

O nu e o vestido (a moda na tropicália)

Victor da Rosa

I.

Em entrevista concedida a Augusto de Campos, em abril de 1968, Caetano Veloso define o tropicalismo como “uma moda” (Campos, 2015)¹. Além de “movimento musical” e “comportamento vital”, o tropicalismo seria, para Caetano, “mais ainda” uma moda, além de “um neoantropofagismo”, como diz logo depois ao fim da resposta, embora não chegue a explicar muita coisa. Estou certo de que interrogar os sentidos de tal definição, como se fosse possível dar sequência a um diálogo com o cantor décadas mais tarde, abre uma nova possibilidade de análise para entender o que foi a tropicália – na agenda crítico-estética de 1968 e depois – assim como a relação complexa e altamente profícua que uma série de artistas do movimento estabeleceram com a moda. A noção de moda para a tropicália, mal compreendida pela inteligência da época e por grande parte da crítica cultural depois, parece se apresentar em duas frentes principais de análise: (1) na maneira como os artistas, a partir de certo momento, passam a conferir importância decisiva para os trajes, que se tornam elementos estéticos a se confundir com o próprio nascimento do tropicalismo; e (2) também como o movimento, em linhas gerais, propõe uma nova relação entre a arte e outros regimes de temporalidade, com diferentes consequências poéticas nas performances e nas composições do grupo.

À primeira vista, ao definir o tropicalismo como uma moda, Caetano parece fazer um tipo de provocação que incorpora uma expressão trivial, controversa ou mesmo pejorativa como a característica mais notável do movimento que ele ajudava a conceber. Afinal, a partir de 1968, a ideia de moda passa a ser mobilizada com certa frequência para se referir aos tropicalistas, seja por defensores ou detratores do grupo, muitas vezes tendo como pressuposto o seu uso mais corriqueiro: a moda como artigo de consumo, manifestação de algo passageiro – que logo será esquecido e, portanto, de pouco valor artístico. Em reportagem

¹ A entrevista foi realizada no mês de abril de 1968, segundo uma nota presente no volume.

publicada na revista *O Cruzeiro* também em abril daquele ano, por exemplo, um sociólogo definia o tropicalismo da mesma forma que Caetano, mas em tom totalmente oposto: “uma espécie de moda, craniada [sic] por um grupo de baianos originalmente radicados no privilegiado bairro de Ipanema e lançada (por que motivos?) por alguns poderosos canais de *mass media*, sobretudo em São Paulo” (Neves, 2008, p. 121). Torquato Neto, dois meses antes, anotava em seu diário que “os líderes do tropicalismo anunciam o movimento como *super-pra-frente*”, “uma brincadeira total”, e desconversava: “A moda não deve pegar (nem parece estar sendo lançada para isso)” – uma contradição em termos, já que toda moda é lançada para pegar, ainda que de modo efêmero (Neto, 2008, p. 95). E o próprio Hélio Oiticica, em um conhecido artigo publicado no mesmo período, mais de uma vez afirmava – crítica e pejorativamente – que não apenas a tropicália “virou moda” (“moda atual de esnobes e intelectuais”) assim como também a cultura marginal e a própria antropofagia de Oswald de Andrade teriam decaído ao gosto burguês (Oiticica, 2008, p. 98-100). Escreveu o artista:

E agora o que se vê? Burgueses, subintelectuais, cretinos de toda espécie a pregar tropicalismo, “Tropicália” (virou moda) – enfim, a transformar em consumo algo que não sabem direito o que é. Ao menos uma coisa é certa: os que faziam *stars and stripes* já estão fazendo suas araras, suas bananeiras etc., ou estão interessados em favela, escolas de samba, marginais anti-heróis (Cara de Cavalo virou moda) etc. Muito bom, mas não esqueçam de que há elementos aí que não poderão ser consumidos por esta voracidade burguesa [...] (Oiticica, 2008, p. 102).

No texto de Oiticica, a associação entre moda e consumo se apresenta como se fosse natural, reproduzindo um clichê bastante difundido não só à época. Tal posição crítica, ao denunciar o vínculo que se formava entre arte e consumo, partia do pressuposto de que era preciso rejeitar a interferência de qualquer elemento comercial ou tendencioso, logo visto como promíscuo ou oportunista. O artista procura então se resguardar daquilo que a tropicália havia se tornado – ou viria a se tornar, ou estava se tornando – segundo a própria definição dada por Caetano: “uma moda”. Se Hélio, em sua trajetória artística, invocou a antropofagia e recorreu à noção de tropicália para compreender a arte brasileira no contexto das vanguardas do período, como fica claro ao longo desse mesmo texto, ele fez isso – conforme sublinha – “antes de virar moda”. O desassossego do artista não era em vão, embora àquela altura já não parecesse mais dar

conta da complexidade do fenômeno – o que a provocação de Caetano reabre, muito embora, como quase toda boa provocação, também não esclareça. Afinal, nem mesmo a rejeição ao consumo foi ponto pacífico entre tropicalistas naquele momento. Gilberto Gil, em famoso debate na Universidade de São Paulo em junho daquele mesmo ano, sob fortes vaias dos estudantes, chegou a dizer sem meias palavras: “Nós estamos aqui para vender. Não fomos nós que fizemos de nossa música mercadoria. Mas ela só penetra quando vendida” (Debate na..., 2008, p. 130).

