

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito dos Projetos (Per)cursos da graduação em História: entre a iniciação científica e a conclusão de curso, referente ao EDITAL Nº 002/2017 PROGRAD/DIREN/UFU e *Entre a iniciação científica e a conclusão de curso: a produção monográfica dos Cursos de Graduação em História da UFU*. (PIBIC EM CNPq/UFU 2017-2018). (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

Ambos visam à digitalização, catalogação, disponibilização online e confecção de um catálogo temático das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontínuos@dirbi.ufu.br.

DENISE OLIVEIRA GONÇALVES

**AVESSO E DIREITO:
UM ESTUDO DA COMPOSIÇÃO
INDUMENTÁRIA 'HIPPIE'**

1.496 59
(C)
282

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA
JULHO/2001

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
GRUPO DE DOCUMENTAÇÃO E PESQUISA EM HISTÓRIA - COHIS
CAMPUS SANTA MÔNICA - Bloco 1 Q (Antigo Minas)
UNIVERSITÁRIA S/N.
38400-902 - UBERLÂNDIA - M.G. — BRASIL

COCH/UFU
Correspondência Recebida
em 15/07/2001

1397

193

DENISE OLIVEIRA GONÇALVES

AVESSO E DIREITO:
UM ESTUDO DA COMPOSIÇÃO
INDUMENTÁRIA 'HIPPIE'

Monografia de conclusão de curso
apresentada ao Instituto de História
da Universidade Federal de
Uberlândia, como requisito para a
obtenção do título de Bacharel em
História, sob a orientação da Profa.
Dra. Rosângela Patriota Ramos.

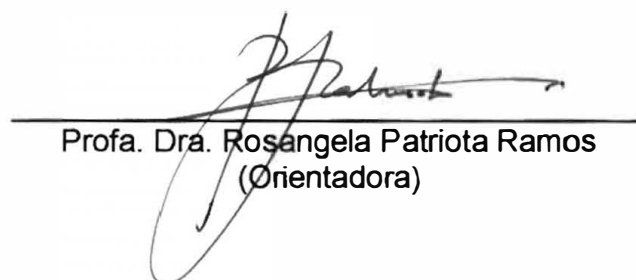
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA
JULHO/2001

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E PESQUISA EM HISTÓRIA - COHIS
CAMPUS SANTA MÔNICA - Bloco 1 Q (Antigo Mineirão)
UNIVERSITÁRIA S/N.
38400-902 - UBERLÂNDIA - M.G. --- BRASIL

BANCA EXAMINADORA


Prof. Dr. Alcides Freire Ramos


Prof. Ms. Valdeci Rezende Borges


Profa. Dra. Rosângela Patriota Ramos
(Orientadora)

RESULTADO: 100,0 (cem)

À minha mãe, que sempre esteve carinhosamente presente nos momentos necessários e que, apesar de nossa relação, às vezes, tão (in)tensa, sempre soube ser a minha melhor amiga e conselheira. À ela dedico esta monografia, com todo meu amor.

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer a todos que, de forma direta ou indireta, contribuíram para o resultado final desta monografia e que foram parceiros imprescindíveis ao longo desta caminhada:

A todos os professores, funcionários e colegas do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, em especial aos integrantes do NEHAC (Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura), por propiciarem um espaço fértil e estimulante para o convívio intelectual e que foi, sem dúvida, essencial à minha formação acadêmica;

À minha orientadora, Profa. Dra. Rosangela Patriota Ramos, pelo incentivo intelectual e por sua orientação sempre tão segura e sensível;

Ao Prof. Dr. Alcides Freire Ramos, pela orientação a mim dispensada na execução do plano de pesquisa de Iniciação Científica e por ter sempre se mostrado disposto a discutir o tema;

Ao PIBIC/CNPq/UFU, pelo auxílio financeiro que me permitiu dedicar exclusivamente à pesquisa;

Ao Júnior, por tanto amor.

“Eu sonho com uma utopia em que as pessoas de idéias diferentes não sejam acusadas de burras, estúpidas e reacionárias. Eu quero defender uma sociedade em que as pessoas tenham a liberdade de dizer sua palavra, porque justamente essa palavra de discordância contra a ideologia, contra o partido, é essa palavra que abre, que quebra e cria a possibilidade de que o pensamento permaneça livre. [...] Eu quero defender o meu individualismo, o meu direito de pensar.”
(Rubem Alves)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
CAPÍTULO I	
UM BALANÇO TEÓRICO-METODOLÓGICO: A MODA COMO OBJETO DA PESQUISA HISTÓRICA.....	11
CAPÍTULO II	
PERSPECTIVAS DE UMA DÉCADA REVOLUCIONÁRIA: O DEBATE POLÍTICO-CULTURAL NOS E.U.A. DA DÉCADA DE 60.....	23
CAPÍTULO III	
UMA GERAÇÃO VESTIDA DE UTOPIAS: MOVIMENTO <i>HIPPIE</i> E COMPOSIÇÃO INDUMENTÁRIA.....	50
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	67
SITES CONSULTADOS.....	73
FILMOGRAFIA.....	74
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	75

INTRODUÇÃO

O principal objetivo desta monografia é refletir acerca da potencialidade da moda¹ enquanto linguagem, seu significado e sua relevância como símbolo de contestação e resistência do movimento *hippie*.

A opção por este movimento deve-se ao fato de compreendermos que, em meio à multiplicidade de propostas e práticas revolucionárias que foram engendradas no interior do movimento de contracultura, ele foi capaz de elaborar a mais consistente e radical crítica à sociedade capitalista ocidental e às principais instituições legitimadas e defendidas por esta mesma sociedade, tais como a tecnocracia, o consumismo e a prática política mediada por partidos e sindicatos. Essa crítica expressou-se, em grande medida, através da composição indumentária *hippie* e, por isso, a roupa tornou-se um dos principais elementos identificadores deste movimento.

A roupa que, em vários momentos da história, desempenhou a função de uma estratégia de distinção sócio-econômica e sexual²,

¹ A fim de se evitar uma imprecisão conceitual que possa impossibilitar uma nítida formulação do problema, há que se atentar para as duas conotações da palavra “moda”. Uma ressalta o caráter volúvel das mudanças de referenciais que atingem as mais diversas atividades (produção intelectual e artística, *design* de objetos, comportamento, etc.), o que permite defini-la como o “império do efêmero” (LIPOVETSKY, 1989). Uma outra conotação refere-se exclusivamente ao vestuário, uma vez que este constitui-se no domínio arquetípico da moda e num meio estratégico para a compreensão deste fenômeno.

² Tal proposta de abordagem pode ser verificada em obras como BRAUDEL, Fernand. **Civilização material, economia e capitalismo**. Vol. 1. São Paulo: Martins Fontes, 1997, a qual possui um item onde o autor discorre sobre a função da moda como indicador de *status* e nacionalidade. Também

no movimento *hippie* desempenhará plenamente essa sua condição de linguagem, porém sublinhando a expressão de uma mensagem específica, qual seja, a recusa dos conservadores valores impostos pela sociedade norte-americana e a adoção de valores alternativos.

Buscar na linguagem das roupas o significado histórico das propostas apresentadas pelo movimento *hippie*, exige entendê-la a partir de sua condição de produto cultural e de signo cujo significado é socialmente convencionado³. Nesta medida, na intenção de abordar o vestuário como um produto passível de análise histórico-cultural, faz-se necessário considerar a indumentária como um dos momentos de representação da realidade, visto que

“... as mudanças da moda dependem da cultura e dos ideais de uma época. Sob a rígida organização das sociedades fluem anseios psíquicos de que a moda pressente a direção.”⁴

Ou seja, ao lado de outras linguagens da esfera da cultura, a moda é uma forma de expressão dos valores que moldam uma época e, desta feita, fala-nos acerca da sociedade que a produziu.

A pertinência do propósito que está na origem da presente monografia baseia-se na constatação da centralidade ocupada pela moda na

o ensaio de SOUZA, Gilda de Mello e. **O espírito das roupas: a moda no século dezenove**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, constitui-se num caso exemplar desta mesma abordagem. Cf. ainda: BORGES, Valdeci Rezende. “O reinado do efêmero: trajes, modos e moda”. In: **História & Perspectivas**. n. 14/15, Uberlândia, 1996, p. 37-65; ALENCASTRO, Luiz Felipe de. “Vida privada e ordem privada no império”. In: **História da vida privada no Brasil**. Vol. 2. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 12-93.

³ BARTHES, Roland. **Sistema da moda**. São Paulo: Editora Nacional, 1976. Ainda que o enfoque desta obra seja a análise semiológica do vestuário feminino, realizada a partir de jornais e revistas franceses de moda publicados entre junho/1958 e junho/1959, ela oferece elementos essenciais para a compreensão da natureza da moda enquanto produto cultural.

contemporaneidade, o que permite perceber neste aspecto da cultura material mais que um mero reflexo da vida social: ela é hoje um dos elementos responsáveis pela legitimação e manutenção de uma ordem regida pela (i)lógica do imediatismo e do consumismo. Problematizada nestes termos, configura-se uma abordagem histórica deste fenômeno, isto é, a moda, que não o vincula unicamente às estratégias de distinção sócio-econômica, mas antes lhe confere um significado mais profundo ao associá-lo à expressão de valores que dão forma a uma cultura.

Com vistas a atender a problematização proposta pela presente monografia, deve-se considerar que a composição indumentária *hippie*, bem como todos os outros códigos de contestação ensejados a partir deste movimento (música, comportamento, ...), encontram a sua identidade nos acontecimentos sociais e políticos dos anos 60. Deste modo, no Capítulo I procedemos à reflexão crítica sobre a viabilidade da utilização da moda como objeto da pesquisa histórica e, através de um breve balanço bibliográfico, procuramos verificar o tratamento reservado por alguns autores a este tema.

No Capítulo II fizemos um apanhado político e social dos Estados Unidos do pós-II Guerra, procurando enfatizar o clima de repressão gerado pelo Macarthismo, a emergência da cultura jovem e o significado da geração *beat* como elementos constitutivos que norteariam a atitude contestatória típica dos movimentos culturais de juventude que desenvolver-se-iam nos idos dos

⁴ SOUZA, Gilda de Mello e. op. cit., p. 25.

anos 60. Ainda neste mesmo capítulo, buscamos compreender algumas questões que faziam parte do polêmico repertório de discussões dos anos 60: a sociedade de consumo, o caráter da oposição desenvolvida pelo movimento *hippie* e o sentido assumido pelo uso de drogas visionárias no contexto deste movimento. A discussão destas questões foi subsidiada, sobretudo, em obras de autores que se constituem em marcos teóricos fundamentais para compreensão da contracultura, como Herbert Marcuse, Theodore Roszak e Timothy Leary.

A moda como forma expressiva de comunicação do movimento *hippie* é o fio condutor das reflexões que são desenvolvidas no Capítulo III. A partir da análise de *Hair* (Milos Forman, 1979) e de *Woodstock* (Michael Wadleigh, 1994) foi possível perceber o conteúdo fundamentalmente contestatário presente na composição indumentária *hippie* e perscrutar a natureza de alguns elementos que compõem este vestuário.

Tendo, pois, como ponto de referência o movimento *hippie* e partindo de uma perspectiva que compreende a moda como um produto cultural que expressa uma determinada atitude perante o mundo, com o encaminhamento destas reflexões não tivemos a pretensão de esgotar a questão e, sim, de fornecer elementos que possam contribuir para o enriquecimento do debate acerca do potencial revolucionário do movimento *hippie*.

CAPÍTULO I

UM BALANÇO TEÓRICO-METODOLÓGICO: A MODA COMO OBJETO DA PESQUISA HISTÓRICA

Desde a invenção da agulha, na Pré-História, até os dias atuais, a moda apresenta-se como um dos aspectos da cultura material que possibilita a análise das transformações que marcam as sociedades. Frequentemente relegada ao universo das frivolidades por grande parte da intelectualidade, a moda, como objeto da pesquisa histórica é pouco explorada.

Necessariamente, uma discussão que se proponha a pensar a articulação entre História e Moda conduz à reflexão de algumas questões que nortearam a “revolução” historiográfica levada a cabo pela Escola dos Annales e que legitima a introdução de novos temas e novos objetos no âmbito da pesquisa historiográfica e, no seu extremo, leva-nos ao questionamento da construção da tradição historiográfica.

A própria definição de temas “nobres” no seio da pesquisa histórica insinua uma busca de hegemonia. Nesta medida, um tema ou objeto que não atendam a objetivos imediatistas ou não sejam explicitamente políticos são menosprezados e considerados indignos de pesquisa. Ora, não há atitude que não seja política. A própria negação em participar de um projeto que se pretenda hegemônico já define um comportamento potencialmente político e, embora não se desenvolva consoante as convenções que já determinaram previamente os objetos dignos de pesquisa, ainda assim repercutem sobre o social e representam uma imprescindível contribuição para a construção do

debate intelectual. O discurso histórico, enquanto representação, deve estar pronto para a incorporação do campo das possibilidades e, desta feita, admitir a colaboração das manifestações estéticas, recuperando experiências significativas e dando voz a sujeitos históricos que são excluídos pela produção historiográfica.

Não se trata, evidentemente, de substituir um determinismo econômico por um determinismo cultural, e, sim, de resgatar a subjetividade intrínseca à experiência dos sujeitos históricos, sem perder a noção do todo.

A constatação acerca do lugar central ocupado pela moda na contemporaneidade, seja como fenômeno sociocultural, definindo uma nova sociabilidade e introduzindo novos padrões éticos e estéticos, seja como elemento de comunicação visual, permite-nos afirmar que este objeto carece não apenas de revisão como também de reconhecimento enquanto campo de saber.

Em casos nos quais a documentação apresenta-se escassa ou, por vezes, inexistente, a incorporação de novos objetos constitui-se numa alternativa viável. A esse respeito, assim manifesta-se Roszak:

*"Grande parte do que a contracultura tem de mais valioso não chega a ser publicado – uma consideração importante para quem deseja compreendê-la. Talvez seja mais fácil perceber o que desejam os jovens prestando atenção a cartazes, botões de lapela, trajes e danças – e sobretudo à música pop, que hoje une todo o grupo etário dos treze aos trinta anos."*⁵

⁵ ROSZAK, Theodore. **A contracultura**. Petrópolis: Vozes, 1972, p. 290. É importante pontuar que esta é uma obra que data de 1969 (a primeira edição brasileira é de 1972), ou seja, é uma obra produzida no calor dos acontecimentos.

Ou seja, de acordo com Roszak, o universo cultural, as roupas aí incluídas, daqueles jovens que estavam comprometidos com a contracultura configura-se numa testemunha eloqüente que fala-nos dos propósitos do movimento.

Apesar da evidência da viabilidade da utilização da moda, esta aparece ainda como um campo pouco explorado ou, muitas vezes, as várias Histórias da Moda limitam-se à crônica linear e cronológica das variações sucessivas por que passam os trajes e os modos. Ainda assim, é possível identificar, através de um balanço bibliográfico, algumas possíveis abordagens que este objeto suscita.

No que se refere ao campo específico da moda, despontam trabalhos que, mesmo não tendo um cunho acadêmico, representam importantes contribuições por introduzirem elementos atuais no debate deste tema, isto é, a moda. Estamos nos referindo àqueles trabalhos que são lastreados na experiência profissional de pessoas que atuam como agentes do mercado cultural da moda em suas diversas esferas (produção, consultoria e editoria de moda, etc.) e que, em decorrência do enfoque assumido, configura-se numa linha de abordagem à parte. Esta linha compreende, fundamentalmente, as obras de Gloria Kalil⁶ e Costanza Pascolato⁷ e seu objetivo principal é apresentar a relação moda/identidade/estilo como parte constitutiva da imagem pública e sua relevância na (re)construção dos padrões contemporâneos de masculinidade e feminilidade. Também a jornalista de moda Erika Palomino pode ser incluída

⁶ KALIL, Gloria. **Chic: Guia básico de moda e estilo**. São Paulo: SENAC/São Paulo, 1997 e **Chic (Homem): Manual de moda e estilo**. São Paulo: SENAC/São Paulo, 1998.

