

# FIGURINO TROPICÁLIA: MODA E MOVIMENTO

## *TROPICÁLIA COSTUME: FASHION AND MOVEMENT*

**Nívea Faria de Souza**<sup>1</sup>

FACHA/UERJ/CAPES

**Resumo:** Este artigo apresenta um panorama da efervescência vivida pela cultura brasileira durante a virada da década de 1960 e 1970, mais especificamente na vigência da Tropicália. Discute a tão sonhada busca pela identidade brasileira pelo viés da moda e seus atravessamentos políticos e sociais, além de refletir como os resquícios do movimento musical de Caetano, Gil e cia. afetaram e influenciaram a moda ao longo do tempo, vindo a tornar-se sinônimo de brasilidade

**Palavras-chave:** Tropicália – Figurino – Moda

**Abstract:** This article presents an overview of the effervescence experienced by Brazilian culture during the turn of the 1960s and 1970s, more specifically during the period of Tropicália. It discusses the long-awaited pursuit of Brazilian identity for the fashion bias and its political and social breakthroughs, as well as reflect how the remnants of Caetano and Gil's musical movement have affected and influenced fashion over time, becoming synonymous with Brazil style

**Keywords:** Tropicália – Costume – Fashion

No século XX, principalmente a partir da sua segunda metade, a arte e a cultura clamam por novas linguagens, novas representações, interferências e influências. Elas adentram outros caminhos que levam a uma maior interação com o cotidiano. Deseja-se uma aproximação com o público, uma relação com o tempo presente, ações cotidianas, valorização de encontros e convívios. Todas essas considerações artísticas e culturais se contrapunham a uma política enrijecida, militarizada e muitas vezes opressora que assolava grande parte do mundo.

<sup>1</sup> Figurinista e Diretora de Arte. Doutoranda em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, professora do curso de Cinema das Faculdades Integradas Hélio Alonso.

A década de 1960, particularmente, foi regada de grandes acontecimentos nas mais variadas áreas – política, científica e social –, como a ida do homem à lua, a guerra do Vietnã, questões comportamentais de gênero, etnia e classes. Todos esses acontecimentos ampliaram os mais variados campos de reflexão, foi um período de grande produção de intelectuais e artistas, grande parte sob influência de pensamentos esquerdistas. Esses processos enriqueceram e influenciaram diretamente a produção cultural do período. No exterior, a contracultura começa a se estabelecer por meio de movimentos e manifestações voltadas para a busca de novos comportamentos, modos alternativos de vida – como os hippies, a geração beats, o livro de Jack Kerouac - “On the Road” (1958), a queda do sonho americano (American Way of Life), Woodstock (1969), entre outros.

No Brasil, um país teso e essencialmente de direita, não foi muito diferente, com um modernismo acelerado que balançou o alicerce de uma sociedade conservadora, com pílulas anticoncepcionais, revolução sexual, drogas sintéticas e naturais e o crescimento de uma nova classe média decorrente da industrialização, tudo acontecendo de maneira a contestar a ordem política militar que se instaurara opressoramente. A intenção da juventude era desmorrar as ideias revolucionárias maniqueístas, o que ocasionou a ascensão de movimentos sociais contestatórios de esquerda.

Ao lado de toda essa movimentação política e social, ocorreram diversos avanços técnico-científicos que, juntamente com a popularização da televisão e a chegada da transmissão em cores, causaram grande impacto no encadeamento artístico-histórico nacional, provocando uma riqueza cultural neste período. Ao mesmo tempo, a sociedade se dividiu em posicionamentos políticos direitistas e esquerdistas, entre os quais não havia um meio termo. Havia um projeto do Estado, que difundia um ideal de cultura “fiel a uma tradição nacional”, que se contrapunha à visão dos artistas da época, que entendiam tal percepção como uma forma de engessar a cultura, alienando-a de influências externas, e “mistificando” a produção cultural brasileira.

Essa posição conseguia unicamente folclorizar os materiais culturais com os quais trabalhavam, inibindo a possibilidade de ensaiar uma reflexão efetiva e

mobilizadora acerca da situação da cultura brasileira contemporânea, e de situá-la precisa e efetivamente no contexto internacional.<sup>2</sup>

A arte iniciou uma reflexão social e comportamental repercutindo questões relacionadas ao espaço e às relações sociais, que eram frequentemente temas de críticas e reflexões. Nos anos de 1960, eram inúmeras as propostas e rupturas intentadas pelas práticas artísticas. Os happenings e as performances,<sup>3</sup> por exemplo, colocaram o corpo, o espaço, a sexualidade e a natureza em evidência, difundindo os questionamentos e provocando debates.

No Rio de Janeiro, diversos artistas se reuniam no jardim do Museu de Arte Moderna (MAM) para um encontro, dos quais participavam músicos, jornalistas e escritores, todos em busca da descoberta da tão sonhada “nova objetividade” nacional

A ideia não era ilustrar com ícones brasileiros uma nacionalidade ufanista, mas sim objetivar e reafirmar uma imagem pela “devoração” dos símbolos da cultura pátria, resgatando a proposta utilizada por Oswald de Andrade e os Modernistas com a antropofagia.

No cinema, Glauber Rocha e o Cinema Novo apresentavam o realismo através do nacional; no Teatro Oficina, José Celso Martinez Correa buscava um teatro crítico e investigativo, o teatro antropofágico; na música, Gilberto Gil e Caetano Veloso se destacavam com uma música crítica; enquanto nas artes visuais, as experiências espacial e social ocupavam as exposições.

