

Tony Tornado e a moda *black*: postura, gestual e indumentária¹

Amanda Palomo Alves²

O presente artigo aborda aspectos que não podem ser negligenciados sobre o significado e as repercussões do desenvolvimento da soul music no Brasil, na década de 1970. Em nosso país, o soul remeteu à inquietações relativas à identidade de parte da população negra. Nesta direção, buscaremos evidenciar que a moda *black*, expressa nas vestimentas e no cabelo *black power*, se tornou capital no processo de construção destas identidades, em especial, na do cantor brasileiro Tony Tornado e demais integrantes do “Movimento Black Rio”. O jeito de dançar, as saudações e os trajes dos participantes do movimento foram cruciais na constituição do grupo e no processo de elevação da autoestima daqueles que partilhavam os mesmos ideais. A indumentária, o penteado e demais acessórios constituíram relevantes elementos na composição do visual *black*. Estes reverenciavam as heranças ancestrais africanas e se contrapunham aos modismos eurocentristas.

“Não é suficiente ser soul: é necessário, indispensável mesmo, anunciar essa condição através de sinais externos que permitam, de um lado, o reconhecimento pelos iguais, e, de outro, a afirmação da especificidade junto aos diferentes”.

(GIACOMINI, 2006, p.199).

1. Introdução

“Roupas não são jamais uma frivolidade, são sempre expressões das tensões sociais [...] fundamentais de uma época” (LAVIER *apud* CRANE, 2006, p.65). As palavras de James Laver nos fazem refletir acerca da relevância do vestuário no processo de construção das identidades². Nessa direção, compreendemos que ao criar identidades entre os seus usuários, a moda possui a capacidade de

¹ As discussões apresentadas neste artigo, com pequenas alterações, estão presentes no capítulo primeiro da Dissertação de Mestrado, intitulada: “O poder negro na pátria verde e amarela: musicalidade, política e identidade em Tony Tornado (1970)”, defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Maringá, em 2010. O trabalho foi vencedor no Concurso Nacional de Pesquisa sobre Cultura Afro-Brasileira, ano de 2010, realizado pela Fundação Cultural Palmares, por meio do Centro Nacional de Informação e Referência de Cultura Negra

² Mestre em História pela Universidade Estadual de Maringá/ Pesquisadora do Centro de Estudos das Artes e do Patrimônio Cultural (CEAPAC/UEM)/ Pesquisadora e do Núcleo de Estudos Interdisciplinares Afro-Brasileiros (NEIAB/UEM).

revelar posturas políticas e afirmar a individualidade. Além disso, ela nos fornece elementos significantes para a análise do comportamento de determinados grupos e indivíduos.

As teorias em torno da moda datam do final do século XIX e início do XX, quando intelectuais, artistas e escritores começaram a se interessar pelo tema. Diana Crane comenta: “[...] Literatos e pintores descobriam nas ruas e nos espaços de consumo das grandes cidades o cenário de uma nova trama social na qual a aparência sobressaía como um elemento de destaque” (CRANE, 2006, p. 9). Em países da Europa e Estados Unidos, por exemplo, vários aspectos da identidade poderiam ser expressos por meio do vestuário, como a identidade regional, religião e segmento social.

A moda se disseminou em grande escala para todo o mundo após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). No final da década de 1950, a chamada geração *baby-boom* buscou na música e no cinema os modelos de afirmação para sua identidade. Nos anos posteriores, a música popular foi significativa para os fãs, que consideravam os músicos referências importantes na construção de sua identidade, como salienta Crane:

[...] Milhares de pequenas bandas que tocam em bares e discotecas contribuem para desenvolver novos estilos e promover a evolução dos estilos já consagrados. As mesmas redes sociais que geram improvisação e inovação musicais também produzem os estilos de “moda de rua”. [...] As tendências do vestuário oriundas da música popular vêm e vão muito rapidamente, transmitidas em parte pela televisão paga e difundidas dos Estados Unidos para outros países. Lucros extraordinários para confecções que atendem o mercado jovem dependem da seleção de roupas de músicos de *rap* dos bairros negros (CRANE, 2006, p.364-365).

Airton Embacher (1999, p.52) assinala que a transformação veloz dos modismos, aliado aos acontecimentos sócio-políticos dos anos 1960, revelava a imensa incerteza com relação ao futuro. Com a liberação sexual, a luta dos negros e das mulheres e o movimento *hippie*, a moda passou a ter características políticas. No final da década, as tendências futuristas e a linguagem oriental se destacaram, assim como o uso do “*jeans* recriado”. Enquanto no século XIX e início do XX, o *jeans* aparecia associado ao vestuário usado pelos trabalhadores braçais, entre as décadas de 1930 e 1960, ele adquiriu conotações articuladas aos comportamentos considerados rebeldes, como os que buscavam a liberdade e igualdade social, figurando como peça recorrente das vestes de motociclistas, artistas, pintores, ativistas de esquerda e *hippies* (CRANE, 2006, p.346-347).