⁷ PASCOLATO, Costanza. **O essencial**. São Paulo: Objetiva, 1999.

nesta mesma linha com a sua “bíblia” *fashion Babado Forte*⁸. A partir do trinômio moda/música/comportamento, que para ela é o mínimo múltiplo comum que norteia a cultura jovem, Palomino busca compreender a articulação das sociabilidades grupais contemporâneas, tendo como paradigma o universo *clubber*.

Observa-se que estas publicações, oriundas do campo específico da moda, já não mais se limitam a serem simples manuais de boas maneiras ou guias destinados a ditar “o certo” e “o errado” na hora de vestir. A principal idéia que perpassa o horizonte destas obras é a que associa o vestuário à condição de um importante recurso visual que colabora na elaboração e construção de um estilo pessoal que permite a comunicação num nível plástico, falando-nos do indivíduo que a veste e da sociedade que a produziu.

A relação moda e capitalismo é bastante estreita e é necessário ter esta constatação presente na produção de novos estudos que tenham a moda contemporânea como cerne de análise. De fato, a moda é, como mostra o sociólogo Lipovetsky⁹, um fenômeno historicamente localizado na modernidade, associado aos valores e formas de socialização característicos do tipo de organização social moderna. Essencialmente, o que a define é a volubilidade e o caráter do “novo”, subjetividade esta intrínseca também ao capitalismo. Daí por quê, segundo Lipovetsky, seria impróprio falar em moda nas sociedades tribais, antigas e medievais, uma vez que nestas

⁸ PALOMINO, Érika. **Babado forte**. São Paulo: Mandarim, 1999.

⁹ LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

verifica-se o valor atribuído às permanências, o que impediria a formação do gosto pela mudança, o culto do tempo presente, a importância do novo e a legitimidade da ação humana sobre o mundo. Em suma, é preciso considerar que a moda surge num contexto histórico específico, o de ascensão e afirmação da burguesia, momento que dá evidência a dois valores que estão presentes na dinâmica da moda: a importância do novo e a expressão da individualidade humana.

Nesta mesma linha, Fernand Braudel¹⁰, historiador cuja obra aparece no conjunto da historiografia produzida sob o signo da chamada Nova História, vincula o fenômeno moda com a noção de “novo” e, assim, busca condicionar o desenvolvimento dos trajes às transformações sociais.

“Com efeito, o futuro pertence, quanto mais não seja por simples coincidência, às sociedades suficientemente fúteis para se preocuparem em mudar de cores, de material, de formas do traje e também em mudar a ordem das categorias sociais e o mapa do mundo – isto é, às sociedades em ruptura com as suas tradições. [...] Talvez para abrir as portas à inovação, instrumento de todos os progressos, seja necessária uma certa inquietação que vai até à roupa, a forma dos sapatos e os penteados...”¹¹

A importância do apelo visual numa sociedade onde mesmo os nobres raramente eram alfabetizados fazia com que os trajes e os modos constituíssem em sinais distintivos. Deste modo, o autor constata que com a Revolução Francesa e a queda do Antigo Regime ocorre o declínio das leis suntuárias¹² e, então, os camponeses franceses que antes usavam apenas

¹⁰ BRAUDEL, Fernand. **Civilização material, economia e capitalismo**. Vol. 1. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 281-301.

¹¹ Ibidem, p.292.

¹² Leis que, em tempos de escassez, definiam a metragem que poderia ser empregada para a confecção de um traje, bem como o material. Em virtude do desejo de imitar a nobreza, a

roupas de algodão cru tingido com casca de carvalho, adotam a seda e a cor vermelha em seus trajes, tecido e cor cujo uso era considerado privilégio da nobreza.

Ainda no domínio exclusivo da produção historiográfica, podemos observar no artigo “Vida privada e ordem privada no Império”, de Luiz Felipe de Alencastro¹³, a busca de uma abordagem ancorada na análise da vida cotidiana, onde a moda e os costumes têm lugar como instâncias de representação. Mapeando, pois, as modas da Corte e os costumes do Império, Alencastro demonstra o significado político de vários modismos e hábitos e como eles implicam em gestos públicos de uma sociabilidade em formação.

Praticando com desenvoltura um exercício de interdisciplinaridade e recorrendo, principalmente, à produção literária machadiana (contos e romances), Valdeci Rezende Borges¹⁴ analisa os costumes e moda na sociedade fluminense da segunda metade do século XIX. Além de se ater à discussão da função da moda naquela sociedade, percorrendo os significados e os valores a ela atribuídos, o autor ainda se propõe a refletir sobre o estabelecimento do fenômeno do gosto e do consumo. Considerando a emergência de um novo tipo de vida social, Borges vê o

burguesia recorria ao vestuário luxuoso, buscando ostentar o seu poder econômico e, conseqüentemente, burlava essas leis, diminuindo a sua eficácia. Esse afã de distinção por meio da indumentária luxuosa, Veblen denominou como “consumo conspícuo” (VEBLEN, Thorstein. *The theory of leisure class*. Nova York: Macmillan, 1912, p. 15-21).

¹³ ALENCASTRO, Luiz Felipe de. “Vida privada e ordem privada no Império”. In: **História da vida privada no Brasil**. Vol. 2. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 12-93.

¹⁴ BORGES, Valdeci Rezende. “O reinado do efêmero: trajes, modos e moda”. In: **História & Perspectivas**. N. 14/15. Uberlândia, 1996, p. 37-65.

vestuário e mesmo o comportamento como constituintes de uma “mídia primária”, capaz de oferecer uma imagem pública cuidadosamente cultivada.

A moda é regida pela lógica do novo, o efêmero é a forma sob a qual a moda se apresenta. Sendo um dado socialmente construído, “verdadeiro mapa do universo cultural”¹⁵, é necessário não perder de vista a sua dimensão histórica e social. Analisando o sistema de vestuário americano, assim o antropólogo Marshall Sahlins define o lugar da moda na sociedade capitalista industrial:

“... consiste na reprodução da sociedade num sistema de objetos não simplesmente úteis, mas significativos, cuja utilidade consiste em uma significação. [...] ‘Mera aparência’, deve ser uma das mais importantes formas de manifestação simbólica na civilização ocidental. Porque é através das aparências que a civilização transforma a contradição básica de sua construção num milagre de existência: uma coesa sociedade de estranhos.”¹⁶

Centrando a sua análise na percepção do vestuário como produto da economia capitalista, Sahlins explora os significados ensejados pelo vestuário e a apropriação dos indivíduos sobre o mesmo, objetivando significar as suas relações sociais e sua identidade.

Aparências, signos, imagens, elementos constitutivos de um código que permite que os indivíduos se identifiquem e se comuniquem, antes mesmo de se conhecerem, numa linguagem bastante antiga, a linguagem das roupas.

De fato, é impressionante como a composição indumentária atua na criação da sociabilidade e na definição de

¹⁵ SAHLINS, Marshall. “Notas sobre o sistema de vestuário americano”. In: **Cultura e razão prática**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 199.

¹⁶ Ibidem, p. 224.

comportamentos grupais. De acordo com o antropólogo inglês Ted Polhemus¹⁷, a partir dos anos 60, assistimos à manifestação de várias culturas e subculturas caracterizadas por sua existência pontual e efêmera, cuja identidade é estabelecida em torno de gostos musicais, práticas esportivas, eventos consumistas, etc. Contando, muitas vezes, com uma linguagem plástica, visual, não verbal, a comunicação dessas “tribos” não se baseia na palavra, é antes a composição indumentária que constitui-se na sua lógica identificatória. Ainda segundo Polhemus, não só o vestuário, mas também os gestos e o vocabulário são elementos que funcionam como *status symbols*, espécie de “carta de membro” que atuam como sinais de reconhecimento externo.

Como se vê, falar em moda implica em falar em signos e imagens. Roland Barthes¹⁸, pioneiro na análise semiológica da moda, considera o vestuário como um sistema de comunicação, introduzindo o termo “vestuário escrito” (em contraposição ao “vestuário real” ou “vestuário imagem” ou “icônico”), demonstrando como o mercado cultural acrescenta significados à moda.

Um outro trabalho que não poderia deixar de ser citado, é o da filósofa Gilda de Mello e Souza, que, pela forma segundo a qual encaminha um dos principais problemas relativo à questão do vestuário (estratégia de distinção social e sexual), já se tornou uma referência obrigatória

¹⁷ POLHEMUS, Ted. **Stylesurfing: What to wear in the 3rd millenium**. Londres: Thames & Hudson, 1998.

¹⁸ BARTHES, Roland. **Sistema da moda**. São Paulo: Nacional, 1976.

e voz de autoridade para aqueles que se dedicam ao tema da moda no Brasil. Partindo da análise da moda enquanto linguagem possível, Gilda de Mello e Souza no ensaio *O espírito das roupas*¹⁹ vê o vestuário do século XIX como um elemento de distinção entre os gêneros (o que ela chamou de “antagonismo”) e ainda como signo de comunicação, capaz de criar novos códigos de sociabilidade que podem ser parcialmente decifráveis através dos efeitos de modelação e remodelação dos corpos pelas roupas.

Isto posto, a autora desenvolverá a sua reflexão em cinco movimentos. No primeiro (“A moda como arte”), discute a potencialidade da moda como expressão artística, descrevendo os elementos estéticos (cor, forma e volume) que compõem uma roupa e aponta, já na década de 50, para uma questão que seria desenvolvida trinta anos depois por Lipovetsky: os pontos de convergência entre os trabalhos do artista e do costureiro. Além de ambos terem uma mesma forma de organização e atuação, a vanguarda, colocam-se entre as exigências do mercado consumidor e o impulso criativo. Posteriormente, no item “O antagonismo”, Gilda de Mello e Souza encaminha uma discussão acerca da função da moda como elemento de distinção sexual, apontando a presença ou não do princípio de sedução como o principal fator definidor, sendo que este pode ser mais facilmente notado na vestimenta feminina que na masculina. Todavia, o comedimento presente nesta última é compensado pelo corte de caimento impecável e pelo rigor no uso de acessórios que buscam denotar poder (bengalas, charutos, cartolas, etc.), sem

¹⁹ SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

esquecer da “decoreção capilar”, isto é, o cultivo de barbas, bigodes e afins, que pretendia compensar a repressão do narcisismo masculino.

A moda como instrumento de expressão da mulher na sociedade do século XIX é o argumento central do item “A cultura feminina”. Nele, a autora explora a hipótese segundo a qual numa sociedade repressora como a do século XIX, a moda era uma maneira possível da mulher expressar-se socialmente e pontuar a sua individualidade. Compondo com seus gestos e seu vestuário uma obra de arte a partir de si mesma, a mulher procurou promover uma conciliação entre o impulso individualizador (necessidade de se afirmar como única) e o impulso socializador (necessidade de se definir como pertencente a um grupo).

Já no movimento intitulado “A luta de classes”, Gilda discute a moda enquanto elemento que marca as diferenças sociais. De acordo com a autora, devido à abolição dos privilégios de classe efetuada com a Revolução Francesa, a sociedade do século XIX torna-se mais móvel, permitindo, assim, a súbita mudança de classe social, para cima ou para baixo. Nesse sentido, a vestimenta sendo uma linguagem simbólica informava a que classe social pertencia o indivíduo. Assim, o uso de um gibão mais amplo ou de espartilhos ou luvas longas, indicavam, pelo desconforto e pela limitação de movimentos, que a pessoa que os portava não se dedicava a tarefas físicas, ou seja, pertencia à elite. Contudo, à medida que a moda deixa de ser um elemento de distinção social, pois as camadas populares passam a imitar as vestimentas da elite, é introduzido um novo elemento diferenciador, ou seja, o luxo é substituído pela elegância. Alheio ao processo de generalização da

moda, o indivíduo das camadas altas da sociedade buscará afirmar-se através da elegância. Deste modo, é elaborada uma verdadeira “linguagem dos gestos”, onde o uso de leques, charuto e bengalas testava a elegância de quem os utilizava.

No último movimento do ensaio, “O mito da borralheira”, Gilda de Mello e Souza analisa os trajes de festa, considerando esta como um momento de exceção, no qual é abolida a rigidez dos costumes e, por isso, fica oferecida, ainda que momentaneamente, a oportunidade das camadas populares colocarem-se no mesmo patamar que a elite. É o momento onde as diferenças sociais são camufladas pelo traje e uma procedência social só é percebida em decorrência de gafes. A festa é um ritual de iniciação cujo êxito depende de uma determinada maneira de portar-se publicamente e de vestir-se, pois é através dela que a elite elege seus novos membros. A festa é, portanto, um fato social que se oferece como um momento no qual, devido ao descompromisso com a realidade, o importante é a ação que se desenvolve aos olhos de uma sociedade supostamente democrática.

O espírito das roupas mereceu, de nossa parte, um exame mais minucioso por acreditarmos que, além de ser um dos primeiros trabalhos publicados no Brasil sobre o tema (deriva de uma tese de doutoramento defendida na USP, em 1950), o grande mérito deste ensaio é o tratamento dado pela autora, que permite perceber a moda como uma espécie de antena que capta os projetos e os ideais que orientam uma sociedade.

Todo estudo da moda na contemporaneidade deve, necessariamente, ir além dos limites impostos pelo campo específico da moda.

“...não é possível estudar uma arte, tão comprometida pela injunções sociais como é a moda. focalizando-a apenas nos seus elementos estéticos. [...] devemos inseri-la no seu tempo, tentando descobrir as ligações ocultas que mantém com a sociedade.”²⁰

A sistematização de um campo de mediado pela interdisciplinaridade entre história, moda e estética faz-se necessária com o intuito de legitimar a moda como objeto da pesquisa histórica.

²⁰ SOUZA, Gilda de Mello e. op. cit., p. 50-51.

CAPÍTULO II

PERSPECTIVAS DE UMA DÉCADA REVOLUCIONÁRIA: O DEBATE POLÍTICO CULTURAL NOS E.U.A. DA DÉCADA DE 60

A década de 60 nos Estados Unidos inicia-se com a inesperada vitória nas eleições presidenciais de John Fitzgerald Kennedy, um democrata considerado progressista que prometia “pôr a América novamente em movimento”. Porém, todas as esperanças depositadas neste jovem presidente foram logo frustradas, mais precisamente após três meses de sua posse, com a fracassada iniciativa de invasão a Cuba através da Baía dos Porcos. Outros fatos também contribuíram para intensificar a decepção da opinião pública em relação ao governo Kennedy, tais como o acirramento da Guerra Fria com a construção do Muro de Berlim e a indefinição quanto ao término da intervenção militar no Vietnã²¹.

Todavia, é neste mesmo governo que são abertas novas possibilidades que propiciaram o desenvolvimento e a atuação de um novo radicalismo. Este novo radicalismo é constituído por um amplo repertório de práticas contestatórias que vão desde as críticas e propostas da Nova Esquerda até a veemente negação dos pressupostos da racionalidade ocidental praticada pelo movimento *hippie*, passando pela campanha em

²¹ Para uma discussão a respeito da “crise da democracia” instalada nos E.U.A. a partir do fim da Segunda Guerra e que se aprofunda no governo Kennedy, cf. CHOMSKY, Noam. *Camelot: Os anos Kennedy*. São Paulo: Scritta Editorial, 1993, principalmente p. 9-13 e 59-71.

defesa dos Direitos Civis, o novo feminismo e as manifestações contra a Guerra do Vietnã.