O debate é pantanoso, sobretudo no caso de Oiticica que, em “Brasil Diarréia” – quatro ou cinco anos mais tarde, distante então das primeiras tentativas de definição do tropicalismo – reformulou a questão de modo inovador, provavelmente mais afim à provocação de Caetano: o artista diz que seria preciso – eis uma tarefa da arte – “*consumir o consumo*”². Por outro lado, se relembro algumas das ocorrências dessa celeuma a respeito da “moda tropicalista” ao longo de 1968, é mais para chamar a atenção, já de saída, a que tipo de mal-entendido Caetano fazia referência em sua resposta a Augusto. Ao definir o tropicalismo como uma moda, mais do que meramente identificar o movimento a uma fórmula comercial (sem com isso ignorar as contradições oferecidas pelas estruturas de comunicação de massa como parte do projeto), Caetano parecia afirmar – como disse logo depois em célebre discurso – que a solução consistia em “entrar em todas as estruturas e sair de todas”, afinal essa também é a dinâmica da moda no tempo (Veloso, 2008, p. 168-169). Em suma, o tropicalismo seria uma moda porque, antes de mais nada, o uso que Caetano faz de tal conceito é puramente tático: o artista comprehende que o costume (ou o “comportamento vital”, como diz Augusto na pergunta que faz ao cantor) é um palco privilegiado de atuação política – e costumes, como se sabe, nada mais são do que trajes, modas, fantasias de carnaval.

Em *Sobre o novo*, o crítico Boris Groys dedica um belo capítulo à moda, no qual argumenta que o valor de novidade, ao se contrapor ao fardo do passado histórico, usualmente se apresenta por meio da moda como um modelo ou estilo a ser seguido. A moda testemunha e dá provas, mais do que qualquer outro fenômeno, que o tempo histórico é imprevisível, cabível de mudanças bruscas, trocas inusuais no sistema de valores, daí seu aspecto não apenas antitotalitário, como também antiutópico. A moda seria reveladora de uma verdade histórica

² “Por acaso fugir ao consumo é ter uma posição objetiva? Claro que não. É alienar-se, ou melhor, procurar uma solução ideal, *extra* – mais certo é, sem dúvida, *consumir o consumo* como parte dessa linguagem” (Oiticica, 2015, p. 75).

na medida em que o dever do pensamento não consiste mais em captar valores universais escondidos por detrás de um passado que não muda ou por meio de uma suposta lei universal capaz de determinar o futuro em sua integralidade. Pelo contrário, a função da moda seria a de violar as igualdades aparentes do tempo, justamente ao destacar diferenças parciais – embora provisórias – que logo são reconhecidas como mais valiosas em relação às outras, ou seja, mais essenciais. Groys argumenta ainda que, ao contrário do senso comum, que condena a moda como uma mera busca inconsistente da novidade, aquilo que se torna moda – uma roupa ou um movimento cultural – tem mais chance de ser preservado na memória histórica. Isso porque o novo da moda revaloriza todo e qualquer valor que se pressupõe familiar dentro de certo conjunto de normas intrínsecas à cultura. O que nos leva a pensar que o tropicalismo não é bem uma identidade, nem uma utopia, muito menos um programa, mas sobre tudo – sendo uma moda – se define como uma intervenção nos modos de atribuir valor à arte brasileira. Intervenção drástica à sua maneira, pois a moda é o nome que poderia ser dado a uma historicidade radical. O novo – argumenta Groys – não seria meramente uma diferença, mas sobretudo um novo valor no conjunto de valores da cultura. Eis uma forma de entender a tropicália como moda (Groys, 2014).

2.

No caso das vestimentas, elas também logo são notadas e discutidas como um elemento novo da estética do grupo tropicalista. Em outra entrevista de Caetano, publicada no *Jornal do Brasil* já durante as polêmicas em torno do festival de 1968, ao ser questionado sobre suas “roupas diferentes”, o músico declarou que existia “em todo mundo um compromisso com a roupa”; observou também que as roupas são como um sistema de códigos, uma linguagem; e ainda defendeu que “cada um dá seu toque pessoal na roupa” (Soutello, 2008, p. 175). Glauber Rocha, em agosto do mesmo ano, ao confessar em longo relato que não comprava discos e nem assistia televisão, disse saber dos tropicalistas, no entanto, por meio do seu “novo estilo”, que se expressava sobretudo em suas roupas: “Mas soube em tempo de Caetano vestindo camisolões floridos. Gilberto Gil deixou crescer bigodes, cavanhaque e costeleta, também meteu um camisolão alegre” (Rocha, 2008, p. 175). Em outra reportagem, Sérgio Dias, guitarrista dos Mutantes, ao lembrar da vaia que o grupo recebeu em sua primeira participação em festivais, em 1967, chamou a atenção para o estranhamento causado não só pelas guitarras

elétricas, mas também pela indumentária: “Quando nós pisamos no palco, com roupas coloridas e guitarras – relembra Sérgio – foi aquela vaia” (Soares, 2008, p. 223).

Já no texto que ficou conhecido como uma espécie de batismo do movimento, “A cruzada tropicalista”, publicado no jornal *Última Hora* em fevereiro de 1968, o jornalista Nelson Motta, em tom de colunismo social, imaginava uma moda própria do tropicalismo ao sugerir uma festa de lançamento no “Copacabana Palace” onde todos deveriam vestir terno de linho branco, com “as lapelas o mais largas possível”, camisa de nylon “com abotoaduras de grandes pedras”, e “calças panssexuais” – como as de Renato Borghi em *O rei da vela* (Motta, 2008, p. 50-51). Para a praia, prosseguia ele, “a moda seria calção de nylon, assim como a camisa de linho branco que teria suas mangas também dobradinhas com esmero”, e bonés – “muitos bonés na praia do Posto 4”. As cores do tropicalismo – sugeriu ainda – seriam turquesa, laranja e verde-amarelo. E assim por diante. Embora o jornalista descrevesse um tipo de indumentária quase em tudo oposta às roupas de plástico de Caetano ou ao vestido de noiva de Rita Lee, que marcariam a imagem do grupo poucos meses depois, ele parecia captar, de maneira meio descalibrada, a própria vocação do movimento de lançar modas, bem como o lugar cada vez mais central que as roupas passariam a ter na imaginação tropicalista. O próprio Caetano, em *Verdade tropical*, ao descrever os desfiles da Rhodia daquele mesmo ano, chegou a ironizar o clichê dos ternos brancos, que eram classificados como “tropicalistas” – as aspas são dele – embora fossem “horri-velmente estilizados” (Veloso, 1997, p. 204)³. Seja como for, a moda tropicalista ainda estava por se fazer.

