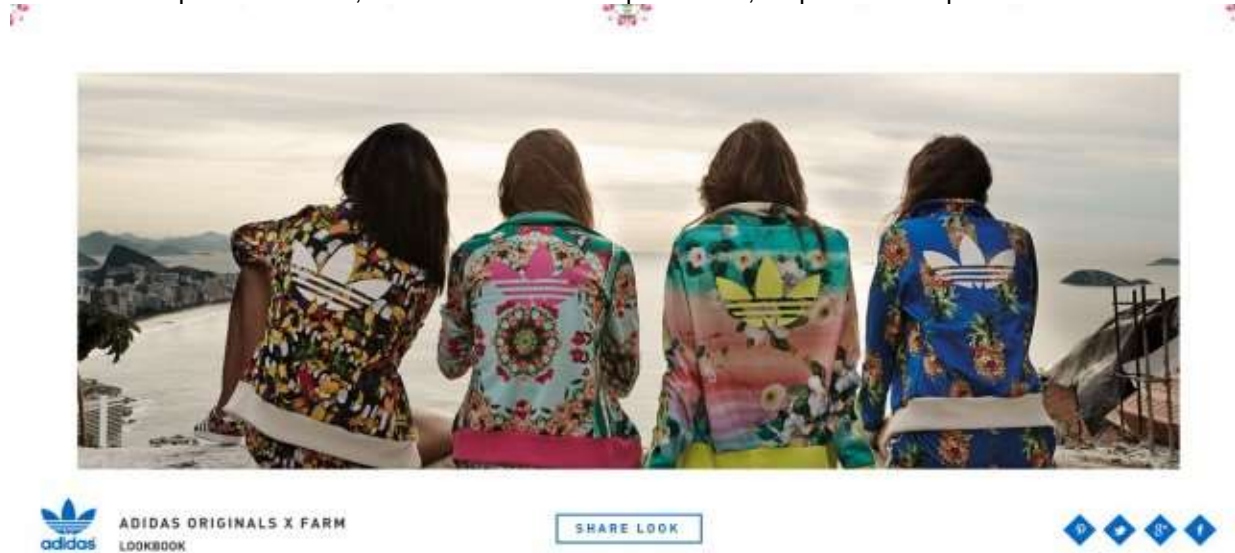
Em depoimento aos 20 anos de tropicália, em 1987, Regina Boni descreve como ela entendeu o movimento. Em suas palavras, o

[...] tropicalismo não é uma etiqueta vulgar como pretendem os teóricos e os burocratas em geral. Não é um movimento cultural fantástico e místico do qual participaram alguns atores de maior ou menos fulgor. Tropicalismo é antes de mais nada um bicho de sete cabeças, arquetípico, faminto e esplendoroso, que habita as águas profundas deste pequeno universo de todos nós. Um bicho lindo, alegórico, feito de isopor e purpurina, cujo o dramático destino é desfilarm eternamente (BONI, 1987, on-line)

A fala de Boni (1987) traduz essa visitação e até uma certa apropriação que não cessa ao legado do movimento, que na moda aparece nas cores, estampas e formas das mais diversas coleções, como é o caso das recentes coleções criadas em parceria entre a brasileira Farm e a gigante Alemã Adidas, onde peças clássicas da

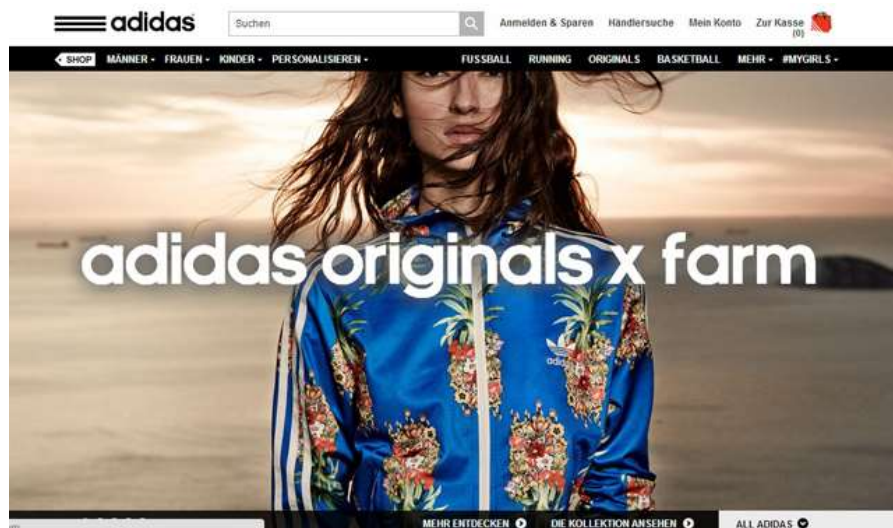
marca esportiva foram tropicalizadas com estampas coloridas com motivos da fauna e da flora nacionais e desenhos tribais como os pataxós.

Figura 42: Imagem da primeira coleção Farm + Adidas 2014. Da esquerda para a direita: Estampa de Tucanos, no centro duas estampas florais, na ponta estampa de Abacaxis



Fonte: farmrio.com.br

Figura 43: Adidas Mundial com foto capa jaqueta de estampa Abacaxi Farm + Adidas em 2014



Fonte: farmrio.com.br

Figura 44: Agasalho farm + adidas estampa com padronagem, utilizada pelos índios Pataxós para pintar o corpo



Fonte: adidas.com

Os Tropicalistas se consagram como um grande movimento de contracultura nacional, e como característica desses movimentos a antimoda surge para chocar. Antimoda em um sentido mercadológico, pois é através desse comportamento que surge o *Bubble Up*, e mesmo não tendo a intenção de tornar-se moda, entra em voga e se torna amplamente disseminado, foi assim com os Beats, Os Tropicalistas, os Hippies, os Punks.

3.2 Características Antropofágicas e Iconofágicas na Indumentária Tropicalista

Nesse capítulo, teremos apresentação e análise de imagens em que elas não serão meramente ilustrativas, e sim utilizadas como material de apoio argumentativo para apresentar a hipótese dessa dissertação.

Com o apoio de imagens dos Tropicalistas, no período entre 1967 e 1969, e imagens de outros grupos jovens influentes na moda no período, em especial músicos e artistas ligados ao movimento hippie, iremos analisar as influências antropofágicas e iconofágicas no vestuário e na moda do grupo.

As declarações de Regina Boni serão de grande valia nesse capítulo, tendo em vista que a identidade de moda do grupo surge a partir de seu ofício. Ainda sobre a entrevista concedida por ela, em 1987, em que Regina fala um pouco de como era

este processo criativo das roupas e acessórios dos artistas, e na efemeridade da sua existência, ou seja, se esvaiu no tempo da mesma maneira que surgiu, sacudiu sua vida e lhe deu um ofício.

Tinha a impressão exata de copiar. Mas o que eu fazia era apenas retirar formas e imagens do repertório do inconsciente coletivo: vieses de Jane Harlow, cetim dos filmes da década de 30, fitas de quarenta, tecidos em forma de caixinha de música, rosas matizados em fios de seda, boás de plumas, guarda-chuvas de cabo de galalite à prova de bala, malhas de metal. Peles-não de vison, mas de coelho e tintas de anilina rosas, amarelas, roxas. Jerseys drapeados, decotes, violetas, passarinhos empalhados na cabeça, plástico fazendo papel de couro, meias com papoulas no joelho, feltro no lugar de casimira inglesa, olhos de bicho de pelúcia como botões, tecidos de fibra de banana bordados com o fio de prata que era fabricado nas filipinas (BONI, 1987, on-line).