O que esses artistas realmente desejavam era tencionar essa realidade identitária como sendo a de um país emergente, mestiço, com uma vasta cultura e não alienado ao contexto mundial, social, político e econômico.

Um país em vias de desenvolvimento, com uma população mestiça e uma cultura popular riquíssima na qual confluem influências indígenas, africanas e européias, no contexto de um governo repressivo, que impunham o padrão nascente de um desenvolvimento industrial acelerado a uma sociedade já

---

<sup>2</sup> BASUALDO, Carlos. **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 12.

<sup>3</sup> Para Glusberg, a body art, o happening e a performance, carregam uma aproximação entre a arte e o cotidiano. O happening “articula sonhos e atitudes coletivas. Não é abstrato nem figurativo, não é trágico nem cômico. Renova-se em cada ocasião. Toda pessoa presente a um happening participa dele. É o fim da noção de atores e público. Num happening, pode-se mudar de “estado” à vontade. Cada um no seu tempo e ritmo. Já não existe mais uma “só direção” como no teatro ou no museu, nem mais ferres atrás de grades, como no zoológico.” GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 34.

marcada por diferenças sociais abismais e uma distribuição da riqueza absolutamente carente e equidistante.<sup>4</sup>

Em 1964, Hélio Oiticica marca a arte nacional ao propor a arte pela experiência e não apenas pela contemplação, apresentando a relação com o corpo e o traje, o artista, desenvolve experiências sensoriais. Inspirado por sua aproximação com a comunidade da Mangueira, com o Carnaval e todos os questionamentos culturais propostos pela sociedade, Oiticica cria os Parangolés, que foi considerada a obra de "arte-total", espécie de capas/estandartes, os vestíveis propunham uma arte de ação performática ao próprio espectador que se integrava à obra colorindo o espaço, era a integração do corpo, dança, música, uma obra completa que só fazia sentido pela integração do movimento.

Essa busca intermitente por novas formas de expressão unia artistas em busca de uma nova realidade que rejeitasse tudo aquilo que viesse gratuitamente, sem experiências, sem a "verdade brasileira". Foi a busca pela nova objetividade que, encabeçada por Hélio Oiticica, resultou no texto "A Declaração de Princípios Básicos da Nova Vanguarda". Este viria a ser uma espécie de tratado que acompanhou a exposição "A Nova Objetividade Brasileira", em 1967, no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro (MAM-Rio), que contou ainda com Lygia Clark, Lygia Pape, Carlos Vergara, Carlos Zílio, Mario Pedrosa, Antônio Dias entre outros. Desejava-se apresentar algo que fosse novo, diferente da cultura passadista, mas que envolvesse o cotidiano, sem segmentar pessoas, regiões e classes.

Nessa nova perspectiva que a arte sugestionava, não cabiam cópias ou reproduções de obras aos moldes dos centros internacionais. Desejavam-se soluções e criações estritamente nacionais, com participação sensorial do público junto à obra, uma percepção corporal e visual aproximava o espectador dos objetos relacionais e sensoriais.

Nesse sentido, Oiticica inaugura um gênero artístico, a chamada "antiarte ambiental", que consistia na apropriação de elementos cotidianos organizados no espaço de maneira que o espectador pudesse vivenciar uma experiência construtiva.

---

<sup>4</sup> BASUALDO, Carlos. **Tropicália**, Op. cit., p. 13.

Em “Tropicália”, nome da obra do artista, dois “Penetráveis”<sup>5</sup> (PN2 e PN3) formavam esse circuito da antiarte ambiental, em forma labiríntica, constituídos por um grupamento de referências tropicais como plantas, areia e araras, associadas a poemas-objetos, Parangolés e um televisor. O “Ambiente” proposto por Hélio convidava o espectador a um jogo e procurava envolver todos os sentidos - visão, tato, audição e olfato.

A obra de Hélio Oiticica, posta em exibição na exposição de 1964, de tão significativa virou sinônimo de brasilidade, e viria a dar nome de um dos principais movimentos musicais da história, embora isso só tenha acontecido quatro anos depois, em 1968. O produtor musical e jornalista Nelson Motta, observando toda a produção artística nas mais diferentes áreas, escreveu uma espécie de crônica-manifesto que propunha uma grande festa fictícia para comemorar a conjuntura política e cultural que se estava vivendo. De forma irônica, e sob o título “Cruzada Tropicalista”, celebrava o momento tão rico artisticamente, mencionando o cinema novo, o Teatro Oficina, os discos de Gil e Caetano<sup>6</sup>. Desde então o termo passou-se a se referir àquele gênero musical que se estabelecia junto àqueles jovens, que em nada lembrava o que já se conhecia à época, seja a bossa nova, samba, rock, etc. Esse novo som produzido por aqueles jovens corajosos, carismáticos e que eram dotados de uma extrema facilidade de comunicação, era, na verdade, uma mistura de tudo que o antecederam e passou a ser chamado “Tropicália”.

Inicialmente não se sabia exatamente o que representava o Tropicalismo, apenas entendia-se como um novo estilo que representava o que havia de mais moderno. Estabelecia-se um novo estilo irreverente que, de início, era apenas musical.

O Tropicalismo como moda foi fruto de um trabalho de *marketing* de produtores e empresários, uma mistura de cor e som, de comportamento *hippie* e da música *pop*,<sup>7</sup> foi uma síntese entre o nacional e o internacional. Uma miscelânea do que se considerava o melhor em matéria de informação.