A vitória eleitoral de Kennedy representou um estímulo ao movimento em defesa dos Direitos Civis, ampliando o debate acerca da segregação racial e possibilitando a organização de um movimento negro de cunho pacifista, liderado pelo pastor protestante Martin Luther King, que possuía na desobediência civil a sua mais poderosa arma política. O movimento dos Direitos Civis foi uma ponte que estabeleceu a articulação de forças entre militantes negros e outras minorias, como os movimentos *Gay Power* e *Women's Lib*, somando forças ainda com o protesto dos intelectuais da Nova Esquerda. A própria posição particular ocupada pelo negro no interior da sociedade norte-americana,

*"... visivelmente oprimido e radicalmente excluído frente ao 'American way of life', ele não apenas detém um enorme potencial de revolta, como também se constitui num aliado quase que natural do jovem branco de camadas médias que se rebela diante do Sistema, recusando suas eventuais ofertas e vantagens[...]."*²²

Ainda que tenha que tenha logrado vitórias significativas, como, por exemplo, a aprovação da Lei dos Direitos Civis em 1964, o assassinato, em 1968, de Luther King, um dos mais conhecidos líderes do movimento, e a permanência da questão da exclusão política e econômica do negro nos Estados Unidos, faz com que ocorra uma radicalização do movimento que, com a atuação do *Black Panther Party* (Partido da Pantera Negra), passa a assumir uma postura mais agressiva, defendendo, inclusive, a adoção da luta armada, na exigência de uma participação política e econômica mais efetiva.

²² PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura*. São Paulo: Brasiliense, 1992, p. 41.



Desfile de feministas socialistas em Paris, por volta de 1969. O cartaz diz: "A revolução não se fará sem as mulheres".

(Fonte: SCHMIDT, **Nova História Crítica**. São Paulo: Nova Geração, 1999, p.249.)

Concomitante ao surgimento de toda esta agitação contracultural, evidenciavam os contornos da organização de uma reação contra-revolucionária, da qual é testemunha a articulação de forças dos setores conservadores na luta pela eliminação dos focos de contestação, expressa quando da reeleição de Richard Nixon. De acordo com Herbert Marcuse,

*"... este governo estabeleceu a organização contra-revolucionária da sociedade em todas as direções [...]. Todo o peso da repressão cai sobre os dois centros da oposição radical: as universidades e os militantes negros e pardos, a atividade no 'campus' está sufocada, o Partido da Pantera Negra foi sistematicamente perseguido e caçado, antes de desintegrar-se em conflitos internos. Um vasto exército de agentes de informação se espalhou pelo país e penetrou em todos os ramos da sociedade."*²³

A década de 60 nos Estados Unidos, e mais especificadamente os movimentos de contracultura, podem ser melhor analisados e compreendidos, se forem contextualizados no cenário do pós-II Guerra Mundial, evidenciando o Macarthismo, a emergência da cultura jovem e o peso significativo da geração *beat*, pois cremos que estes temas levantam questões que afloraram nos anos 60.

Devido à posição assumida pelos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial e sua situação específica após o término deste conflito, foi possível o seu estabelecimento e consolidação enquanto potência capitalista hegemônica. Ao tomar parte numa guerra internacional, sem que o seu território fizesse parte da área de conflito, os Estados Unidos puderam desenvolver uma poderosa indústria bélica, cuja base, após o fim da guerra, foi convertida para a indústria civil na produção de bens de consumo. Deste modo, tem início a difusão de uma cultura de consumo voltada para uma classe

média. Embora neste momento o mercado consumidor norte-americano fosse composto em sua maioria por este segmento sócio-econômico, a cultura de consumo acabou se expandindo por toda a sociedade. Através dos incipientes meios de comunicação de massa um novo estilo de vida baseado na opulência material e tecnológica dos Estados Unidos invadia os lares americanos.

Desfrutando dessa situação privilegiada, o governo norte-americano, receoso de que se repetisse uma crise econômica nos moldes da que assolou o mundo no início dos anos 30 (*Crack* da Bolsa de Valores de N.Y.), procurou fornecer apoio militar e econômico aos países europeus que haviam sido arrasados pela Segunda Guerra Mundial. Assim, auto-proclamando-se “defensores da democracia no Ocidente” e alegando terem como objetivo conter o avanço do “fantasma do comunismo”, os E.U.A. anteciparam-se à U.R.S.S. na corrida imperialista do pós-II Guerra, reconquistando seus principais mercados consumidores na Europa e garantindo a imposição de um modelo econômico que manteria a hegemonia norte-americana e ampliaria a sua área de influência.

A disputa entre os Estados Unidos e a União Soviética por mercados consumidores conduziu a um maior distanciamento entre o Ocidente capitalista e o mundo socialista, consolidando esses dois países como potências antagônicas no cenário do pós-Guerra. A tensão crescente que se evidenciava entre estes dois blocos constitui o quadro designado como Guerra Fria que caracteriza o confronto de caráter ideológico, militar e político entre as duas potências econômicas.

²³ MARCUSE, Herbert. **Contra-revolução e revolta**. Rio de Janeiro: Zahar, 1973, p. 32.

No que se refere à política interna, a Guerra Fria expressou-se através de uma histeria anticomunista, desencadeada pelo fenômeno chamado Macarthismo²⁴. Por meio da atuação do Comitê de Atividades Antiamericanas, que se utilizava dos serviços de investigação do FBI, centenas de pessoas dos setores artístico, intelectual e acadêmico foram, muitas vezes injustamente, acusadas de serem comunistas e foram violentamente proibidas de exercerem seus ofícios. Todo intelectual, artista ou acadêmico era visto como um comunista em potencial e, como tal, investigado, interrogado e perseguido até que provasse o contrário, ou seja, que não possuía qualquer vínculo com organizações comunistas. Foi o caso, por exemplo, do casal de físicos nova-iorquinos Ethel e Julius Rosenberg, cuja acusação de espionagem a favor da União Soviética acabou por levá-los à execução na cadeira elétrica. Investigações posteriores concluíram pela inocência do casal Rosenberg.

Sob o signo do Macarthismo, Hollywood foi atingida em todos os seus setores pela paranóia anticomunista e vários atores e atrizes, roteiristas, produtores e diretores tiveram suas carreiras arrasadas ao verem seus nomes incluídos nas famigeradas "listas negras"²⁵. No pólo oposto, vários artistas, entre eles o futuro presidente Ronald Reagan, apresentavam-se

²⁴ Numa referência ao senador Joseph McCarthy, do Partido Democrata, responsável pela organização, em 1938, do Comitê de Atividades Antiamericanas. Após cometer vários excessos, inclusive acusando "membros da cúpula do Exército de conivência com o comunismo" (ARBEX JR., José. *A outra América: apogeu, crise e decadência dos Estados Unidos*. São Paulo: Moderna, 1993, p. 39.), McCarthy, cujo lema era "Antes morto do que comunista", é publicamente censurado em 1954 e então retira-se da vida pública. Porém, o Comitê seria extinto apenas em 1975.

²⁵ Duas produções representam as melhores reavaliações críticas feitas pelo cinema sobre este período da história dos Estados Unidos e enfatizam o clima de "caça às bruxas" que rondava

orgulhosamente em público e, protegidos por um discurso patriótico, delatavam de forma covarde seus colegas de profissão. Contudo, há que se atentar para o fato de que a indústria cinematográfica norte-americana, cujo centro é Hollywood, tem interesses que se referem menos a questões de liberdade de expressão artística que à defesa intransigente do lucro e da manutenção da ordem capitalista:

*"... a poderosa indústria cinematográfica é formadora de opinião não apenas nos E.U.A., mas também na América Latina, Europa, Ásia e África. Seus interesses não se atêm a questões de liberdade de expressão e criatividade, mas sim a dinheiro. E também na utilização do cinema como meio para proteger privilégios econômicos e a expansão de mercados. Ou ainda como válvula de escape ou soporífero para desviar a angústia da questão social."*²⁶

Portanto, a histeria anticomunista não está diretamente vinculada a uma manifestação de essência patriótica ou a qualquer outra de inspiração ideológica. Esta histeria refere-se antes a uma questão de ordem econômica: a defesa do capitalismo.

O contexto histórico do pós-guerra nos E.U.A., notadamente marcado pela polarização ideológica da Guerra Fria, é palco da afirmação de várias instituições consumistas (os supermercados, os *fast foods*, os *shopping centers*, p. ex.) que no seu conjunto definirão o *American Way of Life*, o Estilo de Vida Americano, regido pelo consumismo e pelo imediatismo exacerbados. Exportado para os demais países do mundo com relativo êxito, o

Hollywood naquele momento: Testa-de-ferro por acaso (Martin Ritt, 1976) e *Culpado por suspeita* (Irwin Winkler, 1991).

²⁶ cf. PEIXOTO, Fernando. **Hollywood: episódios da histeria anticomunista**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p. 41. Vale também consultar, com a apresentação deste mesmo autor, o brilhante depoimento do teatrólogo alemão Bertolt Brecht ao Comitê de Atividades Antiamericanas: PEIXOTO, F. "A 'caça às bruxas' nos Estados Unidos em 1947: Brecht diante do 'Comitê de Atividades Antiamericanas'". In: **Revista Cultura Vozes**. N. 4, Ano 91, Julho/Agosto de 1997, p. 169-202.

American Way of Life era um antídoto contra o comunismo e uma vitrine que exibia para todo o planeta a abundância material dos Estados Unidos, sendo, concomitantemente, um importante elemento na expansão do mercado consumidor externo deste país. Nesta medida, além de ter se constituído numa forma de conter o avanço comunista e de garantir a hegemonia norte-americana no mercado internacional, o Estilo de Vida Americano tornou-se uma das principais referências da cultura mundial do Pós-II Guerra Mundial, criando necessidades que não poderiam ser satisfeitas senão no âmbito de uma sociedade capitalista.

Essa cultura consumista que surgia nos Estados Unidos após a II Guerra encontrou uma realidade que permitiu o seu total desenvolvimento. Com o país perto do pleno emprego e fixando-se como o único capaz de opor-se à investida soviética, as reduzidas expectativas dos anos da Depressão cedem lugar às ambições consumistas justificadas pela nova realidade econômica. Nela já não era mais adequada a típica família norte-americana com dois filhos. Acompanhando a expansão econômica sobreveio uma explosão demográfica (*baby boom*) sem precedentes garantindo um mercado consumidor em constante aumento. Os *boomers*

"... tinham muito mais poder aquisitivo que seus antecessores, graças à prosperidade e pleno emprego da Era de Ouro e à maior prosperidade dos pais que tinham menos necessidade do dinheiro dos filhos para o orçamento familiar. Foi a descoberta desse mercado jovem em meados da década de 1950 que revolucionou o comércio da música popular e, na Europa, o mercado de massa das indústrias de moda."²⁷

²⁷ HOBBSBAWN, Eric. "Revolução cultural". In: **Era dos extremos: O breve século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.321.

Além disso, o chamado *baby boom* ocorrido na afluyente sociedade norte-americana permitiu a emergência de uma cultura caracteristicamente jovem, responsável pela instauração de novos comportamentos e pela transformação radical de alguns padrões sociais.

A partir de então, a juventude começa a ser percebida não mais como uma mera fase de transição entre a infância e a maturidade, mas antes como um estilo de vida assumido por indivíduos que possuem necessidades culturais, sexuais, psicológicas, inclusive, de consumo específicas. Começavam a se delinear os contornos de algo que seria fundamental para se compreender a década seguinte: a formação de uma consciência etária, a clara oposição entre jovens e não-jovens. Porém, faz-se necessário esclarecer que esta oposição não se definia estritamente em torno de limites de idades. O fato fundamental que conferia a condição de jovem a um indivíduo era a sua recusa de um modo convencional de ser adulto, tal qual a sociedade lhe impunha. "Assumir-se como adulto corresponde ao esforço de colocar-se diante das opções de vida que o sistema apresenta e enfrentá-las como tais"²⁸. Deste modo, podemos constatar que o que se questiona e rejeita não é exclusivamente a condição de adulto como uma alternativa de vida, mas também todo um modo de existência socialmente imposto, o que no seu limite representa uma crítica à sociedade vigente e suas limitadas opções.

Considerando o jovem como este indivíduo com necessidades, inclusive de consumo, específicas, desenvolve-se uma indústria cultural especialmente atenta para a criação de novas necessidades para este

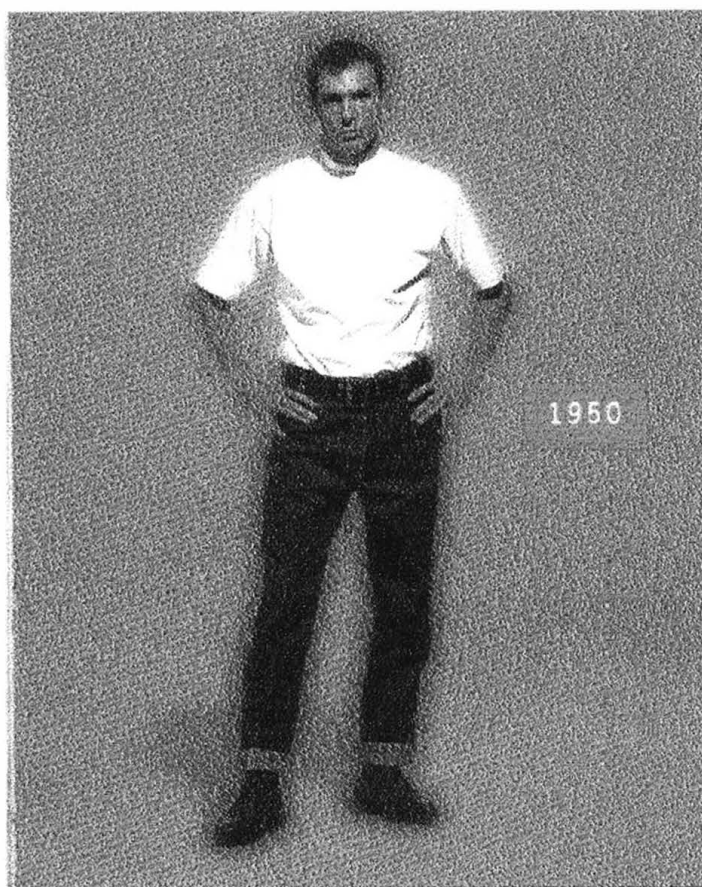
²⁸ FORACCHI, Marialice Mencarini. **A juventude na sociedade moderna**. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1972, p. 30.

consumidor em potencial. Ou seja, neste momento no qual ocorre a afirmação da juventude como categoria histórico-social, desenvolve-se todo um mercado cultural especializado, composto por produtos (roupas, filmes, discos,...) que buscavam forjar uma dada identidade. Assim podemos concluir que, embora esta cultura jovem tenha sido elaborada à margem da sociedade estabelecida, posteriormente ela é assimilada pela indústria cultural e divulgada pelos meios de comunicação de massa, sendo exportada e consumida mundialmente. Acreditamos que é neste momento que se inicia a comercialização da rebeldia, haja vista que ocorre a apropriação do típico uniforme jovem, composto por *jeans*, camiseta e tênis, pelo mercado cultural. Isto significa que esta composição indumentária, que antes representava a ruptura com dados padrões sociais, agora perdia sentido enquanto signo de recusa, devido a sua vinculação com um dos elementos que sustentam a ordem capitalista: a cultura de consumo.