Também nesse sentido, o Festival Internacional da Canção de 1968 seria uma espécie de divisor de águas para o grupo. Na ocasião, a radicalização das ideias do movimento se expressou não apenas nas canções então apresentadas, mas também nas performances mais provocativas, aí incluídas as roupas. Tal foi o arranjo que gerou algum debate e grande escândalo. Afinal, sendo o tropicalismo uma moda, como queria Caetano, seria preciso que tal definição se expressasse não só nas canções ou em posições controversas sobre arte, consumo

³ A Rhodia era uma fabricante de tecidos que contratou os cantores tropicalistas para uma série de shows nacionais e internacionais, o Momento 68, que incluía também espetáculos de dança e desfiles de moda, com o intuito de promover seus produtos. Em seu livro, Caetano lembra do episódio com certo constrangimento, pela “assintonia atroz com nosso estilo e tudo que nos interessava”, e justifica que a empresa havia acenado com o patrocínio de um programa tropicalista na TV. O contrato foi rompido antes que chegasse ao fim. “Fiquei aliviado e rindo pelos cantos”, escreveu o cantor em seu livro (Veloso, 1997, p. 204-205).

ou qualquer outro tema ligado ao comportamento, mas também por meio da indumentária. Essa foi uma descoberta feita, de diferentes maneiras, pelos integrantes do movimento ao longo daqueles anos, mas aprofundada nos meses que antecederam o festival de setembro de 1968: a roupa é uma linguagem própria que carrega e expressa informações político-estéticas de forma extremamente potente e, sobretudo, com rara agilidade. Como o depoimento de Sérgio Dias sugere, as vrias dirigidas aos artistas no instante mesmo em que entravam no palco, antes de tocarem os primeiros acordes ou cantarem os primeiros versos de suas canções, pareciam evidenciar a influência cada vez maior do visual, sobretudo das roupas, como um meio próprio de choque estético e intervenção no ambiente. O jornalista Carlos Calado, mais de uma vez, descreve essa mesma cena em sua biografia dos Mutantes. Aconteceu no festival de 1967, quando o grupo acompanhou Gilberto Gil em “Domingo no parque”, e voltaria a acontecer um ano depois:

Ao serem chamados ao palco, para interpretarem “Caminhante noturno”, os Mutantes já foram recebidos com uma vaia poderosa. Cada vez mais abusados, Arnaldo e Serginho surgiram com enormes becas de festa de formatura; Rita com um inacreditável vestido de noiva. E tome mais vaia (Calado, 2012, p. 133).

Portanto, não se tratava apenas de uma reação contrariada às guitarras e às canções que transgrediam certas normas do que se entendia como música popular brasileira, mas também de um preconceito de moda. Afinal, a roupa é sempre o que vem primeiro, pois é o que está mais próximo ao corpo. E cenas como esta, ao descrever vestidos de noiva inacreditáveis e outras peças equivocadas para certas ocasiões, são convincentes da influência que as roupas passaram a ter para o tipo de discussão e provocação que o movimento tropicalista pretendia iniciar, sobretudo no contexto dos festivais. No caso dos Mutantes, a composição da indumentária foi um tópico não apenas precoce quanto também constante. Tratava-se de um guarda-roupa altamente diversificado, que incluía minissaias, capas medievais, peças de plástico, batas, vestidos de princesa, roupas emprestadas do Chacrinha, fantasias de elfo, de urso, de personagens do *Dom Quixote* e de filmes de ficção científica, além de chapéus variados e outros adereços exóticos (chapéus caipiras, cartolas, bonés de couro, coroas, máscaras, penachos, laços e fitas). Conjugados, rendiam ainda combinações esdrúxulas: cores incompatíveis, gravata com tênis, blazer com boné, estilo hippie com ornamentos indígenas.

Vestir-se, para os Mutantes, era compor montagens aberrantes, ao se apropriar de fantasias mais ou menos aleatórias e aproximar mundos inconciliáveis. O próprio nome do grupo, que também remete ao imaginário da ficção científica, se confunde com essa atração pelas mudanças repentinas, que se traduzem pelas trocas ágeis de roupa e de estilo.

As escolhas de indumentária do grupo eram dotadas ainda de uma autoconsciência inédita, que sugeriam uma lógica própria de intervenção nos espaços – por exemplo ao fazer referências irônicas ao ambiente onde estavam inseridas, seja aos festivais ou a programas televisivos, como se cada exibição fosse também uma espécie de instalação no palco, um *happening*. Há pelo menos duas performances que podem ser lembradas como exemplares dessa “moda mutante”, ambas ocorridas no festival da Record no final de 1968. A primeira ocorreu na apresentação de “2001”, primeira parceria com Tom Zé, quando os três músicos subiram ao palco vestidos inteiramente de branco e cobertos com capas plásticas transparentes, reproduzindo à sua maneira o clima futurista da canção – mas contra a recomendação da equipe de produção, que insistia com os artistas para que evitassem certas cores de roupa por conta dos problemas da transmissão em preto e branco. Conforme relato do biógrafo do grupo, Carlos Calado, os Mutantes entraram em cena “parecendo fantasmas, não só inteiramente vestidos de branco, mas também com os cabelos e rostos cobertos de pó de arroz branco” (Calado, 2012, p. 151). Era uma piada com a transmissão da Record, como afirma Calado, mas também uma composição com o tema da canção. Compostos pela “cor do sol” – como diz a letra – mas também pela matéria maleável do plástico, os três Mutantes encarnavam, com suas roupas sintéticas, o imaginário da música ao mesmo tempo em que transformavam o palco da Record em rota espacial.

