

# A MODA NOS ANOS 60/70 (COMPORTAMENTO, APARÊNCIA E ESTILO)

Renata Pitombo Cidreira \*

**Resumo:** A partir dos anos 60, particularmente, notamos uma congruência particular entre uma certa sensibilidade fragmentada evidenciada na moda, e uma estética pós-moderna dos fragmentos. Mas uma característica fundamental para a presente pesquisa é o fato de que, talvez pela primeira vez, a moda impulsionada e incorporada pelo movimento hippie (que se integrava a um momento da valorização da arte pop e da sociedade dita de consumo) tenha sido pensada como estilo. Certamente é isso que a moda, ou talvez seja melhor dizer, a aparência, sobretudo vestimentar, dos anos 60, 70, faz: reflete uma concepção de vida intimamente ligada à cultura pop e à filosofia hippie.

**Palavras-chave:** moda, comportamento, hippie, estilo, aparência.

**Abstract:** From the 1960s on, it is particularly noticed a congruence between a particular degree of sensitivity shown in piecemeal fashion, and a postmodern aesthetic of the fragments. But a key feature for this search is the fact that, perhaps for the first time, the fashion driven and built by the hippie movement (which included a moment of valorization of pop art and the so-called consumption society) has been thought of as style. Certainly this is what the fashion of the garments from the 1960s and 1970s does, i.e., it reflects a conception of life intimately connected to pop culture and the hippie philosophy.

**Keywords:** fashion, behavior, hippie, style, look.

---

\* Jornalista, doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas (FACOM/UFBA), professora adjunta da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) e autora de Os Sentidos da Moda (Annablume, 2005). E-mail: pitomboc@yahoo.com.br.

### Introdução

Uma conjuntura sócio-econômica-cultural impulsiona o aparecimento de uma série de explosões de expressões juvenis a partir de meados da década de 60 e início da década de 70. Movimentos como o psicodelismo, o feminismo, uma certa revitalização da volta à natureza, festivais de música que se transformam em verdadeiros *happenings* de liberação, vertigem, a proposição de uma nova forma de relação, em que se privilegia o amor livre, movimentos estudantis e as comunidades hippies, entre outros. Uma sensação de instabilidade e a conseqüente necessidade de escapismo – própria de momentos de grande reviravolta de valores –, promovem, na grande maioria dos jovens, a necessidade de uma vida mais saudável, simples, natural.

Esse é o período de Woodstock e de Maio de 68, marcos representativos de tentativas juvenis que, embora distintos, têm em comum o anseio de propor uma transformação radical da sociedade e promover o surgimento de uma ‘nova era’. Movidos por sonhos, verdadeiras utopias, os jovens agregaram em torno de si e de seus ideais uma força gigantesca que foi capaz, de fato, de fissurar a estrutura até então vigente, reivindicando uma inteira reversão do modo de ser da sociedade. Se essa fissura não foi suficientemente capaz de ruir o complexo já instalado, pelo menos conseguiu impor algumas importantes transformações.

A pretensão era por fim à opressão vivenciada nas sociedades ocidentais, através de uma negação ao império da razão científica, à repressão sexual, ao capitalismo, às guerras. Em oposição a essas estruturas, se instauraria o amor livre, o misticismo, o neo-tribalismo e a paz, ou seja, um outro modo de vida. Conforme observa Maria José Arias, em *Os Movimentos Pop* (1979), ao perceberem que os valores da sociedade em que viviam não os faziam felizes, os alienavam e envolviam numa engrenagem de que eles, como indivíduos, eram apenas uma peça a mais, esses jovens propunham uma vida baseada no amor a todas as coisas e no presente, sem hipotecas sobre o futuro. Esse contingente de jovens, batizado de filhos das flores (*flower children*), revigorou os trabalhos manuais, como o artesanato, a agricultura, além de cultivar a ingestão de substâncias que expandiam a mente e, sobretudo, compor e escutar música. Grande parte de protagonistas desses movimentos eram representantes do movimento hippie, sem contar os personagens de um certo ativismo estudantil de esquerda, cujo projeto era também a transformação do mundo. Mas se pode dizer que os jovens hippies foram, de fato, os mais significativos representantes dessa nova atitude diante dos acontecimentos do mundo, cuja principal inspiração era o sentimento de liberdade que contagia a todos.