A identidade buscada e estabelecida definiu-se pela sua explícita oposição aos valores básicos da geração que a precedeu, caracterizando o "conflito de gerações", situação, assim enunciada por Foracchi: "É como se uma geração cobrasse à outra a fidelidade ao conjunto de problemas que a marcou como geração"²⁹. Essa emergência do jovem enquanto categoria social implicou no surgimento de um novo padrão de contestação e transformou-o "numa alavanca importante de reforma social"³⁰. Configurada a questão nestes termos, abstrai-se que nem mesmo

²⁹ Ibidem, p. 25.

³⁰ ROSZAK, Theodore. op. cit., p. 15.



Jeans e camiseta: O “uniforme” jovem na década de 50.
(Fonte: Catálogo publicitário *Hering*, Outono/Inverno de 1994.)

toda a abundância material da sociedade norte-americana fora capaz de responder ao vazio existencial decorrente dessa sociedade extremamente competitiva, egoísta e autoritária.

Nas palavras do sociólogo Jack Newfield³¹, esta juventude norte-americana dos anos 50 é considerada uma “geração que nunca existiu”, uma vez que não existe nada que a caracterize enquanto uma geração à parte, a não ser a sua apatia. Em decorrência da afirmação do Macarthismo como o fenômeno político mais importante do país, uma sensação de que nada valia a pena ser feito tomou conta de grande parcela da juventude norte-americana. A impossibilidade de rejuvenescer os quadros dos partidos de esquerda, cujo banco de idéias estava defasado desde o *New Deal*, tornava impossível o estabelecimento de um debate social acerca de temas que estavam colocados na ordem do dia pelo cenário do pós-II Guerra, tais como a corrida nuclear entre os E.U.A. e a U.R.S.S., as revoluções antiimperialistas, etc. Praticamente expulsos da vida pública norte-americana, aos radicais e liberais restava apenas o silêncio que reforçava o sentimento de desesperança. O radicalismo seria nocauteado quando da episódio da revelação, em 1957, dos crimes de Stalin, conduzindo a um questionamento do comunismo e à elaboração de críticas aos PC's de todo o mundo. Segundo Newfield, faltava à “geração que nunca existiu” paixões, sonhos, deuses, enfim, algo em que acreditar, o que acabou por levá-la a se recolher num isolamento tímido e impassível. Todavia, compreendemos que o isolamento deliberado de parte da juventude dos E.U.A. na década de 50, traduz a sua recusa em

³¹ NEWFIELD, Jack. *Movimientos revolucionarios en E.U.A.* Barcelona: Martinez Rocha, 1969

participar de um projeto social e político comprometido com o imperialismo, a repressão e o conservadorismo.

A crônica musical dessa época não deixa dúvidas sobre o caráter fundamentalmente contestatório dessa geração. Partindo do princípio crítico que admite que em cada geração sempre haverá jovens identificados com a música de seu tempo, verificamos que o *rock* representou uma “proposta de ruptura do tradicional, do usual e daquilo que pode ser estabelecido, bem como de todos os discursos auxiliares e não necessariamente sonoros. O que significa dizer que o *rock* tem muito a ver com rebeldia”³². Sendo um estilo musical caracterizado por promover rupturas, inclusive em seu próprio interior, principalmente no que se refere aos padrões de criação e interpretação, o *rock* tornou-se o mais fiel e eficaz veículo de expressão da juventude a partir de meados dos anos 50. “O *rock* é muito mais do que um tipo de música: ele se tornou uma maneira de ser, uma ótica da realidade, uma forma de comportamento.”³³

Entretanto, o início da segunda metade do século XX nos Estados Unidos não é feito unicamente da rebeldia juvenil, cuja energia foi canalizada pelo *rock*. A chamada “geração *beat*” também desmentia os prognósticos daqueles que afirmavam existir apenas apatia e desinteresse.

Compreendida por alguns autores, como Jacoby³⁴, enquanto uma geração que criticava valores caracteristicamente norte-

³² CÔRREA, Tupã Gomes. **Rock: nos passos da moda**: mídia, consumo X mercado cultural. Campinas: Papirus, 1989, p. 39.

³³ CHACON, Paulo. **O que é rock**. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 18.

³⁴ JACOBY, Russell. **Os últimos intelectuais**. São Paulo: Trajetória Cultural/EDUSP, 1990.

americanos, como a acumulação financeira, a racionalidade e a política, os *beats* assinalaram com o surgimento não apenas de uma nova literatura, mas de toda uma cultura marcada pelo envolvimento pessoal, pela importância assumida pelas pequenas realidades do cotidiano e pela identificação com as minorias raciais. Porém, outros intelectuais, como Newfield, compreende-os como uma pequena facção literária composta por um grupo de amigos que se reuniam em bares de *jazz* para ler poesia e que não conseguiram canalizar seu descontentamento para a construção de um projeto político. Entretanto, para além de um simples movimento estético-literário, entendemos que a "geração *beat*" configurou-se enquanto uma crítica à cultura de consumismo, tendo como principal referência a adoção de um estilo de vida alternativo ao proposto e legitimado pela sociedade norte-americana. Antecipando alguns dos principais elementos (como o sexo livre, o antiintelectualismo e a visão holística, p. ex.), que desenvolver-se-iam na década posterior com o movimento *hippie*, os *beats* renunciaram a revolta latente.

Ao negar as mais prezadas instituições³⁵ que sustentam e legitimam a ordem capitalista, os *beats* viviam a América da segunda metade da década de 50, pautando suas atitudes, tanto na vida quanto na arte, pelo imprevisto e pela ausência de regras preestabelecidas. Na realidade, os poetas e escritores desta geração efetuaram uma articulação entre vida/arte,

³⁵ Estas instituições responsáveis pela manutenção da ordem capitalista seriam: a acumulação financeira, a família, a religião e o Estado. Contudo, há ainda que se considerar a onipresença da tecnocracia, uma forma social caracterizada pelo regime totalitário da técnica e da ciência e que se encontra plenamente desenvolvida nos Estados Unidos do pós-II Guerra e que, ao lado das instituições acima citadas, buscará justificar a dominação exercida.

recuperando, assim, o cotidiano como matéria-prima da literatura, independente do reconhecimento das “culturas dominantes”.

As posturas assumidas pela geração *beat* (“pobreza voluntária, absoluta, integridade artística, desengajamento social, compromisso com valores pessoais”³⁶) implicam numa nova estética literária, na qual a métrica e a rima tradicionais são substituídas por recursos rítmicos (influência do *be-bop* e do *cool jazz*) e a sonoridade da fala norte-americana é amplamente explorada, sendo a poesia e a prosa produtos de um contato direto do autor com o espírito do seu tempo, como pode ser constatado no poema *América*, de Allen Ginsberg:

*“América eu lhe dei tudo e agora não sou nada.
América dois dólares 27 centavos 17 de janeiro, 1956.
[...]
Eu estou falando com você.
Você vai deixar que sua vida emocional
seja conduzida pelo Time Magazine?
Estou obcecado pelo Time Magazine.
Leio-o toda semana.
Sua capa me encara toda vez que passo
Furtivamente pela confeitaria da esquina.
Leio-o no porão da Biblioteca Pública de Berkeley.
Está sempre me falando de responsabilidades.
Os homens de negócio são sérios.
Os produtores de cinema são sérios.
Todo mundo é sério menos eu.
Passa pela minha cabeça que eu sou a América.
Estou de novo falando sozinho.
[...]*”³⁷

Circulando sempre em um universo *underground* (bares de *jazz*, rodovias, quartos de fundo, etc.), a ação dos personagens dos romances *beat* não é orientada por um *leitmotiv*, um argumento que se constitui no fio condutor de elaboração de um enredo. Em contrapartida, há uma nítida

³⁶ JACOBY, Russell. op. cit., p. 79.

³⁷ GINSBERG, Allen. “América”. In: BRANDÃO, Antônio C. & DUARTE, Milton F. *Movimentos culturais de juventude*. São Paulo: Moderna, 1990, p. 27.

construção do clima psicológico. O existencialismo característico da atitude desses “últimos boêmios” traduz a sua recusa em aceitar a imposição da necessidade de cada ação humana ser guiada por uma finalidade, pois entendiam que “estar no mundo” significava estar aberto às múltiplas experiências colocadas pela vida:

“... todos meus amigos nova-iorquinos estavam numa fase ruim, envolvidos nesse pesadelo sem nexo que é combater o sistema o tempo inteiro, citando suas enfadonhas razões literárias, psicanalíticas ou políticas, enquanto Dean se limitava a viver nessa mesma sociedade, faminto de pão e amor.”³⁸

Para tornar possível a verificação de todo o potencial contestatório presente nesta manifestação sociocultural, isto é, na geração *beat*, consideramos ser necessário um redimensionamento da própria noção de política, considerando-a, a partir de então, enquanto uma ação que não precisa necessária e exclusivamente desenvolver-se no âmbito político-partidário. Na medida em que se considere apenas este universo como o único espaço legítimo de atuação da militância política, são excluídas do debate social experiências relevantes e que são fundamentais para a compreensão do que ocorreria na década seguinte com o movimento *hippie*, uma vez que os *beats*

“... são os últimos boêmios e os primeiros membros da contracultura dos anos 60. [...] Os estudos sobre os anos 60 mencionam de passagem os ‘beats’, mas é necessário mais que uma menção passageira. Não o marxismo e o maoísmo revividos, mas a sexualidade, as drogas, o misticismo e a loucura dos anos 60 devem muito aos ‘beats’.”³⁹

No seu limite, a proposta de redimensionamento da noção de política implica no reconhecimento da existência e validade de formas alternativas de ativismo

³⁸ KEROUAC, Jack. *On the road*. São Paulo, Brasiliense, 1984, p. 12-13.

³⁹ JACOBY, Russell. op. cit., p. 77.

político, desvinculadas da política institucional encarnada pelos partidos e sindicatos, e mesmo da possibilidade de formas alternativas de se apreender o processo histórico. Admitir a gratuidade das ações humanas, ignorando a imposição da necessidade de cada ação humana possuir um objetivo determinado *a priori*, conduz à oportunidade de exploração das múltiplas possibilidades de se apreender o real. Ao apontar para as várias perspectivas de redimensionamentos históricos, a geração *beat* questionava a própria noção de racionalidade, tal qual ela era colocada pela sociedade ocidental-cristã-branca. É exatamente este o legado *beat* assumido pelo movimento *hippie*: a resistência contra o totalitarismo tecnoburocrático e seus métodos de manipulação de corações e mentes.

Apesar de toda a reação conservadora, os anos 60 nos Estados Unidos, indubitavelmente, foram anos nos quais várias possibilidades revolucionárias estavam postas. Foi um período bastante fértil no que concerne à elaboração de utopias que procuraram redimensionar os valores legitimados pela sociedade ocidental. A multiplicidade de propostas e práticas revolucionárias pode ser melhor observada no âmbito do movimento de contracultura que, ao rejeitar os valores mais caros à sociedade ocidental e formular uma crítica às suas principais instituições, constituiu o fenômeno que, nas palavras de Herbert Marcuse⁴⁰, foi definido como “A Grande Recusa”. Esta postura está baseada na rejeição à racionalidade da sociedade ocidental que,

⁴⁰ Filósofo alemão radicado nos Estados Unidos e que, durante algum tempo, desenvolveu suas reflexões junto à Escola de Frankfurt. Marcuse, ao realizar uma articulação entre os pensamentos de Marx e Freud na elaboração de uma crítica à dominação e alienação das modernas sociedades industriais, tornou-se uma das principais matrizes que fundamentaram a crítica contracultural.

na realidade, é “irracional como um todo”. Embora freqüentemente se “apresente como a personificação da razão”, esta sociedade, que é extremamente opressora, leva aos indivíduos as promessas da sociedade de consumo, na qual os mecanismos de dominação são mais sutis e agradáveis, levando-os a viver numa “falta de liberdade confortável”. Nesta medida, a tecnologia garante a “racionalização da não liberdade do homem”⁴¹. Numa sociedade onde a segurança, o conforto e a qualidade de vida são assegurados por todo um aparato científico e tecnológico, o questionamento de todo este aparato e de tudo o que ele proporciona é considerado irracional. Consequentemente, todo pensamento que não se enquadra nos pressupostos desta sociedade é igualmente considerado irracional. A luta contra o obsoletismo planejado e a massificação parece não só absurda, mas também impossível. Ao estender a sua dominação, camuflada em abundância e liberdade, para todos os setores da vida, a sociedade capitalista industrial induz os indivíduos a pensarem numa única dimensão e as idéias opostas ao pensamento estabelecido são repelidas em nome da racionalidade. Neste sentido,

“... a racionalidade tecnológica revela seu caráter político ao se tornar o grande veículo de melhor dominação, criando um universo verdadeiramente totalitário no qual sociedade e natureza, corpo e mente são mantidos num estado de permanente mobilização para defesa desse universo.”⁴²

O “não” que unia todas as tendências existentes no movimento de contracultura é dirigido a um determinado padrão de vida que foi consolidado a

⁴¹ MARCUSE, Herbert. **A ideologia da sociedade industrial**: o homem unidimensional. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968, p. 13-20, *passim*.

⁴² *Ibidem*, p. 37.



Ele lê uma revista
chamada *Juventu-
de socialista*.
Em cima dela,
o cartaz dizendo
"Faça amor, não
faça guerra". Um
resumo da década:
contestação,
pacifismo, socialis-
mo, amor livre,
individualidade.

(Fonte: SCHMIDT, Mario.
Nova História Crítica. São
Paulo: Nova Geração, 1999,
p. 247.)

partir de um desenvolvimento técnico-científico que trouxe em sua esteira a violência, o autoritarismo e a repressão.

“Em vista do que este padrão fez ao Homem e à Natureza, deve novamente ser perguntado se ele vale os sacrifícios e as vítimas feitos em sua defesa. A pergunta deixou de ser irrespondível desde que a ‘sociedade afluyente’ se tornou uma sociedade de mobilização permanente contra o risco de aniquilamento e desde que a venda de suas mercadorias se fez acompanhar da labuta e da promoção da frustração.”⁴³

Chega-se, portanto, à constatação de que, na sociedade da afluência material, o desenvolvimento técnico e científico opera-se em proporção diametralmente oposta ao desenvolvimento da liberdade. A liberdade de consumo oferecida por esta sociedade, busca o controle dos indivíduos, desviando-os do questionamento principal: a possibilidade de que poderiam trabalhar menos e administrar melhor suas próprias necessidades e aspirações.

Porém, não é só nos Estados Unidos que “A Grande Recusa” é manifestada. Também na Europa, as manifestações estudantis ocorridas traziam em si o traço marcante dessa recusa que reclamava por uma outra moralidade e uma outra cultura. Nos países socialistas europeus (Tchecoslováquia, Alemanha Oriental, Polônia, Hungria, Bulgária, ...) a oposição estudantil não significou a exigência de retorno ao capitalismo, mas sim uma crítica ao marxismo petrificado e à burocratização do Estado, uma vez que estes fatores impediam a construção do socialismo naqueles países.

É importante observar que, mesmo sendo depositários de um legado revolucionário de esquerda institucionalizado, os movimentos estudantis que se desenvolveram na Europa tem como denominador comum o caráter subjetivo que desencadeou tais movimentos. O fator que norteou as

lutas estudantis encontrava-se além do universo das necessidades materiais e se relacionava com questões ligadas à moral, ao prazer, à liberdade de expressão. A singularidade do movimento estudantil europeu, mas também do norte-americano, reside na validação de novos espaços de intervenção política e novas formas de manifestação.

Partindo de uma crítica à universidade enquanto instituição, o movimento estudantil que então se radicalizava na França, tem como pontos focais de contestação o autoritarismo, a profissionalização do ensino e o Saber a serviço do Poder. Todavia, a crítica estudantil articulada pelo movimento que ficou conhecido como o “Maio de 68” não se resumia à universidade, mas atingia a sociedade como um todo.