---

<sup>5</sup> Penetrável foi um gênero artístico inaugurado por Hélio Oiticica que não se enquadra em nenhum outro existente até então, como pintura e escultura, uma espécie de instalação que convida o espectador a participar, entrando, penetrando no espaço labiríntico proposto pelo artista.

<sup>6</sup> Ver mais em: MOTTA, Nelson. **Noites Tropicais – solos, improvisos e memórias musicais**. São Paulo: Editora Objetiva, 2000.

<sup>7</sup> FAVARETTO, Celso. **Tropicália, alegoria, alegria**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

Os festivais da canção que surgiram em meio à ditadura militar, reunindo a classe artística, serviam como válvula de escape, dando voz aos questionamentos da juventude da época. E foi em um momento de repressão e censura, após o golpe de 1964, que um grupo de artistas passou a externar ideologias contestatórias sobre o rumo que a cultura nacional seguira até então, através de músicas, formas e cores.

Existia um desejo de ruptura com a cultura tradicional para que se pudesse conhecer o novo, para que se pudessem assimilar novas informações, intelectuais e tecnológicas, criando uma cultura sincrética própria. Todo esse sincretismo culminou em uma vanguarda verdadeiramente nacional,<sup>8</sup> que fez não apenas da música, mas também da comunicação de massa, um instrumento transmissor dos ideais antropofágicos<sup>9</sup> para a sociedade.

A Tropicália se tornou reflexo e resposta aos questionamentos dos jovens cansados do que se entendia como alienação. A Tropicália surge como limiar entre um país enriquecido e moderno, da televisão, de avanços científicos, importações de materiais de consumo e culturais, e uma política e cultura engessada, pesada, imiscível e folclorizada de bumba-meu-boi e carnaval. O movimento foi uma moderna moda crítica encabeçada por artistas,<sup>10</sup> mas reforçada por empresários e produtores, que se aproveitaram da voz contestatória e esquerdista de músicos sedentos e curiosos pelo novo, formando uma espécie de vanguardismo musical. Isso se tornou a representação imagética de todo um período, não apenas pela primazia de ideias e formas, mas pela coragem e a fácil comunicação de massa que a música produzia.

A estética daquele grupo de jovens se valia de variados meios de comunicação com o público. O entusiasmo do movimento era alimentado pelos shows, pela expressão corporal, pela voz, roupa, letra, dança e música; enquanto fora dos palcos a realidade era o golpe de 1964, o AI 5, a dívida externa, os questionamentos aos

---

<sup>8</sup> PORTELLA, Eduardo. **Vanguarda e Cultura de Massa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

<sup>9</sup> Movimento Antropofágico de Oswald de Andrade. Para o ensaísta Benedito Nunes, citado por Adriano Bitarães Netto em seu livro: "eis a fórmula com que o manifesto quebra a aura exótica da cultura nativa. A poesia consequente a esse programa deixaria de ser matéria prima do exotismo, uma especiaria estética destinada a temperar o gosto do europeu num mundo já dividido em províncias, em regiões que se intercomunicam. Produto elaborado de produção doméstica, ela entraria sem concorrência no mercado mundial(...)". NETTO, Adriano Bitarães. **Antropofagia Oswaldiana: um receituário estético científico**. São Paulo: Annablume Editora, 2004, p.67.

<sup>10</sup> FAVARETTO, Celso. **Tropicália, alegoria, alegria**, Op. cit., p.23.

estudos culturais (ISEB, CPC, UNE)<sup>11</sup>, o folclore, a cultura popular, acontecimentos que nutriam as convicções daqueles artistas de vanguarda que comandavam as massas.

Durante a Tropicália (1967-1972), mídias como o teatro e o cinema ganharam força, mas foram os eventos televisionados como os “Festivais da Canção” e, mais tarde, o programa “Divino Maravilhoso”, ambos da TV TUPI, os principais veículos de manifestação e comunicação com as massas.

A arte da cultura midiática estava se inserindo no mercado, assim como imprensa e a publicidade, com a popularização de revistas e jornais e a indústria fonográfica. Todos esses meios também ofereceram esteio para a propagação da estética tropicalista. Durante as décadas de 1960/1970, existiu uma explosão de informações. A tecnologia dava o tom da pós-modernidade nacional.

Os jovens tropicalistas sabiam exatamente como fazer uso dessa agilidade de informação. A popularidade da televisão nas décadas de sessenta e setenta começou a fazer efeito entre a população, e essa consumiu toda a informação gerada pela *intelligentsia*<sup>12</sup> nacional da época. Estava formada a cultura de massa<sup>13</sup> tropicalista.

A Tropicália vai muito além de uma vanguarda musical revelada nos festivais da canção da TV Record, seu “impacto na cultura de massa se traduziu em âmbitos tão diversos como a moda, a publicidade e a mídia”;<sup>14</sup> as artes visuais, o cinema, o teatro e até a arquitetura.

Pode-se dizer, então, que a Tropicália e sua disseminação como estilo foi um fenômeno resultante da comunicação de massa. Porém, vale ressaltar que o sucesso alcançado pelo movimento não foi um fruto autóctone da própria sociedade. A Tropicália apesar de não ter sido pensada estruturalmente para ser esse fenômeno de massa, teve como propulsão o investimento de produtores e marketing, que projetaram os artistas e, conseqüentemente, levaram o movimento ao “estrelato”. A respeito do nascimento do tropicalismo, Gilberto Gil dissera na História da Música Popular Brasileira, reproduzido por Favaretto:

<sup>11</sup> Essas siglas fazem referências a órgãos, institutos e ações que movimentaram o país na década de 1960. Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB); Centro Popular de Cultura (CPC); União Nacional de Estudante (UNE); Ato Institucional Nº 5 (AI 5).