Uma das tentativas de definição do surgimento e localização do movimento, aponta o estado do Colorado, a menos de três léguas de Trinidad, e maio de 1965, como os marcos de fundação do movimento hippie. De acordo com as pesquisas de Daufouy e Sarton, atualizadas por Tupã Correia<sup>1</sup>, teria sido um grupo de professores e estudantes de arquitetura, psicologia e ciências sociais que, numa ruptura frontal com o sistema de ensino que eles chamavam de esclerosado e decadente, teria fundado a primeira comunidade hippie de que se tem conhecimento. A comunidade foi batizada de *Drop City* e tinha como meta fomentar a criatividade de seus membros através do contato direto com a natureza, bem como buscavam eliminar todos os padrões hierárquicos de chefia ou de governo e toda forma de trabalho organizado. Neste mesmo período, coincidentemente ou não, a utilização de droga entre os jovens crescia significativamente: alucinógenos como o LSD e a maconha. “(...) Ocorre que a droga desempenhava um papel de expressiva importância, como principal símbolo de ruptura com os padrões existentes. Isso porque devemos entender o movimento hippie a partir de três elementos: a droga, a música e aquilo que seriam as posturas ético-sociais, integradas por roupas, maneira de ser e de participar socialmente”<sup>2</sup>.

Para alguns autores esse período seria caracterizado como Contracultura, no seio do qual tomava forma uma nova mentalidade, constituindo-se como um momento de intensa transição sócio-cultural. Segundo Edgar Morin<sup>3</sup>, por exemplo, esse foi um período marcado por acontecimentos explosivos, aparentemente aberrantes, anônimos, periféricos, que parecem relacionados com os

processos em curso, mas na verdade condicionados por estes. Temas emergentes tais como drogas, ecologia, feminismo, rock, esoterismo, *underground*, entre outros, surgem com uma força política.

## Comportamento

Os hippies propunham uma nova maneira de agir e pensar, uma transformação da mentalidade vigente a fim de engendrar um novo contexto social que poderia ser chamado neotribal. Como se sabe este movimento ganhou proporções globais e sua repercussão talvez tenha sido mais consistente do que se poderia supor. Existem, inclusive, autores, como o francês Michel Maffesoli, por exemplo, que defendem a idéia de que este movimento teria sido o marco de um processo nascente batizado posteriormente de pós-modernidade, caracterizado sobretudo pelo neotribalismo: este seria o novo modo de agregação social cujo vínculo se estabelece a partir do ponto de vista afetivo.

As tribos partilham, portanto, ideologias, gostos, sentimentos, valores e interesses que acabam por instituir uma ética que é a expressão da sensibilidade coletiva. Nesse sentido, podemos dizer, juntamente com o autor, que três elementos básicos fundam o sentimento tribal: um certo sentir em comum (designado estética, por Maffesoli), o laço coletivo, empático (a ética) e o resíduo que fundamenta o estar-junto (o costume). Envolvimento, portanto, orgânico, em que a valorização do grupo acaba dissolvendo o individualismo.

Sem dúvida, a analogia entre determinados movimentos de grupos e o que se cunhou pós-modernidade<sup>4</sup> é algo complicado, como ressalta muito oportunamente Steven Connor em *Cultura Pós-Moderna: Introdução às Teorias do Contemporâneo* (1996) quando destaca que não há muita semelhança entre a oposição à sociedade industrial de massas exemplificadas nos modernismos literários e artísticos e a quase absoluta identificação do rock, por exemplo, com as energias da expansão capitalista dos anos 60 e, mais tarde, dos anos 80. Nesse sentido, pode-se dizer que os hippies e mesmos os punks, apesar do desejo comum de liberdade, acabaram engendrando uma dinâmica que beneficiava o desenvolvimento da indústria, do consumo. Na visão de Connor funcionavam ambigualmente: se num primeiro momento serviam como pontos de convergência para o desejo de fuga das estruturas estabelecidas; num segundo estágio, aceleravam um ciclo de inclusão – em que suas novas formas e energias eram incorporadas, domadas e recicladas como mercadorias. Principalmente se se reflete sobre a moda vestimentária, pode-se afirmar que o paradoxo está mesmo presente como um elemento constitutivo do próprio fenômeno.