“O objetivo do movimento é permitir a liberação da palavra para que a crítica da sociedade possa se expressar e ser vivida. O sucesso do movimento depende de sua capacidade de conseguir integrar em um só movimento tanto a crítica radical e intransigente do sistema quanto a necessidade de transformações reais, de ordem prática.”⁴³

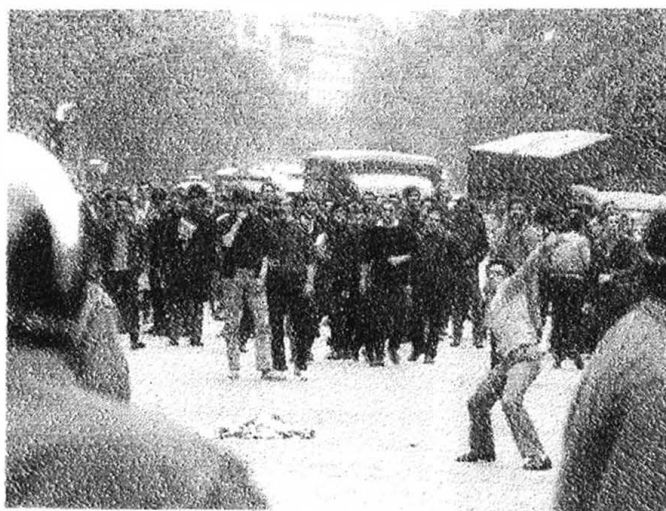
Embora freqüentemente a liderança do movimento seja creditada a Daniel Cohn-Bendit, é importante salientar que toda a mobilização e participação estudantil dá-se sob o princípio da ação direta, recolocando o tema do encaminhamento da revolução e do papel fundamental da classe operária como vanguarda política.

O tema da revolução é uma questão candente para toda a reflexão intelectual do século XX:

“O que parece estar além de qualquer dúvida ou opinião é que nenhum historiador poderá jamais narrar a História de nosso século sem urdi-la ‘no fio das revoluções’; mas essa

⁴³ Ibidem, p. 223.

⁴⁴ COHN-BENDIT, Daniel. **O grande bazar**. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 31.



**Paris 1968:
é proibido proibir**

Paris, maio de
1968: a maior de
todas as rebelões
estudantis.

(Fonte: SCHMIDT, Mario. **Nova História Crítica**.
São Paulo: Nova Geração, 1999, p. 248)

*História, já que seu fim ainda jaz oculto nas brumas do futuro, ainda não está pronta para ser narrada.*⁴⁵

Deste modo, o fazer revolucionário assume uma posição importante na análise acerca dos movimentos estudantis desenvolvidos na Europa a partir de meados da década de 60. É igualmente importante enfatizar que a prática revolucionária de então passa pela discussão das necessidades sexuais e estéticas, ampliando o significado de revolução para um horizonte onde o prazer, não só faz parte da vida, mas também permite revolucionar a própria vida. O Maio de 68 coloca abaixo a idéia de que só a necessidade faz a revolução.

Dentro dessa concepção de revolução é muito criticado o fato da classe operária ser considerado o agente revolucionário por natureza, uma vez que os indivíduos definem-se no processo.

*"A dinâmica de um movimento nasce do seu radicalismo, e é dessa dinâmica que pode surgir a possibilidade de união com os outros movimentos. [...] Não se deve esperar que um movimento interrompa sua lógica própria para se unir a um outro, sob pretexto de que tradicionalmente se supõe que é a classe operária que faz a revolução."*⁴⁶

É com base nas reflexões críticas acerca da sociedade de consumo que se fundamenta todo o repertório de discussões que estava na ordem do dia nos Estados Unidos dos anos 60. A partir destas críticas, formas alternativas de organização social, de envolvimento pessoal e de atuação política foram propostas e nunca, nem antes, nem depois, a utopia⁴⁷ pareceu tão realizável, tida na condição de uma concreta transformação revolucionária:

⁴⁵ ARENDT, Hannah. **Da revolução**. Brasília/São Paulo: Editora da UnB/Ática, 1988, p. 204.

⁴⁶ COHN-BENDIT, Daniel. op. cit., p. 50.

⁴⁷ Em sentido literal, o termo "utopia" é empregado para designar projetos irrealizáveis. Porém, em Marcuse a utopia é entendida como uma força inerente à condição humana, capaz de

“... precisamente porque as chamadas possibilidades utópicas não são absolutamente utópicas, mas antes representam uma determinada negação histórico-social do existente, a tomada de consciência delas [...] exigem de nossa parte uma oposição livre de todas as ilusões, mas também de qualquer derrotismo, uma oposição que, graças à sua simples existência, saiba evidenciar as possibilidades da liberdade no próprio âmbito da sociedade existente.”⁴⁸

Tendo-se como ponto de referência os argumentos desenvolvidos até este ponto e que buscaram discutir os elementos históricos constitutivos que permitiram a elaboração de uma crítica à cultura do consumismo, é possível compreender o contexto que possibilitou que o movimento *hippie* se estabelecesse como a sua mais veemente e radical crítica, uma vez que foi no âmbito da sociedade norte-americana que a tecnocracia⁴⁹ pôde desenvolver-se plenamente, conduzindo o jovem a adaptar-se a uma realidade mecanicista que não deixava margem à manifestação de qualquer impulso criativo.

De acordo com a perspectiva *hippie*, capitalistas e comunistas tinham entre si mais semelhanças que diferenças. Ambos entendiam o mundo como algo objetivo que, através de um controle tecnoburocrático e seguindo modelos ideológicos preestabelecidos, poderia ser governado. Assim, contestando esta visão limitada e maniqueísta do mundo proposta pela sociedade contemporânea, os *hippies* defendiam a idéia da

negar uma determinada realidade e realizar a sua superação. De acordo com este autor, a imaginação utópica é essa força responsável pela transcendência histórica e que, a partir de possibilidades implícitas na sociedade estabelecida, promove a transformação qualitativa desta mesma sociedade.

⁴⁸ MARCUSE, Herbert. “Exposição de Herbert Marcuse”. In: *O fim da utopia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969, p. 22.

⁴⁹ Segundo Pereira, a tecnocracia é definida como a forma social regida pela “busca ideal de um máximo de modernização, racionalização e planejamento, com privilégio dos aspectos técnico-rationais sobre os sociais e humanos, reforçando uma tendência crescente para a burocratização da vida social.” (PEREIRA, Carlos A. M. op. cit., p. 28-29.). É válido ressaltar que a tecnocracia pode ser observada tanto nas sociedades capitalistas quanto nas socialistas, uma vez que o elemento que a define é o alto grau de desenvolvimento industrial.

importância da exploração de formas de consciência não-intelectiva para se perceber o mundo, abrindo espaço para a discussão da validade do não-racional como forma de conhecimento e a potencialidade da experiência visionária.

A intenção do movimento *hippie* era justamente contestar a sociedade contemporânea ocidental naquilo que ela possuía de mais racional e opressor. Por meio do questionamento das estruturas construídas historicamente pelos indivíduos, o movimento *hippie* procurou romper com os padrões comportamentais, estéticos e culturais impostos pela sociedade ocidental, propondo uma forma alternativa de se apreender e se relacionar com a sociedade. Este movimento, ao estabelecer a filosofia do *drop out* ("cair fora"), buscou criar alternativas a essa "camisa-de-força ocidental", "fugindo então simultaneamente ao cerco do espaço físico, institucional e lógico deste mundo ocidental"⁵⁰. Deste modo, a sua modalidade de ativismo realizar-se-á também fora do espaço político institucional, pois aderir às formas de contestação tradicionais, vinculadas a um partido ou sindicato, significaria aceitar as regras do jogo.

Em que pese o tão alegado caráter apolítico dos movimentos de contracultura em geral, e do movimento *hippie* em particular, é pertinente observar que

"... a concepção de 'contracultura' é essencialmente política, na medida em que os efeitos sociais da exacerbação da criatividade e da busca de novas formas de expressão repercutem sobre o sistema com modos de contestação. [...] Os limites e os tormentos da elaboração de uma nova 'práxis' política, não sendo regulados por padrões

⁵⁰ Ibidem, p. 82.

*institucionais, seja porque a universidade não os comporta, seja porque os descaminhos da política convencional não os orientam, canalizam-se para o movimento de juventude que aceita o fardo.*⁵¹

Ao contrário dos jovens radicais europeus que possuíam uma herança revolucionária institucionalizada, os jovens norte-americanos não possuíam o peso histórico de uma tradição revolucionária a lhes nortear e justificar a sua prática de contestação. Nesta medida, o radicalismo *hippie*, movimento composto por jovens das camadas alta e média da sociedade, consiste em sua veemente recusa de participação num determinado projeto social e político e, conseqüentemente, das garantias e benefícios que dele possam derivar. A estratégia da recusa quando é desenvolvida no âmbito de uma sociedade afluyente imprime à sua crítica um conteúdo moral.

*"O movimento de juventude radical – o dos 'hippies', por exemplo – projeta-se para além do sistema. Afirma-se não pela contestação, mas pela radicalidade da omissão, demonstrando que, só assim, partindo do nada, do anti-sistema, é possível criar algo novo. [...] Ao contrário dos estudantes, os 'hippies' não são domesticáveis pelo sistema porque se fecham, pelo isolamento, a qualquer tentativa de negociação. Não jogam com a politização e sim com a adesão espontânea. Não tentam se articular com outras forças sociais mas objetivam, meramente, a expansão da recusa.*⁵²

Colocando sempre a satisfação de seus desejos num horizonte localizado além da sociedade estabelecida, é configurada a estratégia da recusa e são delimitadas as formas de uma ação revolucionária, marcada pelo espontaneísmo e pela criatividade.

Entendendo que o conflito aberto não é, necessariamente, o elemento definidor de uma situação de crise, o movimento *hippie* desenvolveu formas alternativas de atuação política, caracterizadas,

⁵¹ FORACCHI, Marialice M. op. cit., p. 13.



Flower Power. As flores eram a resposta dos jovens à violência da guerra.
(Fonte: Revista **Época**. Especial Milênio. 20 de dezembro de 1999, p. 20.)

sobretudo, pelo seu estímulo ao uso da imaginação, o espontaneísmo e o pacifismo. Tal atuação política pode ser percebida tanto através de suas passeatas pacifistas, nas quais as palavras de ordem agressivas eram substituídas pela distribuição de flores, bem como pelas suas alegres celebrações à vida, aqui e agora, representadas pelas experiências que ficaram conhecidas como *be-ins*, *love-ins* e *bed-ins*⁵³.

Dois dos principais elementos de referência da atitude *hippie*, e que podem ser entendidos a partir de sua explícita oposição à racionalidade ocidental, foram o psicodelismo, ou seja, o uso de drogas perceptivas (maconha, mescalina e LSD, principalmente), enquanto um meio de ampliar o nível de consciência e a experiência mística como uma maneira de se atingir a realização individual através da integração holística.

Desde os anos 50, as drogas visionárias já eram estudadas nos Estados Unidos em importantes centros de produção científica, como a Universidade de Harvard, e entre seus pesquisadores o que ganhou maior notoriedade, em virtude de sua defesa apaixonada da “revolução neurológica”, foi Timothy Leary⁵⁴. Opondo-se aos tradicionais métodos psicanalíticos, este psicólogo acreditava que as drogas visionárias estimulavam a criatividade e expandiam a consciência, contribuindo, assim, para a mudança de comportamento.

⁵² *Ibidem*, p. 107.

⁵³ Modalidades de manifestações alternativas, nas quais confluem a rebelião política e a rebelião ético-estética.

⁵⁴ Psicólogo norte-americano (1920-1996) e “guru” da revolução psicodélica. Leary acreditava que a utilização de drogas perceptivas era uma via de exploração de outras formas de consciência e um fator de oposição ao *American Way of Life*.

"Os sistemas sociais, incluindo a instituição da saúde mental, são projetados para beneficiar aqueles que os controlam. Como o comunismo e o cristianismo, a psicanálise era uma ortodoxia reverenciada que trouxe respeitabilidade e fortuna para uma elite."⁵⁵

Em sua empreitada filosófica, Leary propunha a descoberta de uma nova sensibilidade que, por meio da experiência psicodélica, levaria-nos

"... ao confronto com a natureza da realidade e de nossos sistemas de compreensão frágeis e subjetivos. [...] Descobrimos, de repente, que fomos programados todos estes anos, que tudo que aceitamos como realidade não passa de uma manipulação social."⁵⁶

Ao lado de Timothy Leary, estava Alan Watts, o "sumo sacerdote do zen budismo", que também defendia o uso do LSD como forma de experiência mística. Em Watts, o caráter religioso da "revolução psicodélica" é acentuado, a experiência alucinógena adquirindo, deste modo, os traços de uma experiência fundamentalmente religiosa, onde o homem é considerado em sua totalidade e o que se busca é a conscientização cósmica:

"Pensamos, geralmente, que a intuição e o intelecto, a poesia e a lógica, a espiritualidade e a racionalidade são radicalmente incompatíveis. No meu entender, o que há de mais impressionante na experiência do LSD é justamente que estes campos, formalmente contrários, parecem completar-se e enriquecer-se ao contato mútuo. Resulta disto um modo de vida onde o homem não é mais a encarnação paradoxal do anjo e do animal racional, mas uma maravilhosa coincidência, onde Eros e o Logos seriam apenas um."⁵⁷

Isto significa que, em seu conjunto, o novo radicalismo postulado pelo movimento *hippie* fundamenta-se na desmistificação da consciência objetiva, o discurso que afirma que "não há senão um meio de ter acesso à realidade [...] e esse meio consiste em cultivar um estado de consciência isento de toda

⁵⁵ LEARY, Timothy. **Flashbacks**. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 129.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 36.

⁵⁷ WATTS, Alan. **Mandala: A experiência alucinógena**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, p. 136.

distorção subjetiva, de todo envolvimento pessoal”⁵⁸. Neste sentido, justifica-se a opção pela adoção de práticas que estão baseadas em pressupostos que não são reconhecidos pela tradição do pensamento ocidental-cristão-branco.

A partir do que foi exposto, entendemos que as experiências dos anos 60, e consideramos que o movimento *hippie* é o seu momento mais significativo, foram revolucionárias, não no sentido de acumular vitórias para os seus protagonistas históricos – mesmo porque, tendo como referência os parâmetros convencionais, a vitória possuía um significado bastante diverso – , mas por possibilitar a introdução de elementos até então alheios aos conceitos tradicionais de revolução, permitindo a construção de um diálogo onde não mais seria possível reduzir as expectativas e ações humanas aos antigos paradigmas que tentavam dar conta de enquadrar a subjetividade em campos previamente delimitados.

⁵⁸ Roszak, Theodore. op. cit., p. 212.

CAPÍTULO III

UMA GERAÇÃO VESTIDA DE UTOPIAS: MOVIMENTO *HIPPIE* E COMPOSIÇÃO INDUMENTÁRIA

“Movimento *hippie*”. Para a maioria das pessoas, a simples menção a esse movimento cultural de juventude traz as imagens daquela tribo de jovens que, a partir de meados dos anos 60, invadiu os Estados Unidos com seus cabelos longos, suas roupas exóticas e seu discurso de “Paz & Amor”. Com efeito, para muitos, a mais nítida lembrança de toda aquela movimentação ensejada a partir do movimento de contracultura reside na composição indumentária adotada pelos *hippies*. Mas qual o seu significado?