<sup>12</sup> O conjunto dos intelectuais e pesquisadores do país que conseguem se fazer notar por sua capacidade de fornecer uma visão compreensiva.

<sup>13</sup> Segundo Morin, “a cultura de massa, enfim cessa de ser um universo fechado que se opõe radicalmente à cultura artística tradicional. Seu novo policentrismo, seus deslocamentos parciais aceleram o movimento de conquista tecnológica que levou uma vanguarda cultural a utilizar meios de expressão novos [...].” MORIN, Edgar. **Cultura de massa no século XX**. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1977, p.113.

<sup>14</sup> FAVARETTO, Celso. **Tropicália, alegoria, alegria**, Op. cit., p.26.

Na verdade, eu não tinha nada na cabeça a respeito do tropicalismo. Então a imprensa inaugurou aquilo tudo com o nome de tropicalismo. E a gente teve que aceitar, porque tava lá, de certa forma era aquilo mesmo, era coisa que a gente não podia negar. Afinal, não era nada que viesse desmentir ou negar a nossa condição de artista, nossa posição, nosso pensamento, não era. Mas a gente é posta em certas engrenagens e tem que responder por elas.<sup>15</sup>

Eles faziam parte de um novo contexto cultural que se instaurava, tinham completa consciência de que a comunicação de massa era peça indissociável para o encadeamento do movimento. O objetivo deles era fazer música e vender discos, por isso não se encaixavam na estrutura social (direitista ou esquerdista) vivida pelo país na época, apenas faziam uso de suas posições de artistas para uma promoção maior do movimento e assim disseminar sua estética atingindo o maior público possível. Eles eram parte de um novo universo pós-moderno<sup>16</sup> (tecnológico e midiático) que se apresentava à juventude, faziam uso dessa nova indústria cultural para se colocarem no papel de críticos da sociedade. Sabiam que todo esse “mercado da comunicação” era uma realidade da qual não podiam fugir, e era a partir desse universo da comunicação de massa que se firmavam como moda e movimento, tal como afirma Eco:

O universo da comunicação de massa é – reconhecamos-lo ou não – o nosso universo; e se quisermos falar de valores, as condições objetivas das comunicações são aquelas fornecidas pela existência dos jornais, do rádio, da televisão, da música reproduzida e reproduzível, das novas formas de comunicação visual e auditiva. Ninguém foge a essas condições, nem mesmo o virtuoso, que indignado [...] transmite o seu protesto através dos canais de comunicação de massa.<sup>17</sup>

Dessa maneira, a Tropicália atingiu muito mais que o meio musical. A comunicação de seus artistas ia além da fronteira vocal. O espetáculo era regido por texturas, movimentos, cores e ritmos que incitavam e questionavam comportamentos, tendo sempre por base uma cultura nacional como um processo

---

<sup>15</sup> FAVARETTO, Celso. **Tropicália, alegoria, alegria**, Op. cit., p.26.

<sup>16</sup> Segundo Arantes, “...já na década de 1960 Mário Pedrosa começou a chamar *pós-moderno* a arte contemporânea. Queria marcar com esta denominação uma dupla diferença com relação à arte moderna: no plano dos meios, a predominância do suporte eletrônico e tudo que daí se segue (...), o retorno à realidade (ou suposta ser tal), no caso a realidade da sociedade de consumo. A seus olhos, era então pós-moderna essencialmente a cultura da publicidade e do detrito, (...). Associara o destino da arte a uma espécie de educação estética da humanidade, uma reforma da sensibilidade e da percepção que parecia finalmente encontrar o seu veículo material, para além da arte contemplativa dos museus.” ARANTES, Otilia (Org.). **Mário Pedrosa: Itinerário Crítico**. São Paulo: Cosac & Naif, 2005, p.159.

<sup>17</sup> ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2006. p.11.



espontâneo; pensou-se em identidade nacional<sup>18</sup> como uma metodologia progressiva, em constante transformação, que se valia de todas as linhas de informação para se manter sempre atual, e não como algo cíclico de intermináveis voltas às origens.

Sob este panorama surgiu o Tropicalismo que constituiu uma expressão artística fundamentada pelo movimento Antropofágico de Oswald de Andrade, misturando referenciais regionalistas à cultura popular do samba, da macumba e ainda manifestações internacionais, como a *pop art* e a guitarra elétrica.

Dessa forma, a Tropicália não se tratou de nada isolado, originário de uma fruição intuitiva e nem enrijecido a um formato encerrado, foi a partir de desejos e diálogos. Grupos de artistas se reuniam com sede de mudança de atitude e compartilhavam críticas à política e à sociedade no mesmo entusiasmo que discutiam sobre ícones como Brigitte Bardot e Coca Cola. O interesse era na miscigenação estética, tanto de materiais, assuntos, palavras, sons e o que mais tivesse pela frente. Era possível ver claramente as influências nas artes plásticas através da colagem e pensamentos fragmentários – não-sincrônicos, que retira a linearidade, a organicidade da representação, disposto segundo uma narrativa unívoca e coerente, visto em letras como “Alegria, alegria”, em arranjos, nas cenas propostas em shows e principalmente nas roupas, que iam de influências africanas, indígenas, aos metalizados de tecidos sintéticos: um *pout pourri* de elementos.