Entendemos que essa declaração traz referências aos conceitos antropofágicos e iconofágicos, na maneira de criar essas peças de roupas que colaboraram com a comunicação e a performance desses artistas. Quando ela admite utilizar materiais inusitados nessas criações, como por exemplo, olhos de bichos de pelúcia fazendo as vezes de botões, a anilina, um corante criado para ser utilizado na elaboração de produtos de confeitaria como corante para têxteis, passarinhos empalhados como adorno, entendemos que esses elementos tornam essa moda *kitsch*, misturada, debochada e pitoresca, a tal da cafonice engendrada em nosso DNA, já descrita nesse texto através da descrença inicial de Torquato Neto no movimento.

Nesse trabalho, há algumas entrevistas e depoimentos de Regina como estilista ou figurinista e, na verdade, como já justificamos anteriormente em nossa leitura sobre profissionais da moda contemporânea, Regina Boni era de fato uma *Stylist*. Nos reportaremos a ela como *Stylist* dos Tropicalistas.

A partir da televisão a imagem desses artistas era devorada pelos telespectadores, como no segundo degrau iconofágico em que corpos devoram imagens, a iconofagia descrita como impura por Baitello (2014). Nesse processo que acontece dentro do espaço midiático chamado televisão, os fãs e telespectadores do grupo traçam uma certa apropriação desse visual reproduzindo-o, e a partir desse consenso social, foi sendo criado uma moda Tropicalista que ultrapassou os palcos.

Ao sair da tela da televisão, essas peças de roupas e acessórios são copiados ressignificados e comunicados através de outros corpos. Nesse momento, é bem provável que muito do conceito ideológico aplicado nessa criação se perca, como declara Regina Boni em entrevista à Revista TPM, em 2014.

Essa ressignificação, momento em que as ideologias são perdidas, são características da indústria cultural, por conta da reprodutibilidade técnica, aqui representadas através da televisão.

Surge então uma necessidade de inovar, de chocar, de utilizar a vestimenta como meio de comunicação. Boni declara:

A gente começou a lidar com as emoções do público. Eu estava tentando dar pro Caetano, pra Gal e pro Gil a imagem do que eles falavam. A gente convive socialmente sempre vestido e a roupa é muito o que você quer ser e o que você quer dizer no grupo em que está. É algo que se distingue muito fácil. Então a gente começou a criar situações em que a roupa dava mais força para a linguagem quando eles estavam cantando. Conseguimos dominar as reações do público e o Caetano disse que precisávamos testar isso com pessoas que não faziam parte da plateia dos shows. Comecei a fazer uma pesquisa em bazares da periferia da cidade e comprava todo o estoque antigo deles – vinha tecido que não existia mais, fios que não existiam mais etc. Era tudo coisa de 1920 pra cá que eu comprava e criei um acervo de informações. Era também o tempo da revolução sexual e o trabalho que eu fazia era muito sensual e libertário, as roupas eram muito curtas, os tecidos eram moles, o corte tirava o sutiã (que na época era uma armação dura e pontuda). Isso vinha muito de encontro à ansiedade da época: derrubar a Tradição Família e Propriedade e toda essa conjugação social. Era o visual que as pessoas estavam procurando, por isso foi um sucesso (REVISTA TRIP, on-line)

Essa declaração demonstra a preocupação de Regina de apresentar um trabalho autoral, repleto da mistura de referências e uso de materiais inusitados, o consumo de informações de maneira antropofágica e o compartilhamento das mesmas de forma iconofágica.

O Estilo desenvolvido por Regina, assim como o legado dos Tropicalistas, permanece vivo. Em 2012, em entrevista à Revista Época, a jovem Mallu Magalhães afirmou estar em negociação com Regina Boni para resgatar a marca “Ao Dromedário elegante”, inclusive Regina disse ter doado parte do acervo da marca à jovem artista. Na imagem abaixo, ela posa com uma das peças criadas no período Tropicalista.

Figura 45: Quem te viu, quem te vê, Mallu Magalhães!



Fonte: Prontousei

Figura 46: Mesma peça utilizada por Mallu, fotografada em 1968. Foto do arquivo pessoal de Boni



Fonte: Revista Trip

A seguir, de acordo com as declarações de Regina e dos artistas do Coletivo Tropicália, apresentaremos a análise de algumas imagens, em que a contextualização dos conceitos antropofágicos e iconofágicos aparecem ilustradas.

3.3 Referências Antropofágicas e Iconofágicas nas Imagens Tropicalistas

As imagens abaixo serão utilizadas como ferramenta argumentativa para a conclusão da hipótese dessa dissertação. Por meio delas, buscaremos demonstrar o mix de referências na composição das roupas dos artistas da tropicália.

A imagem foi retirada do instagram do acervo do Jornal Estadão e apresenta Gilberto Gil em 1967, as vestes sóbrias e nada inusitadas como uma calça e uma camisa tradicionais são incrementadas pelo uso de um chapéu de couro. Chapéu este que é tradicional do artesanato nordestino e foi muito utilizado pelos cangaceiros.

A criação de gado para fins alimentares deu início ao trabalho de manufatura do couro no nordeste brasileiro. O chapéu utilizado por Gil tanto na primeira imagem, em que ele se apresenta cantando, como na segunda imagem, no casamento de Dedé Gadelha e Castano, ambas em 1967, inicialmente era utilizado pelos vaqueiros com o intuito de proteger-se do sol forte do nordeste e, posteriormente, tornou-se identidade na moda da região.

O chapéu foi identidade também nas vestes de Luiz Gonzaga e Dominginhos. Existem diferentes formatos e desenhos desse chapéu, de acordo com a identidade do artesão que o manufatura e também dos grupos regionais que o utilizam. Nas pesquisas observamos que Virgulino da Silva, o Lampião, é descrito como um exímio criador de moda:

Antes de suas roupas serem costuradas, Lampião as desenhava para ter um melhor desempenho na confecção. Em suas viagens, ele carregava uma máquina de mão (provavelmente roubada da elite local) para confeccionar, consertar e bordar suas roupas e acessórios. Excelente bordador, ele utilizava o bordado como uma atividade de higiene mental (DOS SANTOS; MENEGUCCI, 2012, on-line).

Dessa maneira, o chapéu de couro na vestimenta de Gil tem um importante papel na comunicação do artista, em que fica claro sua origem nordestina e a identidade nacional utilizada nesse contexto. É uma maneira iconofágica de utilizar elementos e representar-se por intermédio deles. O próprio Gil assume a influência dos Pífanos de Caruaru em seu repertório, ou seja, ele consumiu mais do que as referências musicais do grupo, mas também referências de moda. Aqui seria a iconofagia em seu segundo estágio, onde corpos devoram imagens.