O movimento *hippie* foi o movimento cultural de juventude que produziu as mais radicais transformações na esfera do comportamento. Nesse contexto, a roupa, sendo esta segunda pele que está exposta sobre este campo de batalha que é o corpo, permite a manifestação de uma atitude crítica. Para além de sua materialidade, como recurso de vestuário, a composição indumentária é também uma forma expressiva de comunicação.

“A moda é também a busca de uma nova linguagem, para derrubar a antiga, uma maneira de cada geração renegar a precedente e distinguir-se dela (pelo menos numa sociedade em que exista conflito de gerações).”⁵⁹

⁵⁹ BRAUDEL, Fernand. op. cit., p. 293.

Em decorrência dessa peculiaridade, ao vestuário foi imputada a condição de um dos principais elementos de identidade visual da contemporaneidade, sendo que esta identidade significa necessariamente uma maneira de ser que é definida a partir de uma oposição a uma outra maneira de ser.

"... o ato de vestir uma roupa típica de um determinado contexto ou situação significa transformar-se em veículo de um modo de ser, disseminando o mesmo estilo na generalidade de sua manifestação. De igual sorte, a roupa que se veste representa não apenas o conteúdo de suas formas e cores como principalmente a identidade desse mesmo modo de ser, que por vezes pode traduzir a repulsa de uma outra maneira de ser."⁶⁰

Neste contexto, o vestuário, como produto cultural, deixa de atender apenas a um imperativo da necessidade para responder às exigências de um bem simbólico, uma vez que o indivíduo não adota apenas a forma e as cores da indumentária, mas ainda o conteúdo de tudo o que ela busca representar. Assim, a roupa além de ser um bem material que responde à necessidade do ser humano se agasalhar ou simplesmente estar vestido, assume a dimensão de um elemento que permite a elaboração de uma linguagem. Ou seja, o uso de uma determinada roupa pode representar o acionamento de um código, cujo sentido estabelece uma identidade entre as pessoas que fazem uso deste mesmo vestuário. Por isso, justifica-se a caracterização do vestuário como um produto cultural responsável por traduzir a identidade de quem o porta. Deste modo, a indumentária é definida menos em decorrência de seu aspecto material do que em virtude do sentido que ela pode assumir ao ser usada.

O *jeans*, uma indumentária originalmente associada à esfera da produção e a um contexto rural, oferece-nos um exemplo

⁶⁰ CÔRREA, Tupã Gomes. *op. cit.*, p. 22.



Passeata de jovens esquerdistas em Londres, 1969. Repare no chapéu colorido da moça, no rosto de "cara-pintada" da outra. Nos anos 60, os jovens ficaram fascinados em unir a luta pelo socialismo com as idéias de liberdade individual e busca do prazer.

(Fonte: SCHMIDT, Mario. **Nova História Crítica**. São Paulo: Nova Geração, p. 243.)

paradigmático de como a roupa constitui-se num veículo de expressão de um modo de ser⁶¹. À época do *boom* do consumo do *jeans*, que ocorreu nos idos dos anos 70, era veiculada uma peça publicitária de uma conhecida marca de *jeans*, cujo *slogan* era “Liberdade é uma calça *jeans* desbotada”. Vincula-se o consumo desse vestuário a todo um imaginário relacionado à liberdade. Deste modo, ao adquirir uma peça de *jeans*, e, especialmente, se essa aquisição não estiver condicionada pela satisfação de uma necessidade meramente material, acredita-se estar adquirindo também tudo o que ela representa, neste caso, liberdade. Seria de se questionar se, na sociedade da afluência material, a liberdade se resume num ato de consumo.

Num artigo no qual faz considerações quanto ao modo como o uso do *jeans*, devido à sua aderência ao corpo, implica na adoção de determinada postura, Umberto Eco afirma: “Eu vivia para meus *blues-jeans* e conseqüentemente assumia o comportamento exterior de alguém que veste *jeans*. De qualquer maneira assumia uma *atitude*.”⁶² Desta maneira o autor se expressa para falar da influência exercida sobre ele por esta peça de vestuário que, “pressionando a região sacrolombar e sustentando-se por aderência”,

⁶¹ O termo “*jeans*” deriva do inglês “*genoese*” e designa um tecido sarjado e tingido com as folhas de um vegetal, o índigo, que lhe confere um tom azul escuro. Levis-Strauss, um jovem alemão que instala-se nos E.U.A. durante a “febre do ouro”, passa a importar de Nîmes, França, grandes quantidades desse tecido que, pela sua resistência, é inicialmente utilizado na fabricação de barracas e inicia a confecção de calças utilitárias para os mineradores de ouro, com cinco bolsos (*five pockets*) e rebites de cobre reforçando os bolsos. (O'HARA, Georgina. *Jeans*. In: *Enciclopédia da moda*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 152; O'HARA, Georgina. Strauss. op. cit., p. 259). Desde então (1856, data da fabricação do primeiro Levi's 501), essa peça sofreu poucas mudanças significativas em relação ao modelo original. O que mudou foi o seu significado: de uma roupa restrita a um ambiente de trabalho, o *jeans*, ao lado da camiseta e dos tênis, foi alçado à condição de uniforme juvenil.

⁶² ECO, Umberto. O pensamento lombar. In: *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 259.

impunha-lhe um jeito diferente de andar, sentar-se e, embora fosse um traje “antietiquetal”, uma nova etiqueta. Tudo isso culmina com a construção de uma *atitude*, ou seja, uma estética e um comportamento exterior comum àqueles que usam *jeans*. “Impondo uma postura exterior, as roupas são artifícios semióticos, ou seja, máquinas de comunicar.”⁶³

Cabem, neste momento, algumas palavras a respeito da noção de “moda” no âmbito do mercado cultural da sociedade industrial capitalista. O senso comum freqüentemente baralha as noções de vestuário ou indumentária com a noção de moda. É importante salientar as especificidades destes termos, objetivando definir com precisão o significado assumido pelo termo moda na contemporaneidade. Vestuário ou indumentária são termos que fazem referência à roupa ou ao conjunto de roupas usado em dada sociedade, dado momento histórico ou por um determinado grupo social e que define uma identidade. A partir desta perspectiva seria pertinente falarmos em uma indumentária tipicamente oriental, caracterizada pelas sobreposições, onde predomina a monocromia, às vezes surpreendida por um padrão de estamparia onde são comuns os motivos formados por arabescos. Nesta mesma linha, seria ainda possível pensar na indumentária adotada por um escravo que, mesmo estando vestido com um traje de bom corte, ainda traz nos pés descalços o estigma de sua condição social, ou o vestuário caracteristicamente jovem de meados dos anos 50, que busca, por meio do uso de calças cigarretes ou *jeans* e sapatos semelhantes a sapatilhas de balé, acentuar a distinção entre jovens e adultos. Ao passo que o termo moda,

⁶³ Ibidem, p. 262.

quando empregado no contexto do mercado cultural da sociedade capitalista, refere-se a um vestuário ou indumentária composto a partir de tendências e valores artificiais que procuram “forjar” uma dada identidade, o que nos permite refletir acerca de uma moda *hippie* numa alusão ao *look* que ficou conhecido como “*hippie de boutique*”⁶⁴ e que estaria dissociada do significado contido na composição indumentária *hippie* dos anos 60. Trabalhando em cima de conceitos que são cuidadosamente pesquisados e que encontram ressonância no “espírito” de uma época, os estilistas buscam “amarrar propostas” que conduzam o indivíduo a assumir (na realidade, consumir) dada atitude. Desta feita, a opção por uma determinada roupa está antes ligada ao desejo de manifestar uma atitude e vender uma imagem, seja de rebeldia, competência ou sensualidade, de acordo com o momento.

A filmografia que tem como argumento a contracultura constitui-se numa fonte bastante útil na elucidação da mensagem contida na composição indumentária do movimento *hippie*. Além do cinema figurar na condição da mais característica arte do século XX, aliando tecnologia e entretenimento de massas, ele revelou-se uma importante fonte, contribuindo para o enriquecimento deste trabalho. Apesar dessa possibilidade de inovação, no que se refere à abordagem teórico-metodológica, representada pela utilização do cinema como fonte, o historiador defronta-se com uma dificuldade que, muitas vezes, leva-o a desistir de seu uso: “a ausência de tradição metodológica”.

⁶⁴ Devido aos limites impostos por um trabalho monográfico, a proposta de análise da questão da apropriação efetuada pelo mercado cultural da moda de alguns elementos presentes na composição indumentária *hippie* será encaminhada e melhor explorada em reflexões posteriores.

*"Com efeito, o cinema aparece como um campo inexplorado e as dificuldades em sua utilização refletem-se na pesquisa, pois, preocupado com a análise histórica dos filmes, o pesquisador tem de superar uma perspectiva sociologizante, ou uma tendência ainda mais grave: constatar nos documentos filmicos o que já se conhece por meio da análise de outras referências documentais."*⁶⁵

A par das singularidades da fonte filmica e entendendo esta como uma instância de representação da realidade, procuramos adotá-la no intuito de romper com uma tradição historiográfica baseada na escrita.

A partir dessa abordagem que se apoia na fonte filmica, podemos constatar a presença de códigos de contestação através da análise do documentário *Woodstock*⁶⁶. A contracultura deu relevo a várias formas de expressão artística e que, no campo da música, podem ser verificadas através dos grandes festivais de música, onde o *rock* canalizava o questionamento juvenil por meio não só de suas letras como também de suas construções instrumentais, além, é claro, da *performance* de bandas e artistas que passaram a ser considerados os porta-vozes de toda uma geração: Janis Joplin, Jefferson Airplane, Bob Dylan, Jimi Hendrix, dentre tantos outros.

Particularmente o ano de 1969 traz, em meio a tantos acontecimentos que marcaram a década de 60, um momento especialmente significativo: o Festival de *Woodstock*, realizado em agosto de 1969, numa fazenda perto de Nova York e que durante três dias viveu a promessa da paz e do amor, embalados com muita música, numa espécie de prenúncio da sociedade que seria estabelecida com o advento da Era de Aquários.

⁶⁵ RAMOS, Alcides Freire. "Cinema e história: Uma abordagem teórico-metodológica". In: **Anais do IX Encontro Regional de História – ANPUH/MG**. Juiz de Fora/MG: CNPq/FAPEMIG, Agosto/1994, p.132.

⁶⁶ **WOODSTOCK**. Direção: Michael Wadleigh. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 1994.

O documentário *Woodstock – 03 dias de paz e música*, foi produzido em 1994, ou seja, 25 anos após o evento e é resultado de um trabalho de montagem realizado a partir de imagens gravadas na ocasião do festival. Trata-se, portanto, de uma seleção efetuada por agentes ligados à indústria cinematográfica. Contudo, embora estejamos diante de um processo de seleção de imagens, podemos perceber que este festival contém, senão todas, algumas propostas que buscaram redefinir padrões comportamentais e estéticos, os quais, por vezes, podem ser encontrados no vestuário dos *hippies*.

Estamos partindo, pois, de um princípio crítico que entende este gênero cinematográfico, o documentário, não como uma simples reprodução da realidade, mas antes como uma interpretação da realidade que é construída por meio de técnicas específicas (a montagem, p. ex.) na intenção de reconstruir o real⁶⁷.

A composição indumentária daqueles que estavam presentes no festival de Woodstock nos dá mostras de seu caráter contestatório. Nas palavras de um guru indiano que se encontrava no festival,

"Se mostrar esta foto na Índia não acreditarão que é a América. A impressão que têm de jovens americanos e do estilo americano é outro. Todos bem vestidos, de chapéu, gravata, sentados em cadeiras. Nada igual a isso."

No que se refere aos padrões de estamparia utilizados, o movimento *hippie* foi pródigo em romper as barreiras que delimitavam a atividade de quebrar a monocromia dos tecidos. Estimulando a

⁶⁷ Cf. BERNARDET, Jean-Claude & RAMOS, Alcides Freire. "A história e o filme documentário". In: *Cinema e história do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1992, p. 36-61.

experimentação, a imaginação e pregando a máxima “faça você mesmo”, permitiu a criação de peças “únicas”. A referência à iconografia têxtil indiana é recorrente e aparece sob a forma de arabescos bordados nas batas e em vestidos que caem soltos sobre o corpo. A posterior reprodução deste tipo de estampa, em larga escala, promovida pelo mercado cultural da moda levou o governo indiano a conservar e principalmente a garantir a preservação desse patrimônio cultural, estimulando a produção artesanal nas aldeias⁶⁸. Podemos notar também a ampla utilização dos motivos psicodélicos, que buscavam reproduzir o efeito ótico das experiências alucinatórias provocadas pelo LSD. A estética psicodélica foi também muito utilizada nos logotipos de muitas bandas que embalaram o sonho de Paz & Amor e ainda nos cartazes de vários festivais de música⁶⁹. Como já tivemos oportunidade de demonstrar, o uso de drogas perceptivas no contexto do movimento *hippie* configura-se numa forma de oposição à sociedade industrial capitalista e a tudo aquilo que decorreu de seu desenvolvimento: a violência, a opressão e o controle tecnoburocrático. A alusão aos estados alterados de consciência contida neste padrão de estamparia remete àquela postura de recusa.

O emprego de técnicas artesanais é bastante freqüente. Além do jogo de motivos, as texturas dos tecidos exprimem uma linguagem própria e revelam uma identidade cultural. O uso do *tweed*⁷⁰, da lã e do tecido de fio cru de algodão repetem as texturas naturais da madeira, da grama e do

⁶⁸ VINCENT-RICARD, Françoise. **As espirais da moda**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998, p. 187.

⁶⁹ TAMBINI, Michael. **O design do século**. São Paulo: Ática, 1999, p. 229.

⁷⁰ Tecido de aspecto rústico fabricado a partir do jogo de fios coloridos em fibras curtas.

contato com a terra e fazem referência a um tempo onde a tecnologia parecia um sonho distante sem os problemas que ela trouxe em sua esteira. Citação a uma antigüidade cultural que se revela a preconização de uma forma legítima de afirmação com o antigo, a natureza e a liberdade. Esta afirmação, no seu sentido crítico, representa uma forma de identificação individual e uma oposição aos modelos de progresso e modernidade tal qual foram autoritariamente impostos pela sociedade ocidental.

Os *hippies* possuíam sinais de reconhecimento externo facilmente identificáveis (vocabulário, vestuário, rituais, enfim uma cultura que lhe era característica) e que os colocavam em franca oposição em relação àqueles considerados domesticados pelo sistema. A identidade desse movimento mantém-se em evidência tendo como referenciais a música que se ouve, o comportamento assumido e, claro, o vestuário adotado.

*"As roupas flower power dos hippies eram superposições de túnicas, anáguas, calças largas, o que dava uma liberdade nova e propiciava combinações excêntricas. O movimento hippie alcançou dimensões mundiais e foi o precursor do encontro entre Oriente e Ocidente."*⁷¹

Ou seja, os cabelos longos, as batas de inspiração indiana e a adoção de um vestuário *unissex*, expressam uma aproximação com formas alternativas de se apreender a realidade, sendo que esta postura se opunha frontalmente à defendida pelas "culturas dominantes", que, por sua vez, eram identificadas com a repressão, o conservadorismo e a violência.

Os códigos de contestação e resistência presentes na composição indumentária *hippie* podem ser definidos em função do seu caráter de oposição à estética estabelecida e àquilo que está consolidado como sendo

⁷¹ VINCENT-RICARD, Françoise. op. cit., p.88.

o “bom tom”. Nesta medida, a definição quanto à noção de uma indumentária jovem, o conceito de vestuário *unissex* e a conseqüente abolição dos limites entre o guarda-roupa masculino e feminino ganham um impulso significativo com o advento da antimoda *hippie*.