A moda é a lógica da obsolescência planejada – não somente a necessidade da sobrevivência do mercado, mas o ciclo do próprio desejo, o processo interminável por meio do qual o corpo é decodificado e recodificado, para definir e habitar os mais novos espaços territorializados da expansão do capital. Linha de fuga num dado momento, a moda é recapturada na rede de imagens no momento seguinte; congelados no espelho da “mídia sagem” (media-scape), ficamos em eterna contemplação no nosso momento suspenso de fuga.<sup>5</sup>

Na verdade, este é um paradoxo familiar que acontece com outras formas culturais populares que evitam enfrentá-lo e mesmo reconhecê-lo. O que está em jogo nesta discussão, como observa Connor, é o fato de que uma prática cultural disruptiva ancorada numa estética da bricolagem, do excesso e da descontinuidade, sustenta-se sob a égide do desafio a um conjunto de normas culturais dominantes ou oficiais e comprometidas (seja pelo design ou pela consequência estrutural) que, por sua vez, anulam a possibilidade da diversidade. Mas o que permite e cria as condições da própria política da diversidade que defende esse tipo de prática cultural “de resistência” é muito mais um afrouxamento da pressão de uniformidade autoritária e uma expansão e diversificação de normas oficiais do que uma súbita tomada de consciência revolucionária ou de uma postura crítica. Em muitos casos, percebe-se que é possível conceber as contradições presentes numa prática cultural desta natureza, como por exemplo, a lógica do simulacro, tão em voga na contemporaneidade. Ela

admite simultaneamente elementos de caráter subversivo e ao mesmo tempo, elementos específicos de uma modalidade oficial do capitalismo pós-moderno.

De todo modo, o autor defende o argumento de que o rock, seja ele hippie, punk, dark, etc., pode ser considerado a forma cultural pós-moderna mais representativa, na medida em que personifica o paradoxo central da cultura de massas contemporânea: o fato de que possui um alcance e influência global unificadora, de um lado, e a tolerância e criação de pluralidades de estilos, de mídia, de identidades, do outro. Tal característica aparece no rock desde o seu nascimento, pois desde então sempre foi capaz de se conectar com a cultura juvenil como um todo; com a cultura das ruas, com a performance e o espetáculo, com o estilo, com a moda...

Ambígua ou não, a música tem um papel fundamental: ela agrega, mobiliza grandes contingentes de pessoas, além de associar dialeticamente o sagrado e o profano, na experiência coletiva de um show, por exemplo. Com efeito, a música funcionava como o pretexto para os grandes festivais, como Woodstock, entre outros, configurando-se, assim, como uma manifestação do tribalismo evocado por Maffesoli, bem como um ritual. Um certo estilo musical nasce paralelamente à contracultura, da qual é porta-voz. Em *Os Movimentos Pop*, Maria José Arias ressalta que o apogeu do movimento hippie, em 1967, verão do amor e das flores, coincide com a exaltação de The Beatles: discos como *Revolver* e *Sgt. Pepper* são o maior sucesso e suas canções viram verdadeiros hinos do movimento hippie.

Os Beatles estavam sintonizados com a ideologia nascente da contracultura e cantavam *Let me take you too cause I'm going down strawberry fields nothing is real. There's nothing to get hung about strawberry fiels forever* (Venha comigo, que vou aos campos de morangos, nada é real, não há nada que temer, campos de morangos para sempre) ou ainda: *Money, can't buy me love* (O dinheiro não me compra o amor). Mas esta sintonia só teve o fôlego de um verão, comenta Arias, acrescentando que os hippies tentaram sim seguir os Beatles, mas estes, por sua vez, nunca se converteram em hippies, o que pode ser corroborado pelas letras seguintes: *There will be an answer: let it be, let it be* (Existirá uma resposta, deixem que surja) ou: *Nothing's gonna change my world* (Nada mudará o meu mundo). Essa transposição de ideais e de público fica evidenciada no momento em que The Beatles enlouquecem juvenzinhas histéricas e rapazes de cabelo curto. É o fim de uma ilusão.

Logo depois será a vez dos Rolling Stones, que vai se conectar com o sentimento experienciado pelos hippies na sua luta pela sobrevivência frente à hostilidade da sociedade; ao fato de terem, muitas vezes, de dormir na rua, ou em ambientes coletivos, de não terem dinheiro, etc. O grupo preenche o vácuo musical deixado pelos Beatles, exprimindo a alienação característica existente no fundo da sensibilidade do *rock'n roll*: frustração aliada a uma vontade de beleza. A canção *Satisfaction* simboliza magnificamente este sentimento ao exprimir vibrações violentas: *I can't get no satisfaction, I can't get no reaction, And I try, and I try! And I try!...* (Não consigo satisfação, não tenho nenhuma reação, e tento, e tento, e tento...). Ainda que fruto de uma vivência diferenciada daquela constituída pelos jovens mais radicais da contracultura, os Rolling Stones exprimem ecos de seus problemas.