Figura 47: O chapéu de couro na vestimenta de Gilberto Gil



Fonte: Imagem Acervo Estadão 1967

Figura 48: Gil e Dedé Gadelha no casamento dela e de Caetano. Novamente, Gil aparece com o Chapéu característico do nordeste brasileiro



Fonte: Imagem Acervo Estadão 1967

Figura 49: Gilberto Gil novamente com seu chapéu de couro abraçando Roberto Carlos



Fonte: Carlos Calado, p. 118

Figura 50: Gilberto Gil novamente com o Chapéu Tradicional do Nordeste; Rita Lee com uma Túnica sobreposta a calça e blusa e Serginho com calça e camisa



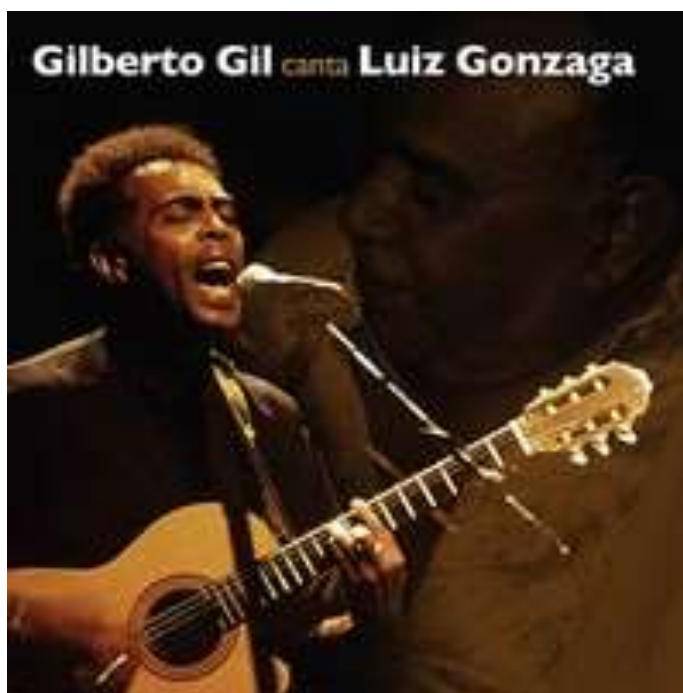
Fonte: Carlos Calado, p.130

Figura 51: Luiz Gonzaga com Chapéu de Couro



Fonte: Estadão.com

Figura 52: álbum: Gilberto Gil Canta Luiz Gonzaga, 2012



Fonte: Estadão.com

Nas Imagens abaixo, temos Gilberto Gil acompanhado de Jair Rodrigues, e na outra foto Nara Leão. Em outro momento Gil aparece com Caetano, Marília Medalha e Edu Lobo. Temos ainda Caetano, Gil e os Mutantes nas apresentações do Festival de 1967.

Eles apresentam uma estética diferente de colegas como Edu Lobo e Caetano veloso, que apresentavam um *dress code* extremamente clássico, com o uso do Smoking.

Foi, inclusive, a partir desse festival que Regina Boni, conforme já apresentamos anteriormente, sugeriu uma nova composição das vestimentas do grupo, já que ela acreditava que as peças que eles utilizavam e imagem que apresentavam na TV não condiziam com a ideologia de contestação do grupo.

Na duas imagens a seguir, percebemos o contraste do Smoking de Jair Rodrigues e a casaca com referência Militar de Gilberto Gil, ainda assim, reiteramos novamente que era o início do movimento, e as roupas pouco comunicavam sobre a identidade do grupo.

Figura 53: Gilberto Gil acompanhado de Jair Rodrigues



Fonte: Instagram Gil

Figura 54: Gil, Festival 1967



Fonte: Fonte: Instagram Gil

Na imagem abaixo, no mesmo festival de 1967, Caetano e Gil apresentam um look distinto do tradicional do evento, mas ainda assim, uma roupa clássica e conservadora. Calça e paletó com xadrez miúdo e blusa com gola rolê. As roupas utilizadas pelos artistas nesse festival foram responsáveis pelo início da parceria entre Regina Boni e os Tropicalistas, conforme citamos anteriormente.

Regina achou que as vestes do grupo nada tinham a ver com o cunho ideológico de suas canções. Após o Festival, as imagens vão nos mostrar que houve mudanças na maneira de vestir do grupo, e cada vez mais inserção autoral e mix de referências culturais nas peças que cobriam seus corpos, cabelos mais longos, barbas por fazer e outros acessórios e ornamentos complementando o visual dos artistas.

Na imagem que Gil aparece com os Mutantes, vemos os irmãos e Rita Lee com roupas um pouco mais ousadas, porém nada que se compare à apresentação do grupo no ano seguinte.

As imagens utilizadas como ferramenta argumentativa nessa dissertação apresentam a evolução da produção autoral do grupo, por meio do visual adotado.

Os irmãos paulistanos, Sérgio e Arnaldo Baptista, apresentam já em 1967 uma estética inspirada nos Beatles, banda Inglesa de grande sucesso na época.

Figura 55: Caetano Veloso, Festival 1967. Com roupa diferente dos clássicos Smokings de outros artistas que se apresentaram no evento, Caetano aparece com calça e casaco xadrez e blusa de gola rolê



Fonte: Festival de 1967

Figura 56: Gil, Rita Lee, Serginho e Arnaldo Baptista



Fonte: Festival de 1967

Figura 57: Os Beatles 1967



Fonte: beatlesfaq

Os tropicalistas passam a ser observados e a fazer parte da Indústria Cultural, são convidados para apresentar um programa de TV e ser tema do desfile da Rhodia, além disso uma nova profissional passa a orientá-los na maneira de vestir. O festival de 1967 deixou marcas e trouxe uma identidade que seguiu sendo fortalecida até o exílio dos líderes do grupo Caetano Veloso e Gilberto Gil, em 1969.

O repertório de Regina, ora intuitivo, ora pautado em referências nacionais e internacionais, juntamente com a maturidade, segurança musical e notoriedade do grupo trazem a possibilidade de criar uma identidade, também por meio da iconografia de suas roupas, acessórios e corte de cabelo, comercializados iconofagicamente, mediante a imagem da televisão.

Abaixo algumas imagens de 1968, em que temos outra estética de moda demonstrada pelas roupas dos Tropicalistas.

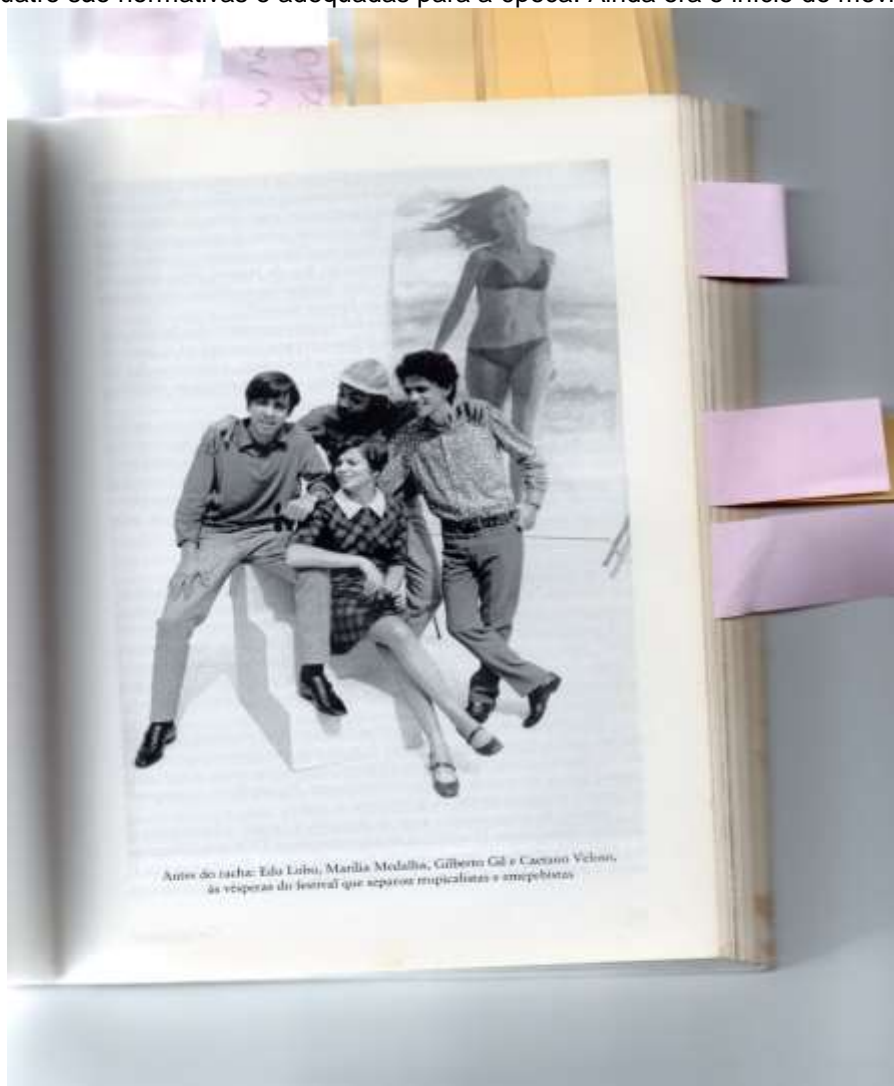
Os mutantes, de acordo com a análise apresentada anteriormente, mostravam-se fantasiados. Ao contrário de Caetano e Gil, o Trio exibia trajes de cena bem pitorescas com referências inglesas inspirados nos Beatles e em Shakespeare.