Nos anos 1960, a moda buscou inspiração no passado, precisamente naquela dos anos 20 e 30 do mesmo século. As estampas florais, as anáguas rendadas e os chapéus de palha adornados com flores do campo predominaram. Os jovens *hippies* de *Woodstock* ostentavam seus *jeans* bordados com aplicações de flores, calças bocas-de-sino e

camisas com estampas indianas (influência do Oriente), saias compridas e flores espalhadas pelos longos cabelos. Por serem baratos e fáceis de usar, a camiseta de malha e o *jeans* (cada vez mais apertado ao corpo), tornaram-se muito populares. Na década seguinte, o *punk* foi um dos fenômenos e se caracterizava pelo uso de muitas correntes e cabelos eriçados e descoloridos.

Nesse contexto, a moda *soul* representava o movimento de afirmação da identidade negra³. Segundo Giacomini o termo *soul* é usado para designar vários aspectos relacionados ao negro estadunidense; porém, ser *soul* não é suficiente, pois “[...] é necessário, indispensável mesmo, anunciar essa condição através de sinais externos que permitam, de um lado, o reconhecimento pelos iguais e, de outro, a afirmação da especificidade junto aos diferentes” (GIACOMINI, 2006, p.199). De acordo com autora, a moda *soul* mantém uma relação direta e ininterrupta com o costume. Mas, devido ao seu compromisso específico com um grupo étnico, em condição minoritária, o diálogo estabelecido parece seguir duas vertentes. Se, por um lado, notamos que a moda *soul* dialoga com outros modismos predominantes na sociedade - mas, em geral procura se diferenciar deles - também tende a buscar nos figurinos certa originalidade e autenticidade (GIACOMINI, 2006, p.201).

Nas vestes dos participantes do “Movimento Black Rio” e da “Noite do Shaft” (anos 1970) não podiam faltar óculos, grandes chapéus, blazers (lascado atrás), terno branco, gravatas borboleta, longos casacos, calças estreitas na cintura e sapatos coloridos e do tipo “plataforma”. O uso de camisetas pintadas à mão também era recorrente, como aquelas que reproduziam a capa do disco de James Brown *Revolution of the Mind* (1971), onde o cantor aparece atrás das grades (ESSINGER, 2005, p.32). A moda *soul* se caracterizava pela extravagância da junção de peças coloridas, com elementos relacionados a representações da cultura africana e pela elegância dos ternos. Giacomini acrescenta:

Sempre aos domingos, por volta das 18 horas, inicia-se a movimentação dos jovens frequentadores do baile *soul* do Renascença – a Noite do Shaft, ou simplesmente o Shaft. Eles começam a se preparar para a festa, que se inicia regularmente às 20 horas. Os preparativos a que se entregam são variados e trabalhosos: altos sapatos de salto plataforma, alguns com três cores, designados *cavalos de aço*, roupas cheias de tachinhas, calças muito justas, coladas ao corpo. Tudo concorre para transformar o ato de vestir-se em tarefa demorada. E, ainda, há que enfrentar a longa e cuidadosa montagem do cabelo *black power*, função que, em uma de suas versões mais elaboradas, consumia cerca de 40 minutos (GIACOMINI, 2006, p.193)

Entendemos que o “modo *soul* de se vestir” foi determinante para a afirmação da identidade de grande parcela da juventude negra brasileira.

2. Tony Tornado e a moda *black*

Ao analisarmos as imagens de Tony Tornado em revistas da década de 1970⁴, verificamos a presença de alguns elementos constituintes da moda *soul* como o uso de ternos, calças “boca-de-sino”, sapatos “cavalo de aço”, camisas com estampas coloridas e batas africanas. É recorrente, também, a utilização de acessórios como óculos de sol redondo e colorido (comum entre os *hippies* nos anos 1960 e 1970) e adornos de pescoço (lenços coloridos e estampados e colares de metal). Aliás, o uso dessas correntes possui uma série de significados.

Raul Lody (2001, p. 9-21) adverte que nas religiões de origem africana, o sagrado se expressa como uma celebração dos sentidos humanos que atribui significados às formas, cores, indumentárias, insígnias, movimentos, gestos, sabores, odores, etc. Ao contrário de outras religiões, em que a perfectibilidade moral e espiritual seria associada ao desligamento das coisas terrenas, nas religiões afro-brasileiras tais elementos eram valorizados na manifestação do sagrado. Os fios-de-contas e os colares de metal, por exemplo, desempenham inúmeros papéis e são considerados símbolos de proteção aos seus usuários.