Na origem da antimoda *hippie* está ainda um questionamento de um modo de ser jovem socialmente imposto, que exige do indivíduo a sua adesão incondicional ao “princípio de realidade da tecnocracia”:

“Aos jovens é dito que agora são oficialmente ‘adultos’, mas acontece que demoraram muito a tomar contato com as durezas e as hipocrisias que supostamente um adulto é obrigado a enfrentar. De repente, a General Motors exige cabelos aparados, pontualidade e respeito adequado pelas submissões impostas por uma hierarquia funcional.”⁷²

A função da roupa como fator de distinção entre jovens e adultos pode ter a sua origem identificada já nas sociedades primitivas. Nestas, o ingresso na vida adulta é assinalado com a adoção de adornos, trajes e mesmo tatuagens ou marcas tribais que conferem ao jovem a condição de adulto. Na Grécia e na Roma antigas, quando atingia a maioridade o garoto abandonava a toga curta e adotava a túnica varonil. Contudo, a partir da Idade Média, as crianças até os três anos vestiam-se com camisolões e gorros, sem grandes distinções entre os meninos e as meninas e, após essa idade, pareciam miniaturas de homens e mulheres: vestiam-se, então, com versões reduzidas da indumentária adulta. É só a partir da segunda metade do século XVIII que a infância passa a ser entendida em toda a sua complexidade e a criança deixa de ser vista como um adulto miniaturizado e, sim, como um ser com valores próprios. São abandonadas todas as inconveniências da indumentária adulta: espartilhos,

⁷² ROSZAK, Theodore. op. cit., p. 43.

crinolinas e salto alto pelas meninas; gibão, chapéus ornamentados e botas, pelos meninos⁷³.

A definição de um vestuário jovem emerge nos anos 50 e afirma-se nos anos 60 com o movimento *hippie*. É interessante notar que esse vestuário jovem não pretende simplesmente evidenciar a saída da infância e o ingresso no mundo adulto, mas antes estabelecer uma explícita distinção em relação ao vestuário adulto, constituindo-se numa forma de expressar uma distinção que se verifica em diferentes níveis. Falando a respeito da dificuldade de estabelecer comunicação com seus pais, uma garota que participava do Festival de *Woodstock* afirmou:

"... não dá para falar nada sério com eles. Não entenderiam. Como a minha mãe. Sofre achando que eu vou para o inferno. Não posso fazer nada para que entenda que isso não existe para mim."

O inferno para aqueles jovens comprometidos com a contracultura era a violência de uma guerra que não se justificava como era a do Vietnã. Era a repressão praticada por uma sociedade que se auto-proclamava afluyente e racional, mas que bania todos os pensamentos contrários ao estabelecido.

Traje juvenil por excelência, os *jeans* com boca-de-sino, aplicações de flores artesanais e aspecto puído serão uma das principais marcas visuais do movimento *hippie*.

"Carregado intrinsecamente de uma conotação anticonformista, o jeans foi adotado em primeiro lugar pelos jovens, refratários às normas convencionais sempre em vigor, mas antinômicos aos novos valores hedonistas das sociedades liberais voltadas para o consumo. [...] Expressão das aspirações a uma vida privada livre, menos opressora, mais maleável, o jeans foi a manifestação de uma cultura

⁷³ ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1978, p. 69-81.

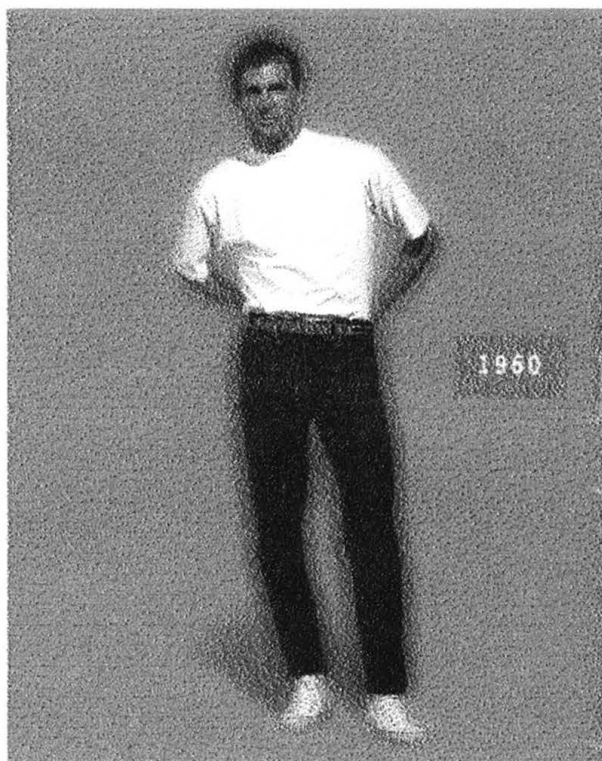
*hiperindividualista fundada no culto do corpo e numa sensualidade menos teatralizada.*⁷⁴

Desta maneira, o *jeans* representou o advento de uma nova sensibilidade ético-erótica. O anticonformismo representado pela adoção do *jeans* pelo movimento *hippie* encontra o seu significado não apenas nas estratégias de distinção em relação ao mundo dos adultos, mas também na afirmação de valores relacionados com uma nova forma de se relacionar com o próprio corpo, uma nova forma de encarar a sensualidade. Concorreu ainda para a inauguração dessa sensibilidade ético-erótica a consolidação do vestuário *unissex*.

Até os anos 60, havia uma nítida distinção entre o vestuário masculino e o feminino. Além de manter uma acentuada diferença entre os sexos, até aquela década, a roupa também definia nitidamente a posição social do indivíduo. Tradicionalmente denotando uma condição masculina urbana, indicando uma participação efetiva na esfera da produção e uma posição social privilegiada, o terno irrompe a década de 60 como um traje que cerceia a liberdade de quem o veste e a gravata, seu complemento obrigatório, como o símbolo não só de adaptação a uma ordem estabelecida, mas também de uma pressão que atinge os limites do sufocamento. Com a emergência da antimoda *hippie*, opera-se não só uma maior informalidade na composição indumentária jovem, mas ainda uma redução das diferenças no vestuário de homens e mulheres. Os cabelos masculinos, antes mantidos cuidadosamente aparados, passaram a cair sobre os ombros, em desalinho.

"A divisão enfática e imperativa no parecer dos sexos se esfuma; a igualdade das condições prossegue sua obra,

⁷⁴ LIPOVETSKY, Gilles. op. cit., p.130.



Jeans e camiseta: O “uniforme” jovem na década de 60.
(Fonte: Catálogo publicitário *Hering*, Outono/Inverno de 1994)

pondo fim ao monopólio feminino da moda e 'masculinizando' parcialmente o guarda-roupa feminino."⁷⁵

Na cultura ocidental, o uso do vestido está culturalmente associado à mulher e, assim, o vestuário masculino, pelo menos há seis séculos, define-se, em grande parte, contra os códigos de sedução, o fútil e o superficial, considerados prerrogativas da indumentária feminina. As túnicas de inspiração oriental, ampla e indistintamente usadas tanto por homens quanto por mulheres do movimento *hippie*, apontam, neste sentido, para uma forma de transgressão aos cânones "oficiais".

Ainda a partir de constatações obtidas com a análise da fonte fílmica, as observações que se seguem têm como referência o musical *Hair*⁷⁶, dirigido pelo tcheco Milos Forman, e que é uma versão para o cinema de um texto teatral que havia sido encenado na Broadway, em 1969, com grande sucesso. O enredo do filme desenvolve-se em torno de quatro *hippies* nova-iorquinos (Berger, Jeanne, Hud e Woof) e Claude, um "cowboy" vindo de Oklahoma que se preparava para o alistamento militar, a fim de combater no Vietnã. Este filme possibilita perceber com clareza as principais "bandeiras" defendidas pelo movimento *hippie*. Através do contato estabelecido entre os *hippies* e Claude, vários temas são colocados e as propostas do movimento são apresentadas. O tema da revolução sexual, o uso de drogas como fator de oposição e a denúncia do imperialismo e da violência da Guerra do Vietnã estão presentes em *Hair*. Contudo, o que mais nos interessa aqui é o figurino utilizado neste filme.

⁷⁵ Ibidem, p. 148.

⁷⁶ *HAIR*. Direção: Milos Forman. Estados Unidos: MGM, 1979.

Já nos referimos a alguns dos elementos característicos da composição indumentária *hippie*, o que nos permite analisar o figurino de *Hair*. Neste, o trabalho de releitura efetuado pelo *costume designer* é bastante evidente. De acordo com Mônica Moura, “a releitura ou recriação implica em criar novamente partindo de um pressuposto já existente”⁷⁷. Este termo é muito empregado no âmbito das artes visuais e identifica um processo que, partindo de uma referência, cria algo que pode ser formalmente idêntico ao original, mas cujo conteúdo é modificado à medida em que é recontextualizado. À título de exemplo, podemos citar a polêmica (re)criação do estilista francês Jean-Paul Gaultier para Madonna, o famoso espartilho dourado⁷⁸. O espartilho, uma peça que durante séculos foi a máxima expressão da repressão feminina, ressurgiu, em 1995, pelas mãos de Gaultier como vestuário de vanguarda que, no corpo de Madonna (sem dúvida, um ícone da cultura *pop* do século XX), assume a dimensão de uma peça que faz referência ao universo *clubber*. Ou seja, uma mesma indumentária, o espartilho, adquire significados diversos mediados pelo contexto no qual é usada. A releitura concerne, portanto, em “uma reelaboração ou mudança significativa em relação ao original”⁷⁹.

⁷⁷ MOURA, Mônica. “O citacionismo”. In: **Leitura/Releitura**. São Paulo: Comitê de Estilo do Curso Superior de Moda da Faculdade Anhembi Morumbi, 1996, p. 4.

⁷⁸ Frequentemente, emprega-se a palavra em francês *corselet* para se referir a um dos mais controversos acessórios utilizados para enfatizar a beleza feminina. Por meio da compressão da cintura, acreditava-se conseguir uma silhueta mais atraente e elegante. Porém, esta mulher elegantemente vestida “... corava e desmaiava facilmente, sofrendo de falta de apetite e problemas digestivos e se sentia fraca e exausta após qualquer esforço maior” (LURIE, Alison. **A linguagem das roupas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p.). Durante a *Belle Époque*, estudos médicos comprovaram as deformações ósseas provocadas pelo uso do espartilho e então ele foi sendo gradativamente abandonado.

⁷⁹ MOURA, Mônica., loc. cit.

Embora possamos encontrar, no figurino de *Hair*, elementos de referência ao universo vestimentário *hippie*, por se tratar de uma obra de ficção, percebe-se que o visual é bastante “calculado”, resultando numa composição indumentária onde os códigos de contestação aparecem como citação, isto é, como “moda *hippie*”. Ainda assim, é preciso salientar que este filme explora com propriedade a questão da composição indumentária enquanto elemento de contestação, como pode ser constatado na *performance* que dá título ao musical:

*“Ela me pergunta por que
Sou só um cara cabeludo
Sou cabeludo de dia e de noite
Cabelo é o quente
Tenho cabelo pra valer
Não me pergunte por que, eu não sei!
Não é por falta de grana
Como os Grateful Dead, querida
Me dê uma cabeça com cabelo, lindos cabelos longos
Brilhando, reluzindo, encerados
Quero-os até os ombros, bem compridos
Aqui, benzinho, aqui, mamãe, em todo lugar, papai
Cabelo! Deixe-o crescer! Mostre-o!
O mais longo que Deus deixar crescer, meu cabelo
Deixe-o voar na brisa e ficar preso nas árvores
Me dê um lar para as pulgas
Lar para as pulgas, colméia para as abelhas
Um ninho para as aves
Não há palavras para a beleza e o esplendor
Para as maravilhas do meu cabelo
Quero-o reto, cacheado, embaraçado, brilhante e engraxado
E cheio de confetes e engruvinhado
Estrelado e como um macarrão
Oh, diga se você pode ver meus olhos, se puder ver
Se meu cabelo é muito curto até aqui
Até lá embaixo
Até onde ele parar sozinho
Eles vão pirar de vez
Quando virem minha toga
Feita de cabelo muito loiro com brilhantina
Meu cabelo, como o que Jesus usava
Aleluia, eu o adoro!
Aleluia, Maria amava seu filho
Por que minha mãe não me ama?”*



Um jovem hippie
dos anos 60.
Obrama
suas roupas.
Desconstruído,
ele despreza a
"sociedade de
consumo" que
produziu as guerras,
a pobreza,
o empobrecimento
de dinheiro.
Do outro lado,
o yuppie, executivo
dos anos 80 e 90,
feliz com seu
sucesso financeiro.



(Fonte: SCHMIDT, Mario. **Nova História Crítica**. São Paulo: Nova Geração, 1999, p. 253.)

Os cabelos longos, na cultura ocidental, estão ora associados a uma imagem de beatitude e abnegação, ora vinculados à rebeldia, à ausência de assepsia ou mesmo a criminalidade.

"Como qualquer um que viveu os anos 60 sabe, os estilos de cabelo (especialmente os masculinos) podem ser um indicador político importante. [...] O corte dos fuzileiros navais e do pessoal da penitenciária e a cabeça raspada dos monges implicam arregimentação e disciplina, quer impostos de fora, quer por decisão própria. Cabelos mais compridos, por outro lado, sempre indicaram liberdade."⁸⁰

Deste modo, podemos notar que na Roma Antiga, o cabelo curto usado pelos povos designados "bárbaros" indicava uma situação de servidão e, conseqüentemente, de conformismo e autocontrole. Sendo também um indicador de uma austeridade radical, como no caso dos *roundheads* que traziam o cabelo cortado rente à cabeça para se distinguirem de seus adversários monarquistas que mantinham longas madeixas empoadas e vestiam-se luxuosamente⁸¹.

Nesta medida, o comprimento dos cabelos e o estado dos mesmos, bem como uma composição indumentária que faz referência a outros modelos possíveis de ser, sugere uma recusa de se adequar aos padrões impostos por uma sociedade que se julga capaz de definir o que é verdadeiramente belo, bom e justo, condenando o que não se enquadra nos parâmetros determinados ao preconceito.

⁸⁰ LURIE, Alison. *op. cit.*, p. 180.