Na imagem abaixo, Sérgio e Arnaldo apresentam chapéus com referências medievais e cortes de cabelo *a la* Beatles, além de peças com muito bordado e volume superior. Rita Lee vem fantasiada de noiva. E mesmo vestidos com fantasias, eles apresentam uma estética muito mais libertária do que a apresentada no festival do

ano anterior, momento que mostrou diferenciação, mas ainda existia uma certa timidez nas vestes do grupo.

A maneira excêntrica com que se vestiam rendeu ao grupo a participação como tema em um desfile da Rhodia e, posteriormente, Rita Lee protagonizou sozinha como tema e também modelo o evento da gigante do mercado têxtil.

Figura 58: Gil, Edu Lobo, Marília Medalha e Caetano Veloso. Exceto pelo chapéu de Gil, as vestes dos quatro são normativas e adequadas para a época. Ainda era o início do movimento.



Fonte: Carlos Calado, p. 151

Figura 59: Sérgio e Arnaldo apresentam chapéus com referências medievais e cortes de cabelo *a la* Beatles, além de peças com muito bordado e volume superior. Rita Lee vem fantasiada de noiva.



Fonte: Acervo.oglobo

Figura 60: Festival de 1968



Fonte: Acervo.oglobo

Na imagem apresentada abaixo, além de Caetano e Gil estava também Eliana Piman, o coreógrafo Leni Dale, Walmor Chagas e Raul Cortez, ambos atores. A imagem diz respeito à divulgação do polêmico Desfile da Rhodia em homenagem à Tropicália, desfile este que conforme já mencionamos não foi aprovado pela dupla de

cantores que não via a identidade tropicalista no evento. Pudera, pela própria estética de ambos na fotografia abaixo, é possível observar uma imagem extremamente desconexa à dupla que se apresentava com roupas de plástico, túnicas com referências orientais, acessórios de fios, dentes e ossos de animais.

Novamente, a indústria cultural prevalece para a comercialização da imagem dos artistas nesse evento, a imagem que aparece na fotografia a seguir tem muito da descrição de Nelson Motta em seu texto "A Cruzada Tropicalista", que reflete a verdadeira estética utilizada pelo grupo.

Figura 61: Caetano, Gil, Eliana Piman, o coreógrafo Leni Dale, Walmor Chagas e Raul Cortez.



Fonte: Carlos Calado, p. 207

Na imagem apresentada abaixo, Gilberto Gil aparece entre os integrantes do grupo *Beat Boys*, vestido com uma túnica longa estampada que contrasta com o *look* mais tradicional dos integrantes do grupo, porém, apesar da roupa tradicional, os *Beat Boys* usam colares com várias voltas, produzidos por um mix de materiais, como argolas, contas, miçangas adornadas por uma figa como pingente. A figa, apesar de ter origem europeia, aqui no Brasil foi incorporada como símbolo de sorte por cultura afro-brasileira, e o grupo de rock argentino apresentava este elemento como ornamento às suas vestes normativas.

Figura 62: Gilberto Gil e os integrantes do grupo *Beat Boys*



Fonte: Carlos Calado

No mesmo festival de 1968, abaixo Caetano, Gil e os Mutantes para a apresentação da música *É proibido proibir*. Aqui, Gil aparece com uma jaqueta de couro e com grandes costeletas, enquanto Caetano Veloso está com camisa, colete de couro, cabelos notavelmente mais longos do que a apresentação do ano anterior e muitos colares no pescoço.

Figura 63: Caetano, Gil e os Mutantes na apresentação da música “*É proibido proibir*”



Fonte: Carlos Calado

O festival de 1968 rendeu, aliás o ano de 1968 rendeu muito, como escreveu Zuenir Ventura: 1968, o ano que não terminou.

Na foto abaixo, também em 1968, estão novamente Caetano, Gil e os Mutantes, agora acompanhados de Jorge Ben Jor (à direita) e Gal Costa (à esquerda).

As vestes seguem se transformando. Caetano Celoso usa uma calça com cintura baixa, chamada Saint Tropez, um casaco aberto sem a presença de uma camisa ou camiseta por baixo e muitos colares, com um mix de materiais como fios elétricos, dentes, miçangas e outros patuás. Gil com um casaco longo, bordado em toda a volta e nas extremidades, uma referência oriental, mais precisamente indiana, também usa colares, em menos quantidade que seu amigo, e uma camisa estampada; nos pés, chinelo de dedo feito em couro, como um bom e tradicional nordestino.

As mulheres, Rita e Gal estão com os corpos bem cobertos. Rita com vestido longo em um tecido, que por conta da foto preto e branco não é possível precisar se é um brocado, adamascado ou um jacquard. Gal usa um casaco muito volumoso com acabamento nas extremidades em pelo, ou pluma, a qualidade da imagem nos dificulta precisar o material utilizado.

Os irmãos Sérgio e Arnaldo Baptista permanecem com cabelo *a la* Beatles e roupas um tanto quanto lúdicas, mas não menos chocantes que as dos colegas baianos. Nessa imagem, a única vestimenta normativa para os padrões ditadores da época é a do jovem recém-chegado ao grupo, Jorge Ben Jor.

A imagem abaixo é repleta de referências antropofágicas, no sentido do repertório criativo das peças, quando mistura-se materiais e elementos de diversas culturas criando uma identidade própria para o grupo, e iconofágicas no momento em que se utiliza, por exemplo, os dentes nos colares, esvaziando o seu contexto primitivo e ideológico utilizado pelos primatas no sentido de hierarquia das tribos, aqui a imagem é devorada e transformada e uma nova imagem, assim como no segundo grau iconofágico.

Figura 64: Caetano, Gil e os Mutantes, acompanhados de Jorge Ben Jor (à direita) e Gal Costa (à esquerda).



Fonte: Mutanteslive

Seguindo na evolução identitária dos Tropicalistas, também por meio das suas roupas e acessórios e, conseqüentemente, da moda lançada pelo grupo, as fotos a seguir apresentam peças declaradamente criadas por Regina Boni. Na foto, Caetano Veloso e o Trio Paulistano posam para a Revista Manchete com roupas em vinil, um aspecto plastificado.

O material utilizado é bem parecido com o que André Courrêges apresentou em sua coleção *Space Age*, na década de 1960, conforme citamos e apresentamos imagens nessa pesquisa.