No mesmo festival, poucos dias depois, ao interpretar “Dom Quixote”, eles fizeram o oposto: se apresentaram trajados de smoking, mas com máscaras de borracha deformadas cobrindo todo o rosto, que davam aos três uma aparência meio burlesca. O smoking não era só uma roupa vista como careta, era – eis o mais importante – o traje convencional dos festivais, espécie de etiqueta que a grande maioria dos intérpretes seguia à risca desde as primeiras edições desses eventos. Calado resumiu a performance como uma “avacalhação em *black-tie*”, chamando a atenção para o seu procedimento paródístico, que recorria a determinada convenção para criticá-la em tom de deboche, deformando (literalmente, nesse caso) o modelo original (Calado, 2012, p. 130). Zuza Homem de Mello, autor do livro mais amplo sobre a era dos festivais, classificou a mesma

interpretação como “pura gozação”, sublinhando o arranjo de Rogério Duprat que deu à música uma aura de “retumbante marcha de filme épico” – e lembrando ainda que, quase no fim, a canção “Disparada” é citada no arranjo de Duprat, seguida de uma estrondosa gargalhada de Sérgio Dias e Arnaldo Baptista (Mello, 2010, p. 322). Ou seja, o deboche da letra de “Dom Quixote” (“Quixote chupando chiclete”) é acompanhado pelo arranjo também parodístico que rebaixa uma das canções mais célebres da história dos festivais, e que se faz notar, antes de tudo, na indumentária dos três mutantes, estabelecendo um sistema poético que mobiliza simultaneamente roupa, letra e música.

A célebre roupa que Caetano usou no mesmo festival, poucas semanas antes, faz parte dessa espécie de coleção em série. Concebida por Regina Boni especialmente para a performance de “É proibido proibir”, e não apropriada de outros guarda-roupas, como era mais comum inclusive no caso dos Mutantes, a indumentária do cantor já deu o que falar antes mesmo de iniciar o festival, conforme o relato de Zuza Homem de Mello: “Havia gente até no chão, ansiosa para ver a comentada roupa de plástico de Caetano” (Mello, 2010, p. 274). A questão não era só o plástico, afinal o look completo incluía, além da camisa de plástico verde, também um colete prateado, colares de fios elétricos e correntes metálicas com dentes de animais pendurados, de acordo com a descrição de Zuza, que definiu o conjunto como “a própria anti-beleza” (Mello, 2010, p. 272). Em *Verdade tropical*, Caetano lembra ainda que a calça preta também era feita de plástico, e os fios elétricos continham tomadas nas pontas, dando ao visual “um toque protopunk que fazia parecerem bem-comportadas nossas então já usuais (mas ainda escandalosas) ‘camisolás’ africanas de estamparias vivas, e até mesmo os trajes de ficção científica que os Mutantes usavam ali mesmo ao meu lado no palco” (Veloso, 1997, p. 299). Há outros aspectos importantes da roupa que não são mencionados – nem por Caetano, nem pela crônica da época – como o cinto (provavelmente de metal) que parece remeter a um visual cangaceiro, conferindo ao estilo do cantor uma informação nova, como se fosse uma armadura de guerra ou guerrilha; e a gargantilha e pulseiras étnicas, meio indígenas, meio africanas, que tornam mais feminino o conjunto. High-tech de um lado, primitivista de outro. Antropofágico.

Quando Caetano confessou, em suas memórias, “o medo de ter ido longe demais” com o *happening* de 1968, apesar de não ter feito referência direta à roupa que vestia, ela também parecia tocar nas “estruturas profundas da vida brasileira” (Veloso, 1997, p. 303). O cantor reconheceu que seu look fazia todo o resto parecer bem-comportado, mesmo o que não era. A mixórdia de

elementos, estilos e temporalidades tão variadas e, no entanto, carregadas misteriosamente por um único corpo franzino e ainda um pouco tímido, não só antecipava a confusão generalizada do evento como fazia dessa mesma confusão uma moda. Se o tropicalismo se imortalizava então como um movimento meio precário – assim como a roupa de Caetano ameaçava despencar a qualquer momento – isso acontecia mediante um desfile de modas monstruoso no qual a vestimenta do cantor passou a ser o tema e a forma da mensagem. Seu discurso no palco, como se sabe, eram arremedos de frases, a música mal se cantava e pouco se ouvia a sua voz no meio de tanta vaia e desalinho, enquanto a roupa, por outro lado, não apenas era vista como comentada, fotografada e reproduzida. Entrar em todas as estruturas e sair de todas, como diz o cantor em seu discurso, passa a ser uma variação inflamada do que ele havia dito poucos meses antes em sua resposta a Augusto de Campos: “Acho bacana tomar isso que a gente está querendo fazer como tropicalismo. Topar esse nome e andar um pouco com ele” (Campos, 2015, p. 207) – como se faz com as roupas, os adereços e as maquiagens. Esse é o verdadeiro escândalo do evento, como Walter Benjamin explica neste trecho de suas *Passagens* a respeito de uma política do tempo na modernidade: “Nenhum tipo de imortalização é tão perturbador quanto o do efêmero e das formas da moda que nos reservam os museus de cera” (Benjamin, 2007, p. 107). Museus de plásticos, no caso da tropicália. São nesses termos que talvez seja possível não só compreender a concepção singular do tropicalismo dada por Caetano, mas também levar a sério, meio a reboque e a contragosto, o tipo de crítica segundo a qual o tropicalismo não passaria de uma moda.