A música, nesse sentido, “converte-se numa religião elétrica em que os músicos de rock revivem a função mágica do xamã das antigas tribos, transmitindo à comunidade o poder de suas experiências através do ritual da música”<sup>6</sup>.

A partir do momento em que The Beatles saem do cenário identificado com o movimento hippie e que estes abandonam as flores, as ruas passam a ser tomadas por um outro espírito; um certo movimento *underground* inclinado para a violência. Por volta de 1976-1977 uma reação agressiva, produto da sociedade superindustrializada e desumanizada, se instala através do movimento punk, oriundo dos subúrbios londrinos. Sua música era de baixa qualidade e sua estética espelhava destruição, negatividade e muita revolta.

## Aparência

Mas juntamente com a música, a aparência, também ela, aciona o gregarismo e é considerada como um dos mais potentes agenciadores de uma ética e estética pós-modernas. A partir dos anos 60, particularmente, notamos uma congruência particular entre uma certa sensibilidade fragmentada evidenciada na moda, e uma estética pós-moderna dos fragmentos. Mas uma característica fundamental para a presente pesquisa é o fato de que, talvez pela primeira vez, a moda impulsionada e incorporada pelo movimento hippie (que se integrava a um momento da valorização da arte pop e da sociedade dita de consumo) tenha sido pensada como estilo. Rubert de Ventos, um grande pesquisador da área da Estética, afirma que a moda converte-se em estilo, à medida que responde à necessidade de exprimir uma nova perspectiva ou conteúdo da realidade cultural e social. Certamente é isso que a moda, ou talvez seja melhor dizer, a aparência, sobretudo vestimentar, dos anos 60, 70, faz: reflete uma concepção de vida intimamente ligada à cultura pop e à filosofia hippie. Percebemos aqui que a moda não mais aparece como um elemento capaz de refletir a diferença entre as diversas classes sociais e econômicas. No momento em que ela se massifica e se vulgariza (tornando-se acessível a todos), e que também, de certo modo, inclui-se em determinada categoria artística, passa a simbolizar ideais, e através da indumentária se procura por “a imaginação no poder”, em reação a um certo uniformismo da roupa padrão: a dupla paletó e gravata, sempre em tons variados de cinza, preto e branco, símbolos característicos da sociedade tradicional.

Arias comenta que os hippies da Califórnia revelaram um gosto pelo extravagante, recorrendo principalmente aos vestidos da época de seus avós e bisavós, além de velhas indumentárias de marinheiros e militares, encontrados em casas com o perfil de brechós, por um preço bastante acessível.

Pelas ruas dos bairros tipicamente hippies vêem os seres mais diversos, do jovem vestido equivocadamente como mulher com roupa de malha transparente e sem roupa interior, passando pela túnica romana, pelo sari indiano ou pelo hábito religioso. Em Londres, se bem que talvez não haja tanta extravagância, a sofisticação é maior. É o império criado por Mary Quant, o estilo de Chelsea. Talvez a minissaia, idealizada por Mary Quant seja um dos símbolos mais significativos da cultura pop. Mary Quant abriu o Bazaar do bairro da Chelsea em 1955, porém seu impacto não foi notado até a década de 60. Dizia: “Os *beautiful people* são anarquistas não violentos e construtivos. Começarão a romper com os costumes tradicionais, porém o que me preocupa é sua maneira de vestir”.<sup>7</sup>

Em termos estéticos podemos dizer que a minissaia apareceu no momento certo, se não fosse assim não teria alcançado tamanho sucesso que se mantém até hoje, sendo considerada, pelo menos pelas brasileiras, como a peça fundamental de todo guarda-roupa. Mas sua aceitação no momento em que surgiu se deve exatamente a sua característica de desprezo pelas convenções, e, conseqüentemente, à valorização de atitudes permissivas. Mary Quant diminuiu o comprimento das saias, colocou cinturas para baixo, usou faixas horizontais e inserções triangulares de pregas na linha da bainha para permitir o movimento. Suas roupas eram divertidas, fáceis de usar, rejeitando tudo que fosse engomado e formal; eram os jovens que ela buscava enquanto consumidores. Controvérsias à parte, também André Courreges criou minivestidos e minissaias, dando à moda o aspecto de dinamismo e modernidade.