Aqui, a imagem de Caetano e os Mutantes aparece em duas versões: colorida, em que conseguimos analisar com riqueza de detalhes o conteúdo da vestimenta; e preto e branco, em que fica um pouco mais complicado entender a estética das peças.

Arnaldo e Sérgio são uma espécie de astronautas futuristas, porque ao invés dos tons branco e prateado apresentados por Courrêges, eles usam coletes alongados pink e laranja sobrepostos em blusas de manga longa e calças pretas, acabadas como cinto, com uma grande fivela cromada. Na mesma cartela de cores,

Rita Lee usa um vestido estilo trapézio, uma silhueta muito comum também na *Space Age* de Courrèges. Nas roupas do Trio, podemos interpretar que Regina utilizou referências imagéticas da criação de André Courrèges, mas tropicalizou por meio de uma cartela de cores mais fortes e mais quentes, seria aqui um processo de iconofagia impura, novamente corpos devorando e ressignificando imagens.

A grande miscelânea de referências é Caetano Veloso, a mesma roupa aparece em dois momentos. No primeiro junto aos mutantes e, posteriormente, com seu amigo e conterrâneo Gilberto Gil.

Figura 65: Caetano e os Mutantes na versão colorida



Fonte: Pinterest

Figura 66: Caetano e os Mutantes na versão em preto e branco



Fonte: Pinterest

Um colete prateado, com grandes ombreiras sobrepostas a uma jaqueta de vinil verde-limão, combinando com uma calça no mesmo material na cor preta, junta referências de futurismos por meio da utilização do prateado e do vinil como matéria-prima principal na fabricação das peças. Caetano novamente apresenta o pescoço repleto por colares como ornamento. O colar de dentes está entre eles.

Na foto com a mesma roupa em que Caetano está com Gil, o amigo usa uma túnica aberta sem camisa ou camiseta por baixo, com estampa corrida, de tamanho grande e cores fortes. Gil também usa colares que remetem ser de um material natural, como semente ou coco desidratado, e sandália de couro, que dessa vez tem um design oriental e não mais o design nordestino do início do movimento.

Na imagem dos dois amigos, fica nítido que apesar de lutarem e acreditarem em uma mesma ideologia, ambos possuem cada qual o seu estilo, com identidade própria no modo de vestir.

As roupas criadas para o grupo saíram dos palcos e começaram a ser comercializadas pela loja de Regina, “O Dromedário Elegante”. Em uma entrevista ao site Vice, Regina inclusive afirma que a moda dos Tropicalistas ultrapassou o espaço dos palcos e causou furor e interesse em várias camadas da sociedade:

O Dromedário foi uma experiência que eu e o grupo tropicalista fizemos. Nós conceituamos essa loja. Eu descobri, trabalhando com eles e fazendo parte do grupo, que roupa era uma linguagem. A gente treinava, perguntava: “Que reação a gente quer causar no público?”. E eu fazia uma roupa que tinha a ver com a música, primeiro, e depois que pudesse mexer com os costumes e o estabelecido e todas as prateleiras e todos os status. Pro bem e pro mal, conquistar ou derrubar. Mexer. E comecei a ter uma repercussão muito grande na mídia. As pessoas começaram a me procurar, estudantes querendo roupa, madames de society, mulheres lindíssimas, modelos, gente que estava na moda, teatrólogos, cineastas. Pra ser completamente in naquele tempo, tinha que ter uma roupa do Dromedário

Quando a roupa passa a ser comercializada por um motivo estético, simplesmente, esvaziando-se do seu objetivo inicial, novamente temos aqui a indústria cultural e o segundo degrau iconofágico em ação. A criação de Regina é um processo antropofágico de repertório e referências, o consumo pela cultura de massa das peças criadas para o grupo é um processo de iconofagia impura, onde pessoas devoram imagens.

Figura 67: Caetano e Gil



Fonte: Pinterest

A imagem abaixo, de 1968, tem os irmãos dos Mutantes, Caetano e Gil em primeiro plano. Caetano e Gil estão novamente utilizando roupas que demonstram a identidade individual de cada um, Caetano mais *Rock and Roll* e Gil mais paz e amor,

com referências orientais nas vestes. Ambos usam chinelos de dedo fabricado em couro.

Figura 68: Sérgio Dias Batista, Caetano Veloso e Gilberto Gil vestem roupas assinadas por Regina Boni, 1968. Ed. Abril, Foto: Paulo Salomão, cortesia Cosac Naify.



Fonte: Vice.com

Figura 69: Caetano e Gil em show de despedida



Bananeira: uma das loucuras de Caetano durante o programa *Divino, Maravilhoso*

Fonte: Vice.com

As duas imagens a seguir são de Caetano e Gil em show de despedida, antes de partirem para Londres.

Caetano com um colete sobreposto a uma bata de manga bufante. O colete apresenta uma estampa com referência africana e novamente muitos colares sobrepostos, ornamentando seu pescoço. Ele usa calça de sarja em tom claro e tênis da marca alemã Adidas. Gil agora sem barba e costeletas usa uma bata em tom claro, e ao que indica a imagem, em tecido natural (linho ou algodão).

Figura 70: Caetano e Gil em show de despedida



Fonte: Vice.com

Figura 71: Caetano e Gil em show de despedida



Festa de despedida: o show no Teatro Castro Alves de Salvador, em 20 de julho de 1969, que ficou registrado no disco *Barra 69*

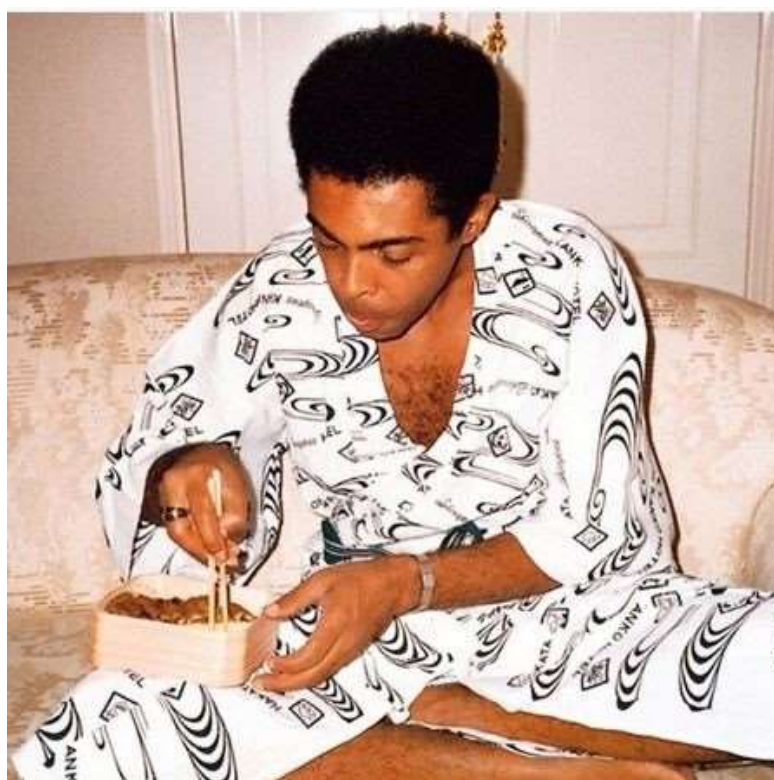
Fonte: Vice.com

As fotos a seguir já ilustram a dupla em Londres pós-exílio. Gil usa um cardigam que aparenta ter sido confeccionado por meio de técnica de crochê ou tricô manual, e uma calça boca de sino típica da juventude do período.