Linguagens se misturavam criando uma imagem carregada de informações, a intenção era a convergência de expressões. Eram artistas performáticos. Para eles o núcleo central da encenação era o que envolvia o corpo e suas expressões. O corpo também passa ser suporte para suas manifestações e seus preceitos. Como explicita Favaretto: “A canção tropicalista também se singulariza por integrar em sua forma e apresentação recursos não musicais”.<sup>19</sup> Apresentações com “estranhos rituais”, os happenings, eram montados pelos artistas no programa “Divino Maravilhoso”, da TV TUPI.

Caetano, por exemplo, no lançamento do disco *Tropicália*, transvestiu-se, aparecendo de boa cor-de-rosa; para defender *É Proibido Proibir* usou roupas de plástico colorido, colares de macumba, enquanto um *hippie* americano promovia um *happening*, emitindo urros e sons desconexos. [...] organizavam-se ceias a beira do palco enquanto Gil cantava *Ora Pro Nobis*,

---

<sup>18</sup> BASUALDO, Carlos. **Tropicália** Op. cit.

<sup>19</sup> Idem, p.33.

Caetano apontava um revólver para platéia enquanto cantava música de Natal, e até um velório chegou a ser organizado, com o descerramento de uma placa *Aqui jaz o tropicalismo*.<sup>20</sup>

Os tropicalistas faziam do corpo esculturas vivas, corpo, voz, roupa, letra, dança e música eram indissociáveis para eles, eram códigos. O corpo passava a ser imagem viva da sua mensagem artística, e conseqüentemente a roupa completava o jogo de cena. E, sendo assim, a utilização de figurinos apropriados se torna essencial, pois insere o dinamismo das cores e do movimento, criando uma incorporação do corpo com a roupa. À moda, a Tropicália, emprestou suas cores e sua estética.

A roupa – disse Caetano – combinava com a música e era diferente; refletindo o brilho dos refletores, criava um clima para o som; a combinação do plástico (material industrial) com adereços de macumba funcionava como um lembrete do nosso subdesenvolvimento.<sup>21</sup>

Para a vanguarda, a grande questão sobre a identidade nacional é pensar esta como algo rígido, sólido, imune a intervenções externas. Os tropicalistas acharam exatamente o tom identitário brasileiro. Misturar tradição e pós-modernidade, tecnologia com artesanato, o som do berimbau com as guitarras elétricas, a intenção era conjugar informações externas à raiz nacional. Existiu a intenção de supervalorização do Brasil, as cores e as formas da fauna e da flora eram expressas em roupas e nas capas dos discos, a bandeira nacional com o verde e amarelo, a paixão pelo futebol, eram constantes nas araras das lojas em estampas juntamente com elementos que remetiam à afrodescendência tipicamente brasileira.

Toda essa irreverência, um misto de folclore, cultura popular e pós-modernidade, somado às influências modernistas antropofágicas resultaram em uma grande aceitação do público, o qual, por consequência, adotou “a forma de vestir tropicalista” como forma de expor suas ideologias.

(...) a linguagem do vestuário, tal como a linguagem verbal, não serve apenas para transmitir certos significados, mediante certas formas significativas. Serve também para identificar posições ideológicas, segundo os significados transmitidos e as formas significantes que foram escolhidos para os transmitir.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> FAVARETTO, Celso. **Tropicália, alegoria, alegria**, Op. cit., p.34.

<sup>21</sup> Idem, p.26.

<sup>22</sup> ECO, Umberto. “O vestuário é comunicação”. In. ECO, Umberto. SIGURTÁ, Marino. ALBERONI, Francisco. DORFLES, Gillo. LOMAZZI, Giorgio **Psicologia do vestir**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982, p.17.

As roupas eram uma das características mais marcantes para a transmissão de mensagens desse grupo de jovens que compartilhavam ideais semelhantes aos dos músicos que apresentavam esse novo estilo. Afinal, as roupas são símbolos mais evidentes para a afirmação e comunicação social do grupo ou do indivíduo. Já que

[...] se trata de uma geração que assimila tudo, por meio de uma infinidade de imagens, sons, *clips* e *slogans*. Quanto mais o *look* [roupas e acessórios] adotado for difícil de classificar, quanto maior for o afastamento dos códigos consagrados, mais livre a pessoa se sente, e mais integrada a seu grupo.<sup>23</sup>

Dessa maneira, toda uma geração de jovens se influenciou por novas linguagens surgidas do movimento musical. Gírias, expressões, vestimentas eram reproduzidas nas ruas como uma maneira de identificação de grupo, uma postura e atitude utilizada para que os jovens pudessem se individualizar e se expressar dentro de um coletivo. Os princípios desses jovens eram baseados em atitudes e comportamentos externados através da música, do cinema, e, principalmente, do vestuário.

O movimento tornou-se tão popular que ter o nome associado aos artistas era a certeza de sucesso. A partir desse momento, notou-se que a imagem dos tropicalistas precisava de um pensamento específico e cuidadoso, e foi quando Regina Boni, que nunca havia trabalhado como figurinista, se tornou o nome por trás das mensagens das roupas dos tropicalistas. O convite se deu após a apresentação de Caetano Veloso, vestido de casaco de tweed e uma blusa de gola role, que mesmo sendo um choque para época, ainda não era diferenciado o bastante dos terninhos e smokings que os demais intérpretes apresentavam. Precisava-se pensar em algo mais contestador, em um conjunto harmônico e condizente com as mensagens passadas pelo movimento, foi com esse objetivo que Regina se tornou a responsável por transformar em imagem, símbolos e roupas a complexa prática artística daqueles músicos. Não existia regra, nem formatação, arriscava-se tudo, tudo era permitido, sem restrições ou limites de formas ou materiais. A então figurinista arriscava efeitos ópticos sem medo de chocar, roupas de plástico, vinil, *strass* e aplicações eram costumeiramente utilizadas.