Outro dado que vale a pena sublinhar é o fato de que, impulsionadas pelo movimento feminista, as mulheres lutam cada vez mais para entrar em novas carreiras e para se afirmarem em ambientes anteriormente destinados aos homens. A ênfase da moda na praticidade dos modelos e na escolha dos tecidos origina-se nessa vida competitiva, que deixa pouco tempo, seja para combinar roupas, seja para cuidar delas. De um modo geral, observamos que a perspectiva de igualdade de papéis sociais faz com que, principalmente o universo feminino, comece a impor um estilo de se vestir que procura eliminar, até certo ponto, as diferenças até então existentes entre roupas de homem e roupas de mulher.

De fato, até os anos 60, havia uma maneira de vestir-se, com a qual homens e mulheres, seguindo-a à risca, mantinham acentuadas as diferenças de sexo. Até aquela década, também estava na roupa a diferença de algumas posições sociais. Particularmente o terno indicava situações de trabalho, status político e social, mas sobretudo uma condição masculina urbana. Com o aparecimento e expansão da moda hippie tudo começou a mudar: primeiro a redução das diferenças no vestuário de homens e mulheres; depois a adoção de todo um estilo informal de portar-se e vestir-se, com a perda da posição central do terno, sem mencionar a mudança nos cortes de cabelos masculinos, antes curtos, passando a cair sobre os ombros, em desalinho, entre outras alterações. Como observa João Braga<sup>8</sup>, a moda masculina se transforma radicalmente nesse período. “O homem deixou de usar o costume e gravata para aderir às modernidades vigentes em jaquetas com zíper, golas altas, tecidos também sintéticos, botas, caças mais estreitas, além das camisas coloridas ou estampadas. O homem estava voltando a se enfeitar e a difusão da moda unissex [...] só contribuiu positivamente para isso”<sup>9</sup>.

Os jovens passam a se vestir de maneira bastante fora do comum. Entretanto, ao mesmo tempo que as mulheres reivindicam a igualdade entre os sexos, espelhada, inclusive, na adoção das indumentárias, muitas delas apostam num visual romântico, cuja representatividade transparece na escolha de tecidos finos de algodão com estampas florais, motivos campestres de Laura Ashley, os chifons estampados de Zandra Rhodes, anáguas rendadas, chapéus de palha adornados com flores do campo e penteados levemente ondulados ou com cachos ‘pré-rafaelitas’. A Op Art, com suas cores fortes, ilusão de ótica, simetrias, etc., também influenciará a padronagem dos tecidos, revelando contemporaneidade e jovialidade. Os vestidos Op Art (1966-1967) e os vestidos retos de seda pesada, inspirados nas pinturas de Mondrian (1965), de Saint Laurent, são considerados, até hoje, verdadeiros ícones da moda da década de 60. Também a Pop Art se fez presente nas estamparias, privilegiando a reprodução de rostos famosos, histórias em quadrinho, produtos da indústria cultural, em interpretações dos trabalhos de Andy Warhol.

Na indústria têxtil é tempo de desenvolvimento de novas fibras sintéticas como o banlon e a helanca, facilitando as formas dos modelos, que em termos de modelagem, variam entre o tubinho e as saias plissadas. A malha também é usada para quase tudo, inclusive casacos. As roupas revelam ainda o corpo através de transparências; as saias ficam gradativamente mais compridas, mas o que fica visível das pernas é coberto com malhas caneladas ou meias coloridas e até por tornozeleiras. As roupas realçam, também, as nádegas, à medida que os jeans e as calças ficam mais apertados e todas as malhas são colantes. As nádegas passam a ser a mais nova zona erógena, porém o mais importante é a maneira como a moda tornou erótico o corpo esguio e a boa forma. A preocupação com a saúde, as corridas e as caminhadas tornam-se uma tendência, dentro de toda uma concepção global de uma nova era, um novo momento vivenciado principalmente pelo jovens, engajados na ideologia Paz e Amor, e por que não também saúde, vida...

Outro aspecto singular deste período é a insinuação de um certo espírito esportivo (com destaque para o *training*, para praticar o *cooper* e o moleton) que passa a comandar o imaginário de produtores e consumidores. Formas inspiradas nas fardas do exército, trajes de combate e de aviadores, feitos em diversos materiais, inclusive couro. A corrida espacial também permeou a cultura da década de 60 e a moda não ficou imune. Pierre Cardin, por exemplo, se inspira na primeira caminhada no espaço, do astronauta Ed White, e faz uma coleção chamada Cosmo, em 1965. As peças são unissex e bastante práticas, como túnicas, suéteres canelados e calças coladas ao corpo. Bonés pontudos completam o visual cosmonauta.