Na foto seguinte, ambos aparecem com trajes de inverno. Caetano com um surton de verde, a blusa de gola rolê verde mais clara recebe um casaco em tom de verde mais escuro por cima, juntamente com uma calça em veludo molhado em outra tonalidade de verde e uma toca na cabeça.

Gil apresenta tons de bege e marrom em suas roupas. Com um casaco de couro, suéter de lã e calça em tecido sintético, ambos apresentam *looks* mais discretos do que os apresentados no ano anterior.

Figura 72: Gilberto Gil em Londres pós-exílio, 1968



Fonte: Instagram Gilberto Gil

Figura 73: Gil, Caetano e os Mutantes, 1967



Fonte: Instagram Gilberto Gil

Figura 74: Gil, Caetano e os Mutantes, 1967



Fonte: Instagram Gilberto Gil

Figura 75: Gilberto Gil em Londres, 1969



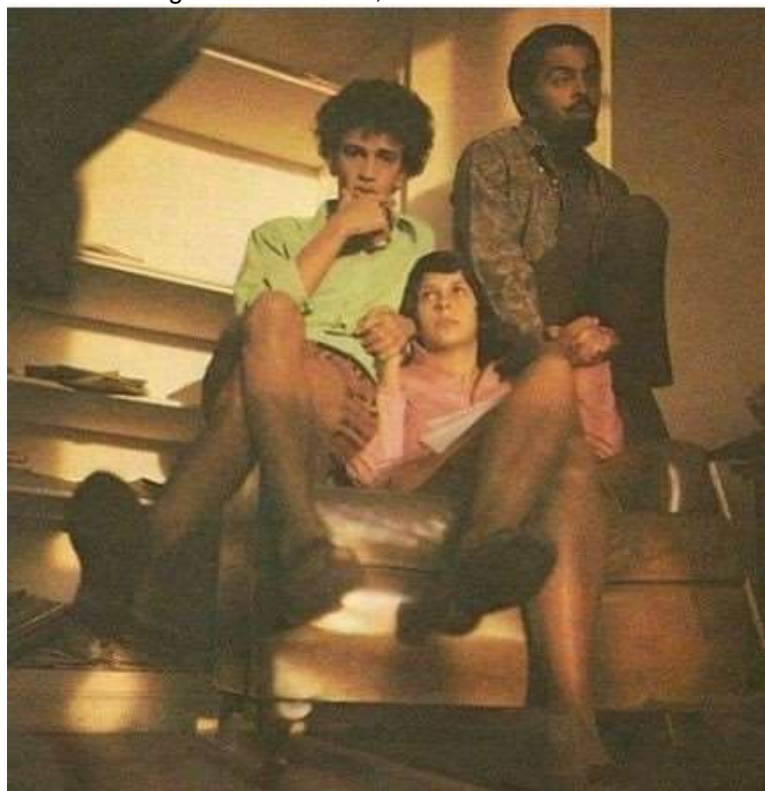
Fonte: Instagram Gilberto Gil

Figura 76: Caetano e Gil, Londres 1969



Fonte: Instagram Gil

Figura 77: Caetano, Gal Costa e Gil 1968



Fonte: Instagram Gil

As imagens apresentadas nesse capítulo demonstram a mudança que ocorreu no nosso objeto de estudo, Os Tropicalistas, em sua maneira de vestir e se comunicar, por meio de suas roupas. Eles tiveram entre os anos de 1967, 1968 e 1969 o papel fundamental de Regina Boni como Stylist do grupo, ela teve a habilidade de utilizar por meio de processos antropofágicos e iconofágicos uma maneira autoral de criar para o grupo.

As considerações finais dessa pesquisa têm como intuito apresentar os processos antropofágicos e iconofágicos na criação da moda tropicalista como sugere a hipótese do trabalho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer de dois anos de pesquisa, por meio de leituras e reflexões a partir dos conceitos comunicacionais, foi possível analisarmos o desenvolvimento da moda sob as premissas da antropofagia e iconofagia, sondando imagens dos integrantes do movimento Tropicalista e suas vestimentas.

Partimos da hipótese da criação de uma moda autoral utilizada pelo grupo e, para comprová-la, buscamos conceitos no campo de estudos da comunicação, dentre eles corpo como mídia primária e roupa/moda como mídia secundária, de Harry Pross, considerando também os conceitos de antropofagia ritual, cultural e iconofagia que serviram como base fundamental para o desenvolvimento dessa dissertação.

Ao longo do processo de pesquisa esbarramos em questões como a nomenclatura dos profissionais envolvidos no processo criativo de roupas para artistas, moda *versus* indumentária, consideramos então como seria possível dissertar sobre a hipótese do trabalho articulando conceitos de comunicação, moda e cultura.

Dividimos a pesquisa em três partes, sendo que no primeiro capítulo abordamos as questões acerca de moda, sistemas de disseminação de tendências, articulamos moda e comunicação e o uso do corpo como mídia primária para comunicar as roupas como mídia secundária. Discorremos sobre a história da moda no período em questão, uma época repleta de indagações, ideologias e surgimentos de novas estéticas e conceitos.

Ainda no primeiro capítulo, música e contracultura foram abordados como temas importantes para criar a identidade dos grupos. Grupos estes que na maioria das vezes se equivalem da moda, ou da negação dela – antimoda – para criar uma identidade estética que será perpetuada gerações após gerações, por intermédio das imagens consumidas e reproduzidas iconofagicamente.

O conceito de *Bubble Up*, apresentado no primeiro capítulo, dialoga com os conceitos antropofágicos e iconofágicos para justificar a disseminação da moda por meio de movimentos ditos contraculturais que, inicialmente, pregam a antimoda. As imagens da antimoda são consumidas pelo mercado esvaziando as ideologias iniciais do movimento e sendo comercializadas pura e simplesmente como produtos e tendências.

Tomando como base a antropofagia Ritual de Hans Staden, passando para a Antropofagia cultural dos modernistas e o desdobramento na forma de consumir e

produzir cultura, entramos no segundo capítulo, para, então, articularmos artistas de segmentos como música, cinema, teatro, artes plásticas, arquitetura e decoração que utilizam a antropofagia como pano de fundo criativo.

No segundo capítulo também apresentamos, com a ajuda de trechos autobiográficos dos artistas pertencentes ao movimento Tropicalista, depoimentos e entrevistas sobre influência antropofágica no processo criativo do coletivo e os desdobramentos desse conceito, além da arte apresentada pelo grupo, como eles se transformaram em um movimento artístico e criativo e referência estética nacional. Também abordamos por meio de conceitos como Cultura de Massa e Indústria cultural, juntamente com a criação das fases iconofágicas e o esvaziamento de conceitos ideológicos transformados apenas em imagens reproduzidas e consumidas sem os significados que elas carregavam inicialmente.

O terceiro e último capítulo foi composto, em grande parte, por imagens que utilizamos de forma argumentativa, com o intuito de demonstrar as mudanças nas roupas e na moda do grupo de artistas no decorrer dos anos de 1967, 1968 até o exílio dos líderes Caetano e Gil, em 1969.

Para embasar a argumentação da hipótese, entrevistas e depoimentos de Regina Boni, - a profissional que criou roupas e identidade por meio da moda dos Tropicalistas -, foram aproveitadas, de forma que o confronto desses depoimentos com as imagens levantadas do período foram fundamentais para auxiliar na hipótese levantada.

O tema mostrou-se vasto e com possibilidades de desdobramentos, não só através das vestimentas e moda de movimentos musicais e culturais, mas também possível de ser aplicado na contextualização do processo criativo de coleções no mercado de moda em um âmbito nacional.