---

<sup>23</sup> VINCENT-RICARD, Françoise. **As espirais da moda**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001. p.157.

A apresentação dos tropicalistas era um verdadeiro show, “o corpo, a roupa e a dança assumem um papel tão importante quanto a música, a letra e a voz.”<sup>24</sup> Nas apresentações era comum ver Caetano com roupa de plástico e colares de macumba, Gal em roupa de fada, e Gil em batas e adereços africanizados. Sem regras, o figurino era carregado de formas, cores e brilhos. Amarelos, roxos, violetas, rosas e verdes eram constantes.

Motivada pelo sucesso que as roupas daqueles artistas faziam e pela repercussão no público, a figurinista Regina Boni abriu a loja *Ao Dromedário Elegante* para vender ao público aquela imagem tropicalista. Era uma espécie de boutique e brechó contendo roupas garimpadas e transformadas que se misturavam às confeccionadas com material sintético. A ideia era manter exatamente o mesmo choque que as pessoas tinham com os artistas no palco, tal qual a essência do movimento que exibia a colagem e o *pout-pourri* como referenciais estéticos. A loja durou pouco, o Dromedário fechou em 1969 com a dispersão dos Tropicalistas, exílios e arrocho militar. Regina, mesmo no Brasil, encerrou o negócio.

Quanto à moda da época, a hoje *marchand*, afirmou que, como a vanguarda propunha, nada era copiado e nem inventado propriamente, não houve uma moda em si, tropicalista, existia um inconsciente coletivo influenciado pela moda hippie, amalgamado por influências históricas cinematográficas, além de todas as outras influências possíveis.<sup>25</sup>

[...] viéses de Jane Harlow, cetim dos filmes da década de 30, fitas de quarenta, tecido de forrar 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, olho de bicho de pelúcia como botões, tecidos de fibra de banana bordados com fio de prata que era fabricado nas Filipinas. Pura luxúria, brincadeira, provocação – e as mulheres ficavam lindas.<sup>26</sup>

Essa mistura da alta tecnologia, cultura pop internacional, nacionalismo identitário brasileiro (sertanejos, retirantes, indígenas, africanos...), música e

<sup>24</sup> ANDRADE, Paulo. **Torquato Neto: uma poética de estilhaços**. São Paulo: Annablume editora, 2002, p.42.

<sup>25</sup> Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/pano-costurado>>. Acesso em 20 jan. 2014.

<sup>26</sup> Idem.

principalmente público e mídia, era facilmente captada e adaptada pela Rhodia.<sup>27</sup> A marca francesa inovou em seus desfiles, associando-se à música para prender a atenção do público e conquistar o consumidor jovem.

Se a música ditava comportamento e tendência fora das passarelas, a Rhodia tratou de levar esses mesmos artistas para seus desfiles, produzindo o que a imprensa da época chamava de “desfiles-shows”, fazendo uso da estética e popularização dos artistas tropicalistas e assim, chegava rápido ao gosto do público consumidor. A empresa também se associou a um grupo de artistas plásticos<sup>28</sup> que, com a missão de criar estampas para a marca, agregavam valor na inserção do fio sintético no mercado de moda. Nesse período, a “moda consumia cultura brasileira”,<sup>29</sup> e a maneira vista como mais evidente de brasilidade foi levar às passarelas, a música associada às estampas, que apesar de feitas por grandes artistas, apostavam muitas vezes na folclorização, com araras e futebol.

Contudo, a Tropicália implementou na história brasileira mais do que música, arte e cultura, ela inseriu novos valores estéticos, o movimento se expandiu além indústria fonográfica, e serviu principalmente como uma inserção de auto estima ao estilo brasileiro. Como uma ruptura comportamental, a vanguarda inicialmente de arte e cultura, abriu precedentes para exponencializar valores brasileiros e mostrar a importância do entrelaçamento cultural, na adaptação e absorção do novo. O movimento apresentou as diferenças culturais estrangeiras e fez, assim, se perceber a necessidade de incorporá-la como sua própria cultura sem engessamentos. Apontou que a apropriação cultural não reduz valores culturais, pelo contrário, os absorve. A Tropicália evidenciou que não há identidade cultural rígida, sobretudo na moda e no vestuário em geral, algo notoriamente tão volátil; e que as querelas de um país tão grande e com tanta história, podem valorizar e complementar sua cultura. O figurino tropicalista, não teve uma moda em si, mas serviu como a ponta da “descoberta brasileira”. Um leque de informações e tendências formou uma miscelânea carregada de referências, tal qual a moda conceitual que apresenta as tendências potencializadas, com retoques de exageros para justamente apontar possibilidades.

---

<sup>27</sup> Segundo Mello, a “Divisão Têxtil da Rhodia, um conglomerado de origem francesa da indústria química, era a Rhodiaceta, que produzia fio de acetato, viscose, nylon e poliéster”. MELLO, Zuza Homem de. **A era dos festivais – uma parábola**. São Paulo: Editora 34, 2003.

<sup>28</sup> Alfredo Volpi, Aldemir Martins, Carlos Vergara, Manabu Mabe, Hercules Barsotti, Manezinho de Araújo.