A tendência a uma procura de peças nos mercados de quinquilharias começa a aparecer ainda na década de 70 e perdura até os anos 80, atingindo mesmo os 90 e permanecendo até os dias atuais como uma fonte de inspiração para aqueles que desejam um visual mais diferenciado. Conforme observa Françoise Vincent-Ricard<sup>10</sup> esse entusiasmo pelos ‘restolhos’ é mais que uma reação ao poder aquisitivo limitado – permite inúmeras identificações passadistas e cosmopolitas.

James Laver<sup>11</sup> e Françoise Vincent-Ricard<sup>12</sup> concordam que o *flower-power hippie*, cujo centro difusor é São Francisco, onde jovens seguidores se reúnem com seus jeans bordados ou com aplicações de

flores ou calças de algodão boca-de-sino (de forma simples, abrindo em direção à bainha, muito populares na segunda metade da década de 60), camisas com estampas indianas, saias compridas para as mulheres e flores espalhadas pelos cabelos compridos, é uma forte tendência dos anos 70. É interessante observar que a década de 70 assistiu ao momento de apogeu do jeans, sobretudo pela sua adoção por grupos e que se encadeiam na desobediência civil ao *stablishment*: negros, mulheres, hippies, estudantes contra a guerra do Vietnã e finalmente homossexuais. Foi-se fazendo assim um símbolo de resistência à dominação derivada da idade, do sexo, do poder político e econômico e das normas e estilos de vida.

Em suas considerações, Françoise Vincent-Ricard explicita que o movimento Hippie alcança dimensões mundiais e “é o precursor do encontro entre Oriente e Ocidente, ocorrido quando Kenzo e Issey Miyake chegam à França”<sup>13</sup>. A princípio, suas roupas são compostas de superposições de túnicas, anáguas, calças largas, propiciando um sentimento de liberdade e combinações excêntricas. Ao europeizar, cada um a seu modo, os trajes japoneses, esses criadores abrem um novo espaço para o corpo em relação à roupa. Os trajes ocidentais deixam muito pouco espaço entre o corpo e a roupa. Já os trajes japoneses, preocupam-se com a ampliação do tecido (como também na África e no resto da Ásia), numa tentativa de ocultar o corpo, criando espaço ao seu redor. Os quimonos servem como um bom exemplo de indumentária que se apóia sobre o corpo, sem o revelar. Inspirados por esta nova aparência, os ocidentais acabam adotando vestidos em forma de cruz, mantos de corte quadrados, calças largas de cortes retos, etc.

### Estilo

Mas a grande marca dos anos 70 é, em última instância, a promoção de um estilo pessoal de vestir; encontrar as peças que lhe caem bem; buscar o equilíbrio e a harmonia entre a roupa e o seu modo de ser. Talvez pela primeira vez, após a instalação e consolidação da indústria da moda, sobretudo da dinâmica imposta pela Alta Costura, enquanto ditadora das tendências sazonais, os consumidores passam a ter liberdade de escolha em relação ao visual que desejam ter, exibir. Sem contar que o aparecimento de grupos juvenis, como os hippies, por exemplo, acabam impulsionando esta tendência que se expande para outras esferas, atingindo quase todos os consumidores, e chegando mesmo a pressionar o surgimento de uma produção de moda mais flexível, como é o caso do *prêt-à-porter*, que aparece justamente na década de 60 e ganha fôlego a partir da década de 70.

Compreendemos, desse modo, a moda como um fenômeno próprio da sociedade de consumo; inserida na cultura de massas, na cultura do pop, adquire nova dimensão e, a partir do momento em que começa a fazer parte do meio ambiente, ganha visibilidade enquanto manifestação artística e cultural. Por isso mesmo a força da aparência na constituição e solidificação de grupos específicos; a indumentária é acolhida como um dos mais significativos emblemas de uma série de transformações que os jovens almejavam, uma vez que é um elemento visual e um artifício que se cola ao corpo, a própria pele, como uma verdadeira extensão do ser humano.