Os processos antropofágicos e iconofágicos estiveram presentes na disseminação e criação da moda Tropicalista, as referências antropofágicas foram declaradamente utilizadas por Regina Boni, já os conceitos iconofágicos foram disseminados e comercializados por meio da imagem dos artistas veiculadas na televisão, em jornais, revistas e shows e na comercialização de produtos na marca criada por Regina, usufruindo do sucesso das roupas que os artistas utilizavam: Ao Dromedário Elegante.

Para finalizar, a hipótese, que teve como objeto de estudo a moda dos Tropicalistas, apresentou outras possibilidades de aplicação no processo criativo de

empresas de moda Brasileira, das mais às menos autorais, e suas maneiras de pesquisar. O mix de referências apresentado antropofagicamente, juntamente com o consumo de imagens, sejam elas por pessoas ou outras imagens, em um processo de devoração iconofágica pode ser aplicado aos estudos e ensino de disseminação das tendências de moda.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BONADIO, Maria Claudia. Moda e Tropicália: aproximações e invenções. In: _____; MATTOS, Maria de Fatima da S. Costa G. **História e cultura de moda**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.
- BAITELLO JR, Norval. **A Era da Iconofagia**: Reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura. São Paulo: Paulus, 2014.
- CALADO, Carlos. **A Divina Comédia dos mutantes**. Coleção todos os Cantos. São Paulo: Editora 34, 1995.
- _____. **Tropicália**: A história de uma revolução musical. 1º ed. São Paulo: Ed 34, 1997.
- CALDAS, Waldenyr. **A cultura da Juventude de 1950 a 1970**. São Paulo: Musa/Brasil, 2008.
- CASTILHO, Kathia; GARCIA, Carol. (orgs) **Moda Brasil**: Fragmentos de um vestir tropical. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2001.
- DUNN, Christopher. **Brutalidade Jardim**: Atropicália e o surgimento da contracultura brasileira. São Paulo: Unesp, 2009.
- FAVARETTO, Celso F. **Tropicália alegoria, alegria**. São Paulo: Kairós, 1996.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 5. ed. Curitiba (PR): Positivo, 2010.
- FREYRE, G. **Modos de homem & modas de mulher**. 2. ed. São Paulo: Global, 2009.
- GODART, Frederic. **Sociologia da Moda**. São Paulo: Senac, 2010.
- LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**: A moda e seu destino nas sociedades modernas. 1º reimpressão. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010.
- MELLO, Frederico Pernambucano de. **Estrelas de couro**: a estética do cangaço. 2. ed. São Paulo: Escrituras, 2012.
- NAPOLITANO, Marcos; VILLAÇA, Mariana Martins. Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate. **Rev. Bras. Hist.**, São Paulo, v. 18, n. 35, 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100003>. Acesso em: 15 nov. 2015.
- NEWMAN, Alex; SHARIFF, Zakee. **Dicionário ilustrado**: moda de A a Z. São Paulo: Publifolha, 2009.
- NETO, Torquato. **Tropicalismo para principiantes**. Rio de Janeiro: Max Limonada, 1982.
- NOTROGONDO, Rafaela; BENETTI, Alfonso. **Moda, Música e Sentimento**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016.
- PRADO, Luís André do; BRAGA, João. **História da moda no Brasil**: das influências a autorreferências. São Paulo: Pyxis Editorial, 2011.

ROSZAK, Theodore. **A Contracultura**. 2 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

SILVA, Miriam Cristina Carlos. **Comunicação e Cultura Antropofágicas mídia, corpo e paisagem na erótico poética oswaldiana**. São Paulo: Sulina, 2007.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

VENTURA, Zuenir. **1968 o ano que não terminou**. São Paulo: Circolo do Livreo, 1988.

ZIMMERMANN, MAIRA. **Jovem Guarda**: Moda, música e juventude. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2013.

REFERÊNCIAS DE SITES CONSULTADOS

ANDRADE, Oswald. **Revista de Antropofagia**, Ano I, n. I, maio de 1928.

AGUIAR, Gonzalo. **Tropicália: leituras complementares antimoda**. Projeto de Ana de Oliveira. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/antimoda-2>>. Acesso em: 20 mar.2017.

ASH, Mônica. **Ao Dromedário Elegante**. Diálogo Fashion. Disponível em: <<https://dialogofashion.wordpress.com/2009/11/29/ao-romedario-elegante/>>. Acesso em: 20 mar.2017.

BAITELLO, Norval Jr. **A Era da Iconofagia: Ensaios de Comunicação e Cultura**. São Paulo: Hackers Editores, 2005.

BONADIO, Maria Claudia. **A Rhodia têxtil e a criação da moda nacional**. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/2-Coloquio-de-Moda_2006/palestras_mesas_redondas/11.pdf>. Acesso em: 8 ago.2016.

_____. Apresentação à entrevista de Cyro Del Nero. **IARA – Revista de Moda, Cultura e Arte**. Disponível em: <http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wp-content/uploads/2015/01/13_IARA_vol4_n2_Memoria.pdf>. Acesso em: 8 ago.2016.

_____. Moda e Tropicália: aproximações e invenções. In: BONADIO, Maria Claudia; MATTOS, Maria de Fatima da S. Costa G. (Orgs.). **História e cultura de moda**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011, p.134.

BONADIO, Maria Claudia; MATTOS, Maria de Fatima da S.Costa. G. **História e Cultura de Moda**. São Paulo: Estação da Letras e Cores, 2011.

BLOG Discos Indispensáveis para ouvir. Disponível em: <<http://discosindispensaveisparaouvir.blogspot.com.br/2014/11/um-disco-indispensavel-banda.html>>. Acesso em: 8 ago.2016.

CAMINHA, José. Leitura Crítica: opinião com credibilidade. **Tropicalismo: música e subjetividade**. Disponível em: <<http://www.leituracritica.com/?tag=tropicalia>>. Acesso em: 20 mar.2017.

CALDAS, Waldenir. **Temas da Cultura de Massa: Música, futebol e consumo**. São Paulo: Arte e Ciência, 2000, p.65.

CISC.ORG. Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia. Disponível em: <<http://www.cisc.org.br/portal/index.php/component/content/article/95-lancamento-e-book-cisc-20-anos-comunicacao-cultura-e-midia.html>>. Acesso em: 20 mar.2017.

CHRISNADEBRUYN. Disponível em: < <https://chrisnadebruyn.wordpress.com/tag/hippie-family/>. Acesso em: 8 ago.2016.

DABRAMO, di Letizia Annamaria. André Courrèges. **Vogue Encyclo**. DISPONÍVEL: <<http://www.vogue.it/news/encyclo/stilisti/c/andre-courreges>>. Acesso em: 20 mar.2017.

D'ALMEIDA, Tarcísio. Galáxia. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica**.n.9, 2005, ISSN 1982-2553. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1412/883>>. Acesso em: 20 mar.2017.

DOCUMENTÁRIO. Caetano Veloso - Uma noite em 1967. Disponível em:< <https://www.youtube.com/watch?v=FOsXaaW4Pkk>>. Acesso em: 8 ago. 2016.

DO AMARAL, Tarcila. **Site Oficial, Obras**. Disponível em: < <http://tarsiladoamaral.com.br/obras/antropofagica-1928-1930>>. Acesso em: 8 ago.2016.

EIROA, Camila. A Tpm passou uma tarde com a estilista dos tropicalistas, que falou sobre drogas, ditadura militar e a convivência com os artistas. Regina Boni. **REVISTA TRIP**, 27 maio.2014. Disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/tpm/regina-boni>>. Acesso em: 20 mar.2017.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Antropofagia. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo74/antropofagia>>. Acesso em: 15 nov. 2015.