<sup>29</sup> **Catálogo da exposição: Cotidiano/Arte: O consumo**. Disponível em: <[www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br)>. Acesso em 1º mai. 2011.

O movimento em nenhum momento foi um Brasil para inglês ver. A complexa formatação da vanguarda serviu para destacar o próprio Brasil para brasileiros.

Não se pode deixar de notar que toda aquela miscigenação vestível, ainda que não tenha sido comercialmente bem-sucedida, foi assumida como o suprassumo da brasilidade, marcando toda uma geração, e permanecendo na memória cultural coletiva, não somente pelo ritmo, mas pelas cores, formas, texturas e também pela novidade e relevância que teve à época.

Todavia, o fim do movimento não significou a extinção por completo daquela estética, afinal, como um bom movimento intempestivo e arrebatador, a Tropicália deixou reflexos e legados que são perceptíveis em múltiplos segmentos da cultura brasileira, não só na música, mas também na arte e na moda. Por mais que se atravesse o tempo, as influências do movimento têm entusiasmado e influenciado novos processos criativos e criações, que, de uma maneira ou de outra, acabam dialogando com aquele final da década de 1960 e início de 1970.

Essa influência também se dá na moda, afinal, a Tropicália consolidou uma miscelânea que tinha o intuito de representar o que se acreditava ser uma identidade brasileira, tão ansiosamente perseguida por artistas e intelectuais. Entretanto, não houve uma unidade de fato rígida da representação da moda brasileira, pois essa identidade nacional é miscigenada e plural, formada de influências diversas como a própria sociedade do país. Outro ponto a se destacar é o fato de ser uma imagem em constante transformação, a cara do Brasil: histórica, sincrética, do folclore ao pós-moderno, carregado de texturas, da rusticidade e do sintético, nos mais amplos critérios.

A Tropicália, portanto, virou uma espécie de sinônimo de Brasilidade na moda, o que não necessariamente tem relação com a reprodução *ipsis litteris* daquela moda ou figurino apresentado nos palcos pelos artistas do movimento há anos atrás. Contudo, pode-se considerar o movimento como um dos grandes responsáveis por inspirar o que se considera um caráter nacionalista na moda através de apresentações e representações de atitudes, figuras e juízos exibidos na época.

Por consequência, o vigor de costumes e estilos formatado pela ruptura tropicalista apreciando principalmente a essência brasileira, a imagem potencializada pela exuberância de cores e formas do período serviu e servem constantemente

como inspiração para diversas *griffes* e marcas. E sempre que se deseja falar de Brasil tropical, retorna-se às estampas e modelagens tão utilizadas na ocasião.

Este foi o caso de Victor Dzenk, que para o verão de 2013, apresentou no fashion business, no Rio de Janeiro, o “Neo Tropicália”. Não se tratou de uma reprodução dos figurinos do movimento, mas sim, de uma releitura contemporânea com astutas adaptações. Como cenário, o estilista escolheu a quadra do Centro Esportivo da Rocinha, simbolicamente, com isso, o estilista representaria toda a transgressão do período, pois seu desfile ocorria em um bairro luxuoso, mas, ao mesmo tempo, na maior comunidade da cidade. Isto traduz a miscigenação e a convivência forçada, audaciosamente comparável, imbuída de juízo crítico, à comunidade da Mangueira de Oiticica. Como trilha sonora convidou Preta Gil, filha de um dos precursores do movimento. A cantora entoou canções da época.

Uma coleção inspirada no movimento, mas com certo requinte, roupas amplas e leves com estampas de folhagens, frutos e florais carregados de cores muitas vezes aquareladas, o “verde mata” predominou na coleção, talvez em razão de um imaginário coletivo formatado pela fauna e flora abundante e colorida existente no país e reiteradamente reproduzida, massificada. Entretanto, o estilista pensou cuidadosamente nas composições, fazendo sutis referências aos artistas do movimento e à contextualização da proposta. Estampas de hibiscos e padronagens de onça remetiam às roupas utilizadas por Gal, que rotineiramente podia ser vista com uma espécie da flor nos cabelos e com a estampa *animal print* em seu figurino. Efeitos ópticos, aplicações e fauna brasileira também coloriram a coleção. Tecidos leves, gaze de algodão e Jersey habilmente faziam referência aos tecidos da época, juntamente com as calças pantalonas, os kaftãs e os vestidos.<sup>30</sup> Esse desfile também foi apresentado no “Minas Trend Preview” no mesmo ano.

Anos antes, no desfile verão/2009, a marca Totem levou para a passarela do Fashion Rio a inspiração Tropicalista, presente não apenas nas formas e cores, mas na coreografia, na trilha sonora, na cenografia. Todo o conjunto remetia aos happenings tão marcantes daqueles anos. A direção de Bia Lessa transformou o desfile em um evento performático, com direito a casamento, *topless*, bolas brancas e frases de ordem, como aconteciam nos shows e programas das décadas de 1960 e 1970.

---

<sup>30</sup> Disponível em <[www.harpersbazaar.com.br/moda/victor-dzenk-apresenta-colecao-%e2%80%9d-na-rocinha-ao-som-de-preta-gil#victor-dzenk](http://www.harpersbazaar.com.br/moda/victor-dzenk-apresenta-colecao-%e2%80%9d-na-rocinha-ao-som-de-preta-gil#victor-dzenk)>. Acesso em 21 jan. 2014.