O look de Caetano se construiu como um trabalho coletivo, a exemplo de quase tudo na tropicália. Se foi concebido por Regina Boni, o próprio Caetano diz que contou também com “palpites de Dedé”, sua companheira na ocasião (Veloso, 1997, p. 299). Em entrevista à *Revista Trip* em 2014, Regina lembra de ter dito a Caetano que a roupa usada por ele na apresentação de *Alegria, alegria* – um ano antes – “era muito careta e não correspondia à linguagem dele” (Eiroa, 2014). Foi quando passaram a conversar sobre roupas e Dedé nomeou Regina como “a nova figurinista do grupo”, mesmo sem ela nunca ter feito nada semelhante. Além dela, Guilherme Araújo, produtor frequentemente mencionado como alguém que atuava na construção da imagem dos artistas, também era especialmente preocupado com as roupas, embora suas ideias a esse respeito não tenham ido tão longe. Dono de um guarda-roupa moderno, pertencia a ele justamente o terno que Caetano usou no festival de 1967, que

não chegava a ser nenhum escândalo, embora escapasse dos padronizados smokings dos festivais, principalmente por conta da cor – sob o terno, a camisa de gola rolê alaranjada ainda compunha com as roupas cor de rosa dos Beat Boys. Talvez tenha sido este, no entanto, o raciocínio de Regina Boni ao criticá-lo: o conjunto de blazer e calça quadriculados, apesar de tudo, transmitia certa harmonia e organização entre as partes, e o padrão xadrez remetia a uma estética de moda tradicional, extremamente ordenada. Não havia também qualquer tipo de transgressão nos materiais. E embora a letra da música fizesse menção, em seus primeiros versos, à falta de lenço e documento, Caetano trazia ainda, paradoxalmente, um lenço no bolso, outra informação convencional de sua roupa – além de identificada, em senso estrito, ao mundo masculino. Daí que, para mencionar os versos de outra canção sua, pouco tenha sido dito do modelo do seu terno.

O look concebido por Regina Boni, por outro lado, além de desordenar todas as partes do conjunto, esvaziando qualquer possibilidade de unidade e estilo, era ambíguo em sua construção de gênero – fosse pela modelagem justa das calças e pela transformação do blazer folgado em um coletinho com decote, ou pelo brilho dos materiais e pelo excesso de adornos, características acentuadas ainda pelos cabelos longos de Caetano na ocasião. Tais elementos não passaram despercebidos pelo público da época. Zuza registra que, após os festivais de 1968, “os militares de classe média” – ou seja, o senso comum – passaram a não mais suportar os tropicalistas por conta, entre outras coisas, de suas roupas: “Com seu preconceito enraizado, vendo homens vestidos de mulher – houve até comentários de que Caetano era meio mulher e Bethânia meio homem –, os militares de classe média não suportaram o que passaram a considerar uma ofensa, uma atitude abjeta, passaram a ter nojo dos baianos” (Mello, 2010, p. 334). Compreende-se o mal-estar na medida em que, historicamente, a moda fazia o trabalho ideológico de acentuar não apenas as divisões de classe, mas também de gênero. E Regina parecia saber bem o que estava provocando. Na entrevista mencionada, ela diz que uma das ideias dos seus looks era “lidar com as emoções do público”, tornando a roupa não apenas mais um elemento estético – que dava aos tropicalistas “a imagem do que eles falavam” – como também um elemento crítico, ou seja, um tipo de ferramenta de pesquisa, seja de cultura ou de comportamento (Eiroa, 2014). Como transgressão de um sistema rígido de moda, a roupa era capaz de gerar reações próprias, durante os shows mas também na televisão e nas ruas, nos jornais e revistas, respostas que iam do choque ao nojo, do mal-estar à repulsa total.

3.

Ao definir a tropicália como uma moda, se Caetano está afirmando que o movimento é também uma roupa, então essa roupa seria uma variação dos parangolés de Hélio Oiticica. Assim como o look de Regina Boni também poderia ser analisado como um tipo de parangolé. Como se sabe, foi uma obra de Hélio que deu nome à canção “Tropicália” e ao movimento como um todo, embora não um parangolé. A história é bem conhecida: em 1967, em um almoço “na casa de não sei quem em São Paulo”, Caetano cantou uma canção que havia acabado de compor, quando o fotógrafo Luiz Carlos Barreto sugeriu dar a ela o título de “Tropicália” (Veloso, 1997). Barreto explicou que a canção possuía afinidades com “o trabalho de mesmo nome apresentado por um artista plástico carioca”, e então passou a descrever a instalação que Hélio montou na exposição *Nova objetividade brasileira*, poucos meses antes, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A obra de Hélio consistia, de acordo com a descrição de Caetano em suas memórias, “num labirinto ou mero caracol de paredes de madeira, com areia no chão para ser pisada sem sapatos, um caminho enroscado, ladeado de plantas tropicais, indo dar, ao fim, num aparelho de televisão ligado, exibindo a programação normal” (Veloso, 1997, p. 188). Nessa mesma ocasião Hélio também apresentou seus parangolés, não dentro do museu, mas em uma espécie de manifestação coletiva no Aterro do Flamengo, repetindo o ato que havia feito dois anos antes também nas redondezas do MAM. Caetano nada sabia sobre isso, e a princípio rejeitou a sugestão de Barreto, mas a palavra tropicália era “pregnante” – disse ele – e acabou se impondo com o tempo. Em outro momento de suas memórias, o cantor analisa ainda que o título “Tropicália”, tendo surgido em tais condições, “tem a marca do acaso significativo, do acercamento inconsciente a uma verdade” (Veloso, 1997, p. 501).