Nas reflexões de Tupã Gomes Correia em *Rock, nos passos da moda: mídia, consumo x mercado cultural*, encontramos uma articulação que evidencia o caráter preponderante da aparência hippie e também punk. Segundo o autor, com o passar dos tempos, os hippies deixaram a marca de um efervescer da juventude que se manifesta, sobretudo, nas formas, gostos e padrões das roupas.

Reprimidos, hostilizados e até certo ponto corrompidos pelo sistema, os hippies foram absorvidos e transformados em apenas um símbolo característico de uma época passada. A música contemporânea a eles, também assimilada, mudou de roupagem e permaneceu enquanto gênero, porém sob outro estilo. Assimilada pelo sistema, porquanto foi digerida pelos agentes do mercado cultural e reinterpretada pelos seus atores, a moda hippie permaneceu como uma reinvenção. A causa, o movimento, a razão de identidade para com a música nele gerada, as formas de conduta, tudo desapareceu. Mas restou a moda. O mesmo ocorreu depois, em escala menor, com o movimento punk.<sup>14</sup>

A sobrevivência das formas, gostos e padrões das roupas só se justifica em função de uma inteligência de mercado que vislumbrou a possibilidade de transformar o estilo hippie, até então localizado e identificado apenas como movimento contra a violência urbana e rural, aumento das diferenças sociais, precária qualidade de vida, etc., em uma moda. Produtos tais como o disco e a roupa refletiam toda uma realidade associada ao movimento hippie, através da adoção de certos valores e símbolos. Assim, um elemento colhido ao acaso pode ser transformado em peça de consumo, com o atrativo de uma identidade artificial subtraída aos símbolos de origem.

Aqui podemos relacionar, por exemplo, o corte de cabelo no estilo punk, que veremos a seguir, como uma dessas vulgarizações, que incorpora o paradoxo mencionado por Connor e que faz com que surja toda uma discussão entre moda e estilo, como se estilo representasse o caráter de “resistência” do movimento e à medida que este elemento fosse incorporado pelo mercado e pela mídia ele fosse desinvestido de sentido. O que Tupã e Connor talvez defendam é que há uma mudança, um deslocamento de sentido, mas não uma anulação total. Voltemos ao exemplo do corte de cabelo. Se o surgimento desse corte deu-se como uma agressão, movida por um grupo à margem do sistema, contra as condições de vida geradas pelo desemprego, sua utilização pela mídia, associando-o àquilo que foi passado como um novo estilo de vida nos anúncios de roupas, refrigerantes, cigarros, automóveis etc., acabou ensejando sua deformação com relação ao símbolo original. Decorrido algum tempo, esse corte de cabelo, em um salão de moda em qualquer grande centro cosmopolita do mundo, custaria uma quantia nada inferior a duzentos dólares. Mas ainda é representativo de um imaginário associado ao movimento punk; mesmo transformado em moda, continua exalando um estilo peculiar que é o estilo punk. E se um consumidor em potencial adota esse corte específico é porque ele almeja ser, de algum modo, identificado ao movimento.

Da mesma forma podemos dizer que o estilo hippie, do qual se apropriaram os meios de produção, a mídia e seus agentes, deixou de ser um símbolo de reação aos padrões instituídos, para ser um produto, mas um produto identificado com esse imaginário. [...] Costureiros famosos e estilistas, bem como os figurinistas das revistas de moda, podem (e o fazem constantemente) transformar radicalmente a proposta original de uma peça, adereço, etc. em uma imposição de gosto, que passará a ser disseminado pela mídia. Forçados a olhar para as ruas pela primeira vez na década de 60, os estilistas entenderam que a moda se alimenta desse diálogo que leva em consideração as demandas de vários públicos; e desde então, nunca mais pararam de descer às ruas em busca de inspiração para suas coleções. “Assim, [...] a indústria de confecções, que incorpora a tecnologia da tecelagem, da indústria de fibras, da fabricação de corantes e dos processos de modelagem, passa a estar a serviço exclusivo dos criadores de moda seguindo-lhes a interpretação que fizeram dos argumentos de origem”<sup>15</sup>.

É preciso enfatizar que enquanto ação expressiva, a composição indumentária só assume todo seu vigor significativo a partir do modo e das circunstâncias mediante as quais ela é usada. É claro que a roupa enquanto tal não é totalmente desinvestida de sentido, mas o que queremos reforçar é que seu vigor expressivo só se consuma plenamente no ato do uso; é somente em função dessa condição pragmática, das condições de apropriação da peça que ela assume tal ou qual sentido.