Se o movimento tropicalista misturou as guitarras elétricas aos ritmos brasileiros, da MPB ao maracatu, a Totem mixou *hits* tropicalistas e, ao iniciar a música, modelos vestidas com um longo tomara-que-caia preto com duas carreiras de grandes botões no dorso, em estilo militar/marinheiro, carregavam um painel que, de um lado, possuía um espelho, do outro, nomes de pensadores da tropicália e frases de ordem; esse se revezava ritmadamente nas mãos das modelos que se integraram à cenografia ao mesmo tempo que dividiam o foco do protagonismo das roupas. No chão, arranjos de bolas brancas estavam fixados, enquanto ao fundo, espelhos pendurados criavam uma espécie de labirinto suspenso por onde as modelos passavam para o desfile.

Compassadamente, como no tradicional desfile de moda, as modelos davam cor ao espaço com as estampas coloridas e modelagens confortáveis, com uma influência setentista adaptada, mas sem se tornar uma cópia ou reprodução da época, eram claras as influências tropicalistas, mas sem deixar o contemporâneo da Totem de lado.

Com figuras geométricas, o psicodelismo foi adaptado aos tucanos. Os amarelos, laranjas e turquesas eram realçados com retoques em preto e fundos crus; batas, vestidos, calças boca de sino, pantalonas, coletes carregavam franjas, trançados e babados dividiam lugar com o couro, camurça, jeans e algodão. O que poderia ser mais uma tentativa fetichista do movimento ou de brasilidade, ganhou novos ares com correções temporais.

A dúvida entre um desfile performático ou tradicional, é muito compreensível quando se trata de abordar o movimento tropicalista nas passarelas. A marca, contudo, acerta optando pelo primeiro. A apresentação se encerra com as quatro modelos *performers* do início, emparelhadas uma ao lado da outra retirando seus vestidos e ficando de *topless*, momento em que compõem com letras pintadas ao corpo a palavra *Love*. Na sequência tem-se um casal de *performers*, o músico Quinho e a atriz Maria Joana, que caminham como noivos em um casamento, acompanhados das modelos, encerrando a apresentação.

Talvez a Tropicália e todo seu contexto temporal tenha sido o último movimento a refletir e problematizar a questão da identidade brasileira, ou tenha sido até um modernismo mais bem sucedido, muito provavelmente pelo alcance que



teve através das massas ou mesmo tardio, já que era desejo de ambos os movimentos, Tropicália e Modernismo a deglutição da cultura, a valorização das tradições e costumes. No entanto, o movimento musical foi além da exibição das tradições, ele buscou produzir uma miscelânea de informações, miscigenando tempo e lugares, revelando a pluralidade e a volubilidade cultural sofrida através das constantes transformações e interferências de informações, conhecimentos e experiências. A tropicália foi um movimento genuíno capaz de surtir efeitos décadas e décadas depois, não apenas com suas letras fortes, suas melodias ritmadas e contagiantes, mas por toda a cena provocada, apresentação de formas e possibilidades sincréticas.

Pode-se creditar à Tropicália grande parte do “nacionalismo” praticado na moda. O movimento, mais que sinônimo de brasilidade, virou sinônimo de atitude brasileira. Essa atitude passou a ser revisitada, reverenciada e representada tanto na moda nacional, quanto na moda internacional, e vestir o Brasil virou orgulho, em suas texturas, formas e cores, mas não pelo imaginário coletivo de araras e folhagens, mas pela capacidade da moda de sempre se adaptar, e tal como o movimento Tropicalista, a moda se mantém antropofágica, se reinventando sempre.

## Referências

- ANDRADE, Paulo. **Torquato Neto: uma poética de estilhaços**. São Paulo: Annablume editora, 2002.
- ARANTES, Otília (Org.). **Mário Pedrosa: Itinerário Crítico**. São Paulo: Cosac & Naif, 2005.
- BASUALDO, Carlos. **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- \_\_\_\_\_. “O vestuário é comunicação”. In. ECO, Umberto. Et. al. **Psicologia do vestir**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.
- FAVARETTO, Celso. **Tropicália, alegoria, alegria**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- MELLO, Zuza Homem de. **A era dos festivais – uma parábola**. São Paulo: Editora 34, 2003.
- MORIN, Edgar. **Cultura de massa no século XX**. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1977.
- MOTTA, Nelson. **Noites Tropicais – solos, improvisos e memórias musicais**. São Paulo: Editora Objetiva, 2000.

NETTO, Adriano Bitarães. **Antropofagia Oswaldiana: um receituário estético científico**. São Paulo: Annablume Editora, 2004.

PORTELLA, Eduardo. **Vanguarda e Cultura de Massa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

VINCENT-RICARD, Françoise. **As espirais da moda**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

#### **Sites**

HARPER BAZAAR. **Desfile Victor Dzenk**. Disponível em <[www.harpersbazaar.com.br/moda/victor-dzenk-apresenta-colecao-%e2%80%9d-na-rocinha-ao-som-de-preta-gil#victor-dzenk](http://www.harpersbazaar.com.br/moda/victor-dzenk-apresenta-colecao-%e2%80%9d-na-rocinha-ao-som-de-preta-gil#victor-dzenk)>. Acesso em 21 jan. 2014.

ITAÚ CULTURAL. **Catálogo da exposição: Cotidiano/Arte: O consumo**. Disponível em: <[www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br)>. Acesso em 1º mai. 2011.

SITE TROPICÁLIA. **Pano Costurado**. Disponível em: <<<http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/pano-costurado>>>. Acesso em 20 jan. 2014.

Recebido em: 23/11/2018

Aprovado em: 20/12/2018