Seria possível dizer que o mesmo tipo de aproximação ocorreu com os parangolés – aproximação inconsciente e errônea, talvez ainda mais reveladora de uma verdade, já que se tratava de uma obra oculta e ao mesmo tempo contida na instalação de Hélio da qual Caetano ouvia falar, porém situada nos espaços limítrofes entre o museu e o mundo, ou seja, que fazia e não fazia parte da “Tropicália”. Mais do que um “penetrável”, os parangolés de Hélio são penetráveis que devem, necessariamente, ser vestidos. Sendo assim, logo se tornaram um tipo de traje de gala para Caetano, que passou a vesti-los em momentos-chave de sua trajetória. Relembro três dessas ocasiões, cada uma significativa à sua maneira. Na primeira, já em dezembro de 1968, no auge do tropicalismo, o

cantor apareceu enrolado pela primeira vez em um parangolé, o *P04*, em reportagem que a jornalista Marisa Alves de Lima escreveu para a revista *O Cruzeiro*, acompanhada de uma série de fotografias de Caetano que se tornaram muito conhecidas (Lima, 1996). “A arte é uma etiqueta em suspenso”, dizia a chamada da matéria, com uma imagem do cantor ao fundo vestido com a sua nova roupa. Em 1990, foi novamente no MAM do Rio que, ao interpretar uma recriação composta por Haroldo de Campos para um clássico do teatro japonês, Caetano fez outra aparição usando um parangolé – dessa vez uma capa escura, um dos últimos parangolés feitos por Hélio, intitulado *Noblau* (Maria, 1990). E mais recentemente, em 2017, quando seu livro de memórias foi reeditado vinte anos depois do lançamento, Caetano se deixou fotografar com um parangolé semelhante àquele do famoso ensaio fotográfico de 1968, que passou a estampar a nova capa do livro, fechando uma espécie de ciclo da verdade tropical – afinal, a reedição do livro era também uma celebração dos cinquenta anos do tropicalismo (1967-2017). De maneira que Parangolé ficou sendo o outro nome que poderia ser dado à Tropicália.

No entanto, se os parangolés (e a tropicália, sendo uma moda) são como roupas, não se trata de uma roupa qualquer. De modo que, para compreender a especificidade e os vínculos entre a criação de Hélio, o fenômeno da moda e o próprio movimento tropicalista, seria preciso interrogar que tipo de roupa é um parangolé. Por um lado, os parangolés são como roupas por dois motivos simples e principais. Primeiro porque, como afirmou o crítico Guy Brett, essas peças possuem “estruturas semelhantes a roupas”, quer dizer, se parecem com roupas o suficiente para serem concebidas como tal (Bret, 1997, p. 226). Mas também porque – eis o motivo mais decisivo – os parangolés foram feitos para vestir. Não é uma questão só de aparência, mas também de certa ritualística, ou seja, dos atos e costumes mais imediatos que nos ligam aos objetos. Daí nasce inclusive a tão propalada dificuldade expográfica de mostrar um parangolé como se fosse meramente um objeto autônomo, uma pintura ou o que for.⁴ Ao serem contemplados, apesar de curiosos, eles se tornam um pouco tristes, justamente por conta de sua inércia, em flagrante contraste com a alegria (“a prova dos nove”, disse Oswald) associada a eles durante a dança ou outra ação de uso.

⁴ O próprio Hélio falou disso ainda em 1965, ao afirmar que, com os parangolés, “o próprio conceito de ‘exposição’ no seu sentido tradicional já muda, pois de nada significa ‘expor’ tais peças (seria aí um interesse parcial menor), mas sim a criação de espaços estruturados, livres ao mesmo tempo à participação e invenção criativa do espectador” (Oiticica, 1986, p. 76).

O próprio Caetano, em diferentes contextos, se referiu aos parangolés em termos semelhantes, como “vestes transcedentais” ou “peças para vestir” (Veloso, 1997, p. 426). Ao mesmo tempo, o cantor chamava a atenção para um elemento problemático dessas vestes, elemento talvez revelador de sua natureza mais profunda: a dificuldade de usá-las. Nesse sentido, se são peças para vestir, elas estão “no pólo oposto da moda” (Veloso, 1997, p. 307), pois são “arranjos pouco legíveis como vestimentas” (Veloso, 1997, p. 426), “quasi-impossible to wear” (Veloso, 1997, p. 27). Em outro depoimento, o cantor diz que são “the most sublime [...] clothes design”, porém em linha “anti-fashion” (Veloso, 1997, p. 26-27).