Nesse sentido, parte dessas circunstâncias está no contexto em que se colhe determinado modelo de roupa, industrializando-o e colocando-o no mercado, a partir de onde a respectiva aquisição, não importando por quem, incorporará todo o contexto ao modelo adquirido. Os artistas do mundo da música popular, ao adotar modelos de roupa fora dos padrões convencionais, sem querer estão ajudando a codificar um novo padrão de roupa, o qual, por sua vez, se estiver fundado na adoção de uma postura à margem das convenções anteriores (por um movimento social), passará a representar um novo conteúdo. Conteúdo este que, expropriado pelas multinacionais de tecido, de pigmentos e corantes ou, simplesmente, pelos autores de moda, acabara sendo imposto ao mercado como um gesto predominante.<sup>16</sup>

Notas

<sup>1</sup> CORREIA, Tupã. **Nos passos da moda: mídia, consumo x mercado cultural**. Campinas: Papyrus, 1989.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 80.

<sup>3</sup> MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987, Vol. I: Neurose.

<sup>4</sup> Do ponto de vista da teoria sociológica alemã do final do século XIX e do começo do século XX, a modernidade contrapõe-se à ordem tradicional, implicando a progressiva racionalização e diferenciação econômica e administrativa do mundo social (Weber, Tönnies, Simmel). Em decorrência, falar em pós-modernidade é sugerir a mudança de uma época para outra ou a interrupção da modernidade, envolvendo a emergência de uma nova totalidade social, com seus princípios organizadores próprios e distintos. Já modernismo indica os estilos que associamos aos movimentos artísticos originados na virada do século (e aos nomes de Joyce, Proust, Kafka, Matisse, Picasso, Braque e Cézanne, Stravinsky, Schoenberg e Berg), cujas características são: reflexividade e autoconsciência estética, simultaneidade, montagem, ambigüidade, sujeito desestruturado e desumanizado, etc. E pós-modernismo seria utilizado pela primeira vez na década de 30 numa reação ao modernismo. O termo ficou popular na década de 60 para designar um movimento para além do alto-modernismo rejeitado por sua institucionalização no museu e na academia, e posteriormente foi adotado por teóricos como Baudrillard, Kristeva, Vattimo, Lyotard, Foucault, Jameson, entre outros interessados em discutir a pós-modernidade. Entre suas características encontram-se: abolição da fronteira entre arte e vida cotidiana, indistinção da alta-cultura e cultura de massa/popular, promiscuidade estilística, ironia, diversão, paródia, e a idéia da arte como repetição.

<sup>5</sup> CONNOR, Steven. **Cultura Pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

<sup>6</sup> ARIAS, Maria José. **Os Movimentos Pop**. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil, 1979, p. 118.

<sup>7</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>8</sup> BRAGA, João. **História da moda: uma narrativa**. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2004.

<sup>9</sup> *Idem*, p. 89.

<sup>10</sup> VINCENT-RICARD, Françoise. **As espirais da moda**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

<sup>11</sup> LAVER, James. **A roupa e a moda: uma história concisa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

<sup>12</sup> VINCENT-RICARD, Françoise, *op. cit.*

<sup>13</sup> *Idem*, p. 90.

<sup>14</sup> CORREIA, Tupã, *op. cit.*, p. 75.

<sup>15</sup> CORREIA, Tupã, *op. cit.*, p. 76-77.

<sup>16</sup> DURAND, José Carlos. **Moda, luxo e economia**. São Paulo: Editora Babel Cultural, 1988.

Referências bibliográficas

ARIAS, Maria José. **Os Movimentos Pop**. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil, 1979.

BRAGA, João. **História da moda: uma narrativa**. 4ª ed. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2004.

CONNOR, Steven. **Cultura Pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo**. 3ª ed. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

CORREIA, Tupã. **Nos passos da moda: mídia, consumo x mercado cultural**. Campinas: Papyrus, 1989.

DURAND, José Carlos. **Moda, luxo e economia**. São Paulo: Editora Babel Cultural, 1988.

## **A MODA NOS ANOS 60/70 (COMPORTAMENTO, APARÊNCIA E ESTILO)**

---

MAFFESOLI, Michel. **O Tempo das Tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. 2ª ed. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1998.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo**. 7ª ed. Vol.I: Neurose. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

LAVIER, James. **A roupa e a moda: uma história concisa**. Trad. Glória Mello Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

VINCENT-RICARD, Françoise. **As espirais da moda**. Trad. Maria Inês Rolim. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.