FOLHAONLINE. Há 40 anos, Caetano Veloso, vaiado, apresentou "É Proibido Proibir" no Tuca, em SP. 16 fev.2008. Disponível em:< <http://www1.folha.uol.com.br/folha/publicfolha/363271-ha-40-anos-caetano-veloso-vaiado-apresentou-e-proibido-proibir-no-tuca-em-sp.shtml>>. Acesso em: 20 mar.2017.

FREYRE, G. **Modos de homem & modas de mulher**. São Paulo: Global, 2009.

JUNIOR, Gonçalo. A (in)digestão do Tropicalismo. **Pesquisa FAPESP**. n.140, outubro2007A. Disponível em:< <http://revistapesquisa.fapesp.br/2007/10/01/a-indigestao-do-tropicalismo/>>. Acesso em: 8 ago.2016.

LOUREIRO. Letícia. **Na garupa da vespa: retrô, cinema e fofura**. Os Mutantes. Disponível em: <<http://www.nagarupadavespa.com.br/2014/09/os-mutantes.html>>. Acesso em: 8 ago.2016.

MEDEIROS, Rostand. **Chapéu de couro nordestino: identidade de uma região**. Disponível em: <<https://tokdehistoria.com.br/2016/06/29/chapeu-de-couro-nordestino-identidade-de-uma-regiao/>>. Acesso em: 20 mar.2017.

MOTTA, Nelson. A cruzada Tropicalista. Reportagens Históricas. Jornal Última Hora, 5 fev.1968. Disponível em: < http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/report_cruzada.php>. Acesso em: 20 mar.2017.

MUNDO ESTRANHO. O que foi o Movimento de Maio de 68 na França? Disponível em: <<http://mundoestranho.abril.com.br/materia/o-que-foi-o-movimento-de-maio-de-68-na-franca-07/08/2016>>. Acesso em: 8 ago.2016.

NAPOLITANO, Marcos; VILLAÇA, Mariana Martins. Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate. **Rev. Bras. Hist.**, São Paulo, v. 18, n. 35, 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100003>. Acesso em: 15 nov. 2015.

NYILAS; Marcelo, ITALIANO, Isabel Cristina, HELD, Maria Sílvia Barros de. A formação dos sistemas de Moda: Trickle Down e Bubble Up. Estudos e Análises. Disponível em: <<http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/6-Coloquio-de->

Moda_2010/71834_A_formacao_dos_sistemas_de_Moda_-_Trickle_Down_e_Bubbl.pdf>. Acesso em: 20 mar.2017.

NOTILUCA. Disponível em: <<http://notiluca.com.br/wp-content/uploads/2016/05/Girls-of-Woodstock-1969-52.jpg>>. Acesso em: 18 mar.2017.

O SOM do vinil. Tropicália ou Panis et Circensis. You Tube. (Parte 3/4). Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=4didRmJWZPE&feature=relmfu>>. Acesso em: 10 mai. 2012.

PINTEREST. Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/536561743077392375/>>. Acesso em: 18 mar.2017.

PRADO, Luís André do; BRAGA, João. **História da moda no Brasil**: das influências a autorreferências. São Paulo: Pyxis Editorial, 2011. p. 285.

PORTAL TERRA. Espaço Fashion recebe Prêmio Stylesight Rio-à-Porter. 3 jun. 2011. Disponível em: <<http://moda.terra.com.br/fashion-rio/famosos-no-fashion-rio/espaco-fashion-recebe-premio-stylesight-rio-a-porter,97854ae7bae27310VgnCLD100000bbcceb0aRCRD.html>>. Acesso em: 15 nov. 2015.

REVISTA ÉPOCA. Mallu Magalhães quer reativar grife de sucesso dos anos 60. Disponível em: <<http://colunas.revistaepoca.globo.com/brunoastuto/2012/06/09/mallu-magalhaes-quer-reativar-grife-de-sucesso-nos-anos-60/>>. Acesso em: 20 mar.2017.

REVIDE. Tropicália. Disponível em:<<https://www.revide.com.br/blog/murilo-pinheiro/tropicalia/>>. Acesso em: 20 mar.2017.

SARDAS, Guilherme. **A influência direta da Antropofagia na Tropicália**. Matéria: 10 dez. 2013. Disponível em: <<https://oatiradordefacas.wordpress.com/2013/12/10/oswald-e-caetano-a-influencia-direta-da-antropofagia-na-tropicalia/>>. Acesso em: 20 mar.2017.

SANCHES, Pedro Alexandre. Entrevista com Regina Boni. **VICE.COM**. Disponível em: <https://www.vice.com/pt_br/article/regina-boni-v2n3>. Acesso em: 20 mar.2017.

SOLDA, Luiz Antônio. Quem não se lembra deste negro barbudo, meio gordinho, que trabalhava na Gessy Lever? Matéria: 14 ago.2007. **Tropicália**. Disponível em:<<<http://cartunistasolda.com.br/tropicalia-3/>>. Acesso em: 20 mar.2017.

SUPER SUCINTO. Neo MPB. Disponível em: <<https://supersucinto.wordpress.com/tag/tropicalia/>>. Acesso em: 20 mar.2017.

SMADJA, JEZ. Bread, Circuses & Brazilian Protest: Tropicalia Reviewed. **THE QUIETUS**. Matéria: 2 jul.2013. Disponível em:< <http://thequietus.com/articles/12716-tropicalia-review>>. Acesso em: 20 mar.2017. ULTIMO SEGUNDO. Personagens: quem é quem na Tropicália. Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Os Mutantes, Tom Zé: saiba o papel de cada um. Matéria: 15 set. 2012. Disponível em:<<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/2012-09-15/personagens-quem-e-quem-na-tropicalia.html>>. Acesso em: 20 mar.2017.

WUNSCH, Karla. Exílio, 60 anos, festivais e Tropicalismo. **NOISE**. Matéria: 23 mar.2012. Disponível em: <<http://noize.com.br/exilio-anos-60-festivais-e-tropicalismo/>>. Acesso em: 20 mar.2017.

YAHN, Camila. **Ícone do Space Age na moda**, Andre Courrèges morre aos 92 anos. Disponível em: <<http://ffw.uol.com.br/noticias/moda/icone-do-momento-space-age-na-moda-andre-courreges-morre-aos-92-anos/>>. Acesso em: 20 mar.2017.

ÜBEREDITIONS. Gallery Jimmy Hendrix. Disponível em:< <https://ubereditons.com/gallery/jimi-hendrix-newcastle-1967/>>. Acesso em: 8 ago.2016.

TROPICÁLIA. Um projeto de Ana de Oliveira. Disponível em: VICE.COM. Entrevista com Regina Boni. Disponível em: < http://www.vice.com/pt_br/read/regina-boni-v2n3/page/0>. Acesso em: 8 ago.2016.

VICE. Entrevista com Regina Boni. Disponível em: <http://www.vice.com/pt_br/read/regina-boni-v2n3/page/0>. Acesso em: 8 agos.2016.

VOGUE. Disponível em: <<http://vogue.globo.com/moda/moda-news/noticia/2015/10/masp-organiza-mostra-sobre-desfiles-show-da-rhodia-nos-anos-60.html>>. Acesso em: 8 ago.2016.

ZIMMERMANN, Maíra. Minissaia: **Juvenilização da moda nos anos 1960**. São Paulo: Colóquio de Moda, 2010, 13 p.