Que os parangolés sejam uma anti-moda – ou quase impossíveis de vestir, mas ainda assim possíveis – só torna a definição de Caetano sobre a tropicália ainda mais precisa e eficiente. Porque a anti-moda, nesse caso, nada mais é do que a experiência de se vestir sendo tomada, no entanto, como atitude crítica e fonte de invenção, e não mais como um sistema de obrigações, tolerâncias e justificativas. Quer dizer, não se trata de uma negação da moda, mas de uma pesquisa mais profunda sobre a sua natureza, condições, sistemas de recenseamento e suas possibilidades criativas (parafraseando a reportagem da revista *O Cruzeiro*, “a anti-moda é uma etiqueta em suspenso”). Seja como for, saem os smokings e entram os coletinhos brilhantes, as camisas alaranjadas de plástico (e os parangolés). Se Hélio não falou de moda ou de anti-moda para se referir à sua criação, ele se valeu de expressão semelhante: antiarte – que consistia em uma nova compreensão da arte, na qual o artista não é mais visto como se fosse um “criador para a contemplação mas como um motivador para a criação”, sendo que a criação apenas “se completa pela participação dinâmica do ‘espectador’, agora considerado ‘participador’” (Oiticica, 1986, p. 77). Foi com esse mesmo espírito e raciocínio que Hélio sublinhou que o ato de vestir, em oposição a “assistir”, é que confere o “sentido maior e total” ao parangolé. Disse ainda que a experiência de vestir o parangolé “já em si se constitui numa totalidade vivencial da obra”, pois o espectador, “ao desdobrá-la tendo como núcleo central o seu próprio corpo, [...] como que já vivencia a transmutação espacial que aí se dá” (Oiticica, 1986, p. 71). Antiarte para Hélio, anti-fashion para Caetano, o parangolé, além da realização mais definitiva do que seja a arte ambiental para o artista, é um lugar onde se inventa um “design novo para a vida” (Veloso, 1997, p. 427).

Em outras palavras, é a noção de moda que oferece a Hélio as condições para pôr em suspenso certos fundamentos das artes plásticas, como a contemplação – seja por meio de um tipo de ritualística específica (o ato de vestir-se) ou de uma qualidade própria também associada ao universo das roupas

(sua proximidade com o corpo). Afinal, no mesmo texto, Hélio acentua que a “vivência-total *Parangolé*” seria capaz de gerar imagens “móvels, rápidas, inapreensíveis”, resultado direto de uma “incorporação do corpo na obra e da obra no corpo”, dando ao parangolé uma energia inteiramente nova – “o oposto do ícone, estático e característico das artes ditas plásticas”, conforme escreveu o artista (Oiticica, 1986, p. 73). Essa parece ser uma das principais consequências da experiência com o parangolé para o pensamento de Hélio, a “chave” daquilo que o artista chamava de “arte ambiental”: a busca pelo “eternamente móvel, transformável, que se estrutura pelo ato do espectador”, uma “verdadeira metamorfose” (Oiticica, 1986, p. 73-74). E que não se estrutura por qualquer ato, mas pelo ato de se vestir, de trocar de roupa. Tal como a moda – mutante e maleável, feito o plástico – o parangolé não buscária, nessa perspectiva, estabelecer novos parâmetros estéticos, etiquetas ou estilos permanentes (“uma nova moral ou coisa semelhante”) e sim pôr em suspense as etiquetas que existem, abolindo a norma estética em nome da invenção (Oiticica, 1986, p. 81). Daí que a improvisação, condição primeira do parangolé, reine no lugar da coreografia.

Por fim, em alguns de seus textos, cartas e entrevistas, Hélio insiste também em outra ideia que, de alguma forma, resumiria um ponto crítico de sua obra e de sua reflexão: a fórmula da “descoberta do corpo”. Como o próprio artista defende, o parangolé não seria meramente a plasmação visual da ação de um corpo na obra (*action-painting*) e muito menos o uso do corpo como suporte de uma ação artística (*body-art*), e sim uma integração total entre obra e corpo – que levaria, no limite, a uma “descoberta do corpo”, de acordo com suas palavras (Oiticica, 1986, p. 71-72). Acontece que tal expressão contém uma ambiguidade reveladora para a compreensão dos anseios de Hélio sobre sua obra, em especial o parangolé, mas também sobre o movimento tropicalista como um todo: a “descoberta” do corpo insinua, ao mesmo tempo, a imagem da nudez, já que “descobrir”, em sentido literal, quer dizer tornar nu. Nesse raciocínio, a própria possibilidade do saber – como a descoberta de algo novo, no caso um corpo, mas também da própria arte – se associaria estranhamente à condição da nudez. Em seus textos, Hélio usa e abusa do verbo “descobrir”. E o que o artista parece afirmar é que, para que se conheça um objeto verdadeiramente, antes seria preciso desnudá-lo. O próprio parangolé, como uma espécie de ferramenta de pesquisa, se apresenta como um meio para tal. Ora, depois de vestir um parangolé é como se fosse aceitável que qualquer roupa possa ser usada – qualquer coisa – ou mesmo nenhuma. Esse seria o aspecto

“transcendental” dos parangolés sobre o qual fala Caetano, a verdadeira “metamorfose” operada por eles – trata-se de um tipo de indumentária que, paradoxalmente, acaba por deixar nu quem a veste.

O filósofo Giorgio Agamben, em análise sobre o texto da *Gênesis*, ajuda a esclarecer uma possível relação entre conhecimento e nudez. Agamben identifica, a partir de um pequeno tratado sobre a veste escrito por um teólogo alemão chamado Erik Peterson, que a ideia de nudez – tal como a conhecemos – está intimamente associada ao pecado original. E esse pecado estaria ligado a uma alteração profunda, de ordem metafísica, pela qual Adão e Eva passam logo após a queda, e que poderia ser resumida, conforme o teólogo, justamente pela “descoberta do corpo” – a expressão aqui é de Peterson, não mais de Hélio (Peterson *apud* Agamben, 2014, p. 94). Descoberta que, de súbito, dá a ver os signos da sexualidade e a natureza particular daqueles corpos, uma natureza imperfeita, potencialmente corrupta e, sobretudo, carente de “graça”. Ora, se antes do pecado original – conforme explica Agamben – os dois personagens bíblicos, mesmo sem estarem cobertos por nenhuma veste humana, não tinham qualquer consciência da sua nudez, isso ocorre por um motivo que a teologia também explica: eles estavam cobertos por outro tipo de traje, espécie de veste gloriosa que, em versão hebraica, chamou-se veste de luz, *zohar*. Peterson resume a questão de maneira simples: “A nudez só se dá depois do pecado. Antes do pecado havia ausência de vestes, mas esta ainda não era nudez” (Peterson *apud* Agamben, 2014, p. 94). E é justamente dessa veste sobrenatural que o pecado despe os personagens bíblicos, sendo que eles, agora desnudados, descobrem o próprio corpo – mas também são forçados a logo se cobrirem, confeccionando uma tanga de folhas de figueira e, mais tarde, no momento da expulsão do paraíso, usando “vestes feitas com peles de animais, que Deus preparou para eles” (Peterson *apud* Agamben, 2014, p. 92). Agamben argumenta que não há no cristianismo uma teologia da nudez, já que é vista negativamente desde então, mas apenas uma teologia da veste, por motivos óbvios (como forma de sonegação do pecado) – e argumenta então que uma nudez plena só se realizaria no próprio inferno, no corpo dos miseráveis e dos danados atormentados pela justiça divina.