⁸¹ cf. LAVER, James. *A roupa e a moda: uma história concisa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 25-49 e 103-125.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

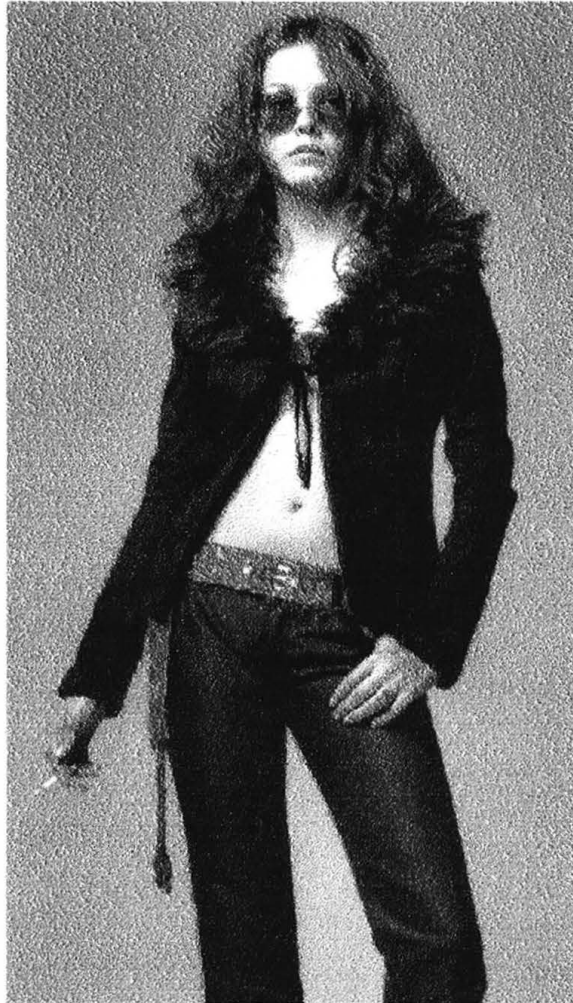
Em vista dos conteúdos que então afloraram e das formas de expressão que a contestação e a resistência se revestiram, indubitavelmente, a década de 60 é um momento ímpar na história contemporânea. As palavras de ordem que melhor definem o espírito daquela época talvez sejam *rebelião* e *contestação*. Resultado de um impasse cujos contornos já se delineavam a partir do fim da II Guerra Mundial, entre a afluência material e a permanência dos valores arcaicos e repressores. Momento de tensão, onde a juventude teve um papel importantíssimo, rompendo com tudo aquilo que era considerado ultrapassado. O questionamento das estruturas sociais foi um fenômeno que atingiu todos os segmentos da sociedade e vários países do mundo. Mesmo com formas de atuação e linguagens diferentes, os movimentos que surgiram tinham em comum o fato de questionarem e buscarem o redimensionamento de valores e questões que eram antes ignoradas ou apenas superficialmente discutidas, como drogas, racismo, sexo, a violência da guerra, etc.

Esse questionamento foi canalizado pelas propostas da Nova Esquerda, que defendia um envolvimento pessoal mais profundo em detrimento da defesa de idéias abstratas e impessoais; pela atuação de um movimento feminista que, com seus símbolos (a minissaia, a queima de sutiãs, a pílula anticoncepcional, enfim, indicadores de uma “revolução sexual” que se anunciava), exigia o fim das disposições de superioridade de um sexo sobre o outro. Desmistificando temas como o aborto, a virgindade e o divórcio, o novo

feminismo procurava fazer com que fosse reconhecida a existência de uma mulher plena, que não é nem “a santa” nem “a prostituta”. mas um ser humano complexo, além das imagens padronizadas e idealizadas por uma sociedade machista. A rebelião dos *enragés*, os jovens universitários engajados no movimento estudantil radical, tinha como ponto focal de sua crítica não apenas a universidade como instituição, mas o Saber a serviço do Poder. Toda essa movimentação, que pode ser percebida não só nos Estados Unidos e na Europa, mas também em vários países latinos, asiáticos e africanos, dava a impressão de que estava em curso uma rebelião juvenil em proporções mundiais.

Porém, no contexto, de todas as rupturas que foram engendradas a partir do impasse instalado entre a sociedade e os anseios da juventude, nenhum movimento foi tão extraordinário quanto aquele que teve nos *hippies* seus principais porta-vozes. Centrando a sua crítica no questionamento dos valores mais caros à sociedade capitalista industrial, o movimento *hippie* propunha um redimensionamento dos padrões comportamentais, estéticos e culturais. A *revolução cultural*, ou melhor, a proposta de uma contracultura anunciada por este movimento cultural de juventude, à medida em que surge no interior de uma sociedade da afluência material e, nesse sentido, critica esta mesma sociedade e todos os benefícios que dela decorrem, imprimia à sua contestação um caráter fundamentalmente moral.

“A sociedade de consumo levanta o espectro não só de uma revolução econômica mas também cultural: uma nova civilização em que a cultura não é mais um ramo privilegiado na divisão social do trabalho mas pelo contrário, em que a cultura dá forma à sociedade, em sua totalidade,



O *look hippie* num editorial que tinha como tema a deusa do *blues* branco Janis Joplin. (Fonte: Revista **Elle** [Brasil]. Fevereiro/99, p. 188.)

*abrangendo todos os ramos, inclusive o da produção material, e muda radicalmente os valores e aspirações predominantes.*⁸²

Nesse contexto, a contestação expressou-se, em grande medida, através do vestuário adotado pelos membros do movimento *hippie*. A adoção de técnicas artesanais na confecção de suas roupas, o padrão de estamparia oriental, a opção por um vestuário *unissex* e o uso de cabelos longos seriam, deste modo, uma referência a um modo de ser que não se enquadra nos modelos impostos pela sociedade industrial capitalista. Porém, o próprio advento do *prêt-à-porter* que permitiu a difusão de uma composição indumentária baseada no conceito *jovem*, terminou por associar este vestuário aos mecanismos do mercado cultural da moda.

Em verdade, até a promoção dos *happenings* musicais, os festivais que surgiram como ensaios de uma sociedade utópica acabaram por se converterem em argumentos de consumo, gerando, através da atuação de uma atenta e eficiente indústria cultural toda uma gama de produtos (artesanatos, discos, filmes e roupas) prontos para serem avidamente consumidos por um mercado consumidor jovem. Especialmente no que diz respeito à indústria cinematográfica, o impasse entre a assimilação e a resistência vivido pela contracultura pode ser evidenciado em produções como *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1968) e *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969). Partindo da perspectiva de que o filme é uma mercadoria, o próprio sistema industrial explora temas que possuem recepção junto à juventude. A

⁸² MARCUSE, Herbert. **Contra-revolução e revolta**. Rio de Janeiro: Zahar, 1973, p. 38.

rebeldia contida nos movimentos culturais de juventude torna-se mais uma mercadoria.

*"A contracultura torna-se vendável. Essa faixa de produção funciona como uma espécie de laboratório de teste, onde grandes produtores vão catando elementos de atuação e renovação, tanto na temática quanto na linguagem. Longe de dissolver ou enfraquecer o sistema, como as vezes se pensa, estas apropriações o fortalecem."*⁸³

Processo análogo de apropriação podemos constatar na composição indumentária *hippie*. À medida que o mercado cultural da moda efetua uma apropriação e uma releitura desse vestuário, que, como vimos, veicula uma contestação à ordem estabelecida, ele perde sentido enquanto código de resistência, uma vez que fica vinculado a uma essência que antes rejeitava: a lógica da sociedade de consumo. De fato, parece que o que ficou de mais significativo daqueles tempos em que a utopia pareceu tão realizável foi o uniforme dos arautos da Era de Aquários. Reduzida a um símbolo característico de uma época, à composição indumentária *hippie* foi atribuído, quando do momento de sua apropriação pelo mercado cultural da moda, todo um conteúdo de liberdade, mas é preciso lembrar que, enquanto simples argumento de consumo, este vestuário é apenas moda *hippie*. Mais um modismo destinado a se tornar facilmente descartado na próxima estação, talvez substituído por uma moda *punk*, talvez *grunge*, talvez *clubber*, ...

*"Assim, se num primeiro momento houve quem aderiu à resistência, engajando-se num movimento que tinha todas aquelas formas de vestir, portar-se e ver o mundo, sua principal identidade, em outro momento haveria de aparecer quem, absolutamente desinteressado desta resistência que se formava contra a violência em torno de tais posturas, seria transformado em simples alvo de consumo."*⁸⁴

⁸³ BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 68.

⁸⁴ CÔRREA, Tupã Gomes. **Rock: Nos passos da moda**. Campinas: Papirus, 1989, p. 20.

A afirmação “o sonho acabou” pode ser entendida como a constatação de que a rebeldia havia sido apropriada pelo mercado cultural da sociedade capitalista.

Acreditamos que através das chamadas “brechas históricas” projetos de transformação social radical se apresentam. Ao redefinir o próprio conceito de necessidade, indo além de uma perspectiva material, o que a experiência *hippie* nos colocou foi o respeito à diversidade, evidenciando a voz de sujeitos históricos cujas preocupações ultrapassaram o campo dos imperativos materiais, levando-os ao questionamento das inquietações inerentes à condição humana, como felicidade e liberdade. Tudo isso nos mostra a necessidade de, ao se propor analisar este período, livramo-nos de todos os preconceitos que tendem a se prender ao que deveria ter sido e que não foi, para que, a partir daí, possamos aproximar-nos da experiência exposta dentro de seu contexto histórico, considerando todos os elementos que possibilitaram a sua formação⁸⁵.

Entender os questionamentos à luz da experiência é também compreender que os projetos vão sendo delineados ao longo do processo. Esquecer disso e emitir valores acerca do desfecho do movimento *hippie*, seria julgarmo-nos detentores do “verdadeiro” processo histórico, minando com a noção de uma história socialmente construída. Portanto, sem possuir a pretensão de afirmar categoricamente acerca do desfecho do movimento *hippie*, consideramos que, apesar da posterior apropriação efetuada pelo mercado cultural, ele foi responsável por colocar na pauta do

⁸⁵ Marcuse, em *O fim da utopia*, faz referência às críticas feitas *a posteriori*, que ignoram que os projetos de uma época devem ser analisados a partir de seu contexto. Assim, chama à percepção de que não são só resultados efetivos devem ser considerados, mas também a subjetividade intrínseca ao processo.



"Hippie de boutique": Rebeldia repaginada numa versão de Gucci.
(Fonte: Revista **Marie Claire** [Brasil]. Maio/1998, p.80)

debate político-cultural a questão da pluralidade, criando, assim, um espaço de intervenção crítica inexistente até então. Porém, mais que uma nova forma de mobilização social, os porta-vozes da Era de Aquários mostraram que, mesmo numa sociedade repressiva, há a possibilidade não só de imaginar, mas também de tentar construir uma realidade diferente.

SITES CONSULTADOS

www.7thonsixth.com

www.anhembi.br/museudamoda

www.gopala.com/harekrishna/

www.levi.com

www.maismoda.com.br

www.moda.com.br

www.puccamp.aleph.com.br/beat

www.terravista.pt/enseada/1965/

www.ucad.fr

www.uol.com.br/modabrasil

FILMOGRAFIA

***HAIR*. Direção: Milos Forman. Estados Unidos: MGM. 1979.**

***WOODSTOCK*. Direção: Michael Wadleigh. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 1994.**

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. "Vida privada e ordem privada no império". In: **História da vida privada no Brasil**. Vol. 2. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 12-93.
- ARBEX JR., José. **A outra América**: Apogeu, crise e decadência dos Estados Unidos. São Paulo: Moderna, 1993.
- ARIÈS, Philippe. "O traje das crianças". In: **História social da criança e da família**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978, p. 69-81.
- BARTHES, Roland. **Sistema da moda**. São Paulo: Nacional, 1976.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. & RAMOS, Alcides Freire. **Cinema e história do Brasil**. São Paulo: Contexto, 1994.
- BORGES, Valdeci Rezende. "O reinado do efêmero: trajes, modos e moda". In: **História & Perspectivas**. n. 14/15. Uberlândia, 1996, p. 37-65.
- BRANDÃO, Antônio C. & DUARTE, Milton F. **Movimentos culturais de juventude**. São Paulo: Moderna, 1990.
- BRAUDEL, Fernand. **Civilização material, economia e capitalismo**. Vol. 1. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- CASHMAN, John. **LSD**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense/Universitária, 1982.

CHACON, Paulo. **O que é rock**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CHOMSKY, Noam. **Camelot**: Os anos Kennedy. São Paulo: Scritta Editorial, 1993.

COELHO, Teixeira. **O que é indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CÔRREA, Tupã Gomes. **Rock – Nos passos da moda**: mídia, consumo X mercado cultural. Campinas: Papirus, 1989.

DOSSE, François. **A história em migalhas**. Campinas: UNICAMP, 1994.

FLUGEL, John-Carl. **A psicologia das roupas**. São Paulo: Mestre Jou, 1965.

FORACHI, Marialice Mencarini. **A juventude na sociedade moderna**. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1972.

HOBBSBORN, Eric. **Era dos extremos**: O breve século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUNT, Lynn. "Apresentação: História, cultura e texto". In: **A nova história cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 1-29.

HUXLEY, Aldous. **As portas da percepção**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1957.

JACOBY, Russell. **Os últimos intelectuais**: A cultura americana na era da academia. São Paulo: Trajetória Cultural/EDUSP, 1999.

KALIL, Gloria. **Chic: Guia básico de moda e estilo**. São Paulo: SENAC/São Paulo, 1997.

_____. **Chic (Homem): Manual de moda e estilo**. São Paulo: SENAC/São Paulo, 1998.

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

LE GOFF, Jacques. **A nova história**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. "A roupa e o luxo". In: **A civilização do Ocidente medieval**. Vol. 2. Lisboa: Editorial Stampa. 1983, p. 123-124.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

LURIE, Alison. **A linguagem das roupas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MACIEL, Luís Carlos. **Os anos 60**. Porto Alegre: L & PM, 1997.

MARCUSE, Herbert. **A ideologia da sociedade industrial: O homem unidimensional**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

_____. **Contra-revolução e revolta**. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

_____. **Eros e civilização: Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

_____. **O fim da utopia**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

_____. **Razão e revolução**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

MARSON, Adalberto. "Reflexões sobre o procedimento histórico". In: SILVA, Marcos A. da. (org.). **Repensando a história**. ANPUH/SP. Marco Zero, 1984, p. 37-68.

McLUHAN, Herbert M. "Vestuário: extensão de nossa pele". In: **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1984, p. 140-143.

- MOURA, Mônica. "O citacionismo". In: **Lectura/Relectura**. São Paulo: Comitê de Estilo do Curso Superior de Moda da Faculdade Anhembi Morumbi, 1996.
- NEWFIELD, Jack. **Una minoria profetica**: La nueva izquierda norteamericana. Barcelona: Ediciones Martinez Roca S/A, 1969.
- O'HARA, Georgina. **Enciclopédia da moda**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PALOMINO, Erika. **Babado forte**. São Paulo: Mandarin, 1999.
- PASCOLATO, Costanza. **O essencial**. São Paulo: Objetiva, 1999.
- PATRIOTA, Rosangela. "Jim Morrison: O poeta xamã dos anos 60". In: **Revista Cultura Vozes**. Petrópolis/Rio de Janeiro, n. 2, Março/Abril, 1997, p. 81-95.
- PEIXOTO, Fernando. "A 'caça às bruxas' nos Estados Unidos em 1947: Brecht diante do Comitê de Atividades Antiamericanas". In: **Revista Cultura Vozes**. Petrópolis/Rio de Janeiro, n. 4, Julho/Agosto, 1997, p. 169-202.
- _____. **Hollywood: Episódios da histeria anticomunista**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O que é contracultura**. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- POLHEMUS, Ted. **Stylesurfing**: What to wear in the 3rd millenium. Londres: Thames & Hudson, 1998.
- RAMOS, Alcides Freire. "Cinema e história: uma abordagem teórico-metodológica". In: **Anais do IX Encontro Regional de História ANPUH/MG**. Juiz de Fora/MG: CNPq/FAPEMIG, agosto, 1994, p. 127-140.
- ROSZAK, Theodore. **A contracultura**. Petrópolis: Vozes, 1972.
- SAHLINS, Marshall. "Notas sobre o vestuário americano". In: **Cultura e razão prática**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 198-224.

SELLERS, C. May & McMILLEN, N. **Uma reavaliação da história dos Estados Unidos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O espírito das roupas**: a moda no século dezenove. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TAMBINI, Michael. **O design do século**. São Paulo: Ática, 1999.

VEBLEN, Thorstein. **The theory of leisure class**. Nova York: Macmillan, 1912.

VESENTINI, Carlos Alberto Vesentini. **A teia do fato**. São Paulo: Hucitec, 1997.

VIEIRA, Maria P. A. Peixoto, Maria R.C. e KHOURY, Yara M.A. **A pesquisa em história**. São Paulo: Ática, 1989.

VINCENT-RICARD, Françoise. **As espirais da moda**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.