Nessa perspectiva, a moda seria a herdeira direta de uma teologia da veste, porém uma herdeira profana. No caso do parangolé, a obscenidade consiste, sobretudo, em operar nessa indecisão – ou ambiguidade – entre nudez e roupa. Decorrente disso, a ausência de graça na obra de Hélio se explicaria ainda pelo transe da dança – a improvisação em oposição à coreografia – e pelo uso de uma roupa que, em vez de cobrir, descobre. Quer dizer, o parangolé é

a própria moda dos danados – do Miro, do Jerônimo e da Roseni, mas também do Caetano, da Gal e do Torquato. Na interpretação de Agamben, que procuro traduzir aqui por meio da “vivência-total *Parangolé*” (Oiticica, 1986, p. 72), a nudez que marca a descoberta do corpo (no pecado original) consiste em uma abertura para a verdade – temos um corpo, eis a verdade tropical! – que por si mesma torna possível o ato de conhecer. “Não estarem mais cobertos pela veste de graça não revela a obscuridade da carne e do pecado, mas a luz da cognoscibilidade”, resume Agamben (2014, p. 118). E descobrir um corpo significa notar a sua pura presença além de qualquer segredo e de qualquer predicho. Hélio entende que a descoberta, como também pontua o filósofo, não é uma forma, e sim um estado, eis a sua compreensão mais decisiva. Em outras palavras, a nudez não chega a ser um “conteúdo”, mas “uma ausência de véus” que apontaria então para a possibilidade de um saber. Enfim, a descoberta do corpo pode ser uma dança, um costume, uma experiência. Um *happening* ou mesmo uma moda.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Trad. Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- CALADO, Carlos. *A divina comédia dos mutantes*. São Paulo: Editora 34, 2012;
- CAMPOS, Augusto de. Conversa com Caetano Veloso. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- DEBATE NA FAU. In: COELHO, Frederico; COHN, Sérgio (Org.). *Tropicália*. Rio de Janeiro: Azouge, 2008. Coleção Encontros.
- EIROA, Camila. Regina Boni. *Revista Trip*, [s. l.], 27 de maio de 2014. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/regina-boni>. Acesso em: 23 jan. 2025.
- GROYS, Boris. *On the new*. Trad. G. M. Goshgarian. Londres: Verso, 2014.
- LIMA, Marisa Alvarez. *Marginália: Arte & cultura “na idade da pedrada”*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1996.
- MARIA, Cleusa. Banquete antropofágico no MAM. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 nov. 1990.
- MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- MOTTA, Nelson. A cruzada tropicalista. In: COELHO, Frederico; COHN, Sérgio (Org.). *Tropicália*. Rio de Janeiro: Azouge, 2008. Coleção Encontros.

- NEVES, Arlette. Tropicalismo: movimento, mito, escola ou cafajestada sob encomenda? In: COELHO, Frederico; COHN, Sérgio (Org.). *Tropicália*. Rio de Janeiro: Azouge, 2008. Coleção Encontros.
- NETO, Torquato. Tropicalismo para iniciantes. In: COELHO, Frederico; COHN, Sérgio (Org.). *Tropicália*. Rio de Janeiro: Azouge, 2008. Coleção Encontros.
- OITICICA, Hélio. Anotações sobre o parangolé. In: OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- OITICICA, Hélio. *Tropicália*. In: COELHO, Frederico; COHN, Sérgio (Org.). *Tropicália*. Rio de Janeiro: Azouge, 2008. Coleção Encontros.
- OITICICA, Hélio. *Experimentar o experimental*. Rio de Janeiro: Azougue, 2015.
- ROCHA, Glauber. O anjo, o moleque e a Maria de Iansã. In: COELHO, Frederico; COHN, Sérgio (Org.). *Tropicália*. Rio de Janeiro: Azouge, 2008. Coleção Encontros.
- SOARES, Dirceu. Os Mutantes são demais. In: COELHO, Frederico; COHN, Sérgio (Org.). *Tropicália*. Rio de Janeiro: Azouge, 2008. Coleção Encontros.
- SOUTELLO, Mônica. Divino, maravilhoso. In: COELHO, Frederico; COHN, Sérgio (Org.). *Tropicália*. Rio de Janeiro: Azouge, 2008. Coleção Encontros.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- VELOSO, Caetano. Recollection. In: BRETT, Guy; FIGUEIREDO, Luciano (Org.). *Oiticica in London*. Londres: Tate, 2007
- VELOSO, Caetano. É proibido proibir [discurso realizado no Teatro Tuca, em São Paulo, em setembro de 1968]. In: COELHO, Frederico; COHN, Sérgio (Org.). *Tropicália*. Rio de Janeiro: Azouge, 2008. Coleção Encontros.