Nas duas imagens que seguem, notamos elementos constituintes do visual *black* no modo de se vestir do cantor:

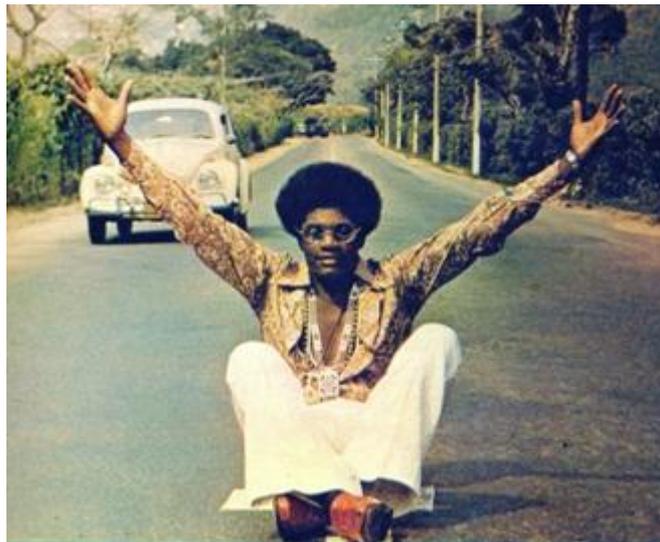


Imagem 1 - Tony Tornado: Ele se entrega de corpo e alma à sua primeira viagem
Revista Manchete, Rio de Janeiro: Bloch, nº 966, 24 de outubro de 1970.



Imagem 2- Antônio Adolfo, Tony Tornado e Tibério Gaspar
Revista Fatos e Fotos nº 509, 5 de novembro de 1970

Nas imagens subsequentes, reconhecemos certa associação às representações do “poder negro”. A postura de Tornado em ambas as imagens, aliada à sua indumentária, suscitaram questões instigantes: a jaqueta, o cinto, as calças dentro das botas de couro preto usados por ele durante sua apresentação no V Festival Internacional da Canção (V FIC), 1970, estariam aludindo à farda dos militares e ao poder repressivo que representavam? Poderiam implicar em uma crítica à condição subalterna do negro, por sua vez, articuladas a inferioridade ou a escravidão?

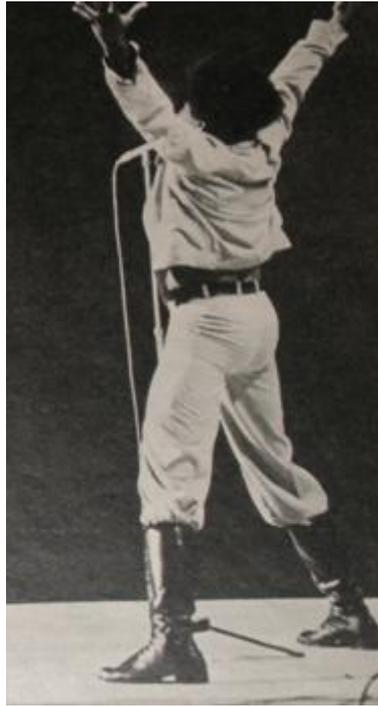


Imagem 3 - Tony Tornado interpretando “BR-3” no V Festival Internacional da Canção, 1970
Revista Manchete, nº 966, 24 de outubro de 1970.



Imagem 4 - “Sou negro sim, e ninguém rirá de mim”
Fonte: Revista Amiga, nº 17, setembro de 1970.

As imagens nos informam sobre o modo como o cantor queria se inserir e, principalmente, na forma como ele queria ser percebido pelo grupo. Erner (2005,

p.220) esclarece que a moda é, antes de tudo, uma maneira de elaborar a identidade. Pela aparência que assume, um indivíduo se situa em relação aos outros e a si mesmo. Nessa condição, a moda é um dos meios que ele utiliza para se tornar ele mesmo. Diana Crane, por sua vez, assinala que os estilos de roupas possuem sentidos diferentes para os grupos sociais. Os estilos das roupas são significativos para os grupos nos quais se originam e são usados, mas, frequentemente, parecem incompreensíveis para os que estão fora desses contextos sociais (CRANE, 2006, p.47).

Ao desembarcar no Rio de Janeiro, em 1969, Tony Tornado não passou despercebido. O cantor trajava um terno amarelo, sapato colorido e seus cabelos estavam pintados. Ele conta que foi levado ao Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) enquanto ironicamente os policiais o chamavam de “marciano” (CARDOSO, 1999, s/p).

Assim como a indumentária, o cabelo constitui outro destacado elemento na composição do visual *black*. Diferente dos anos 1950, quando se buscava a eliminação da ondulação, na década de 1960, visava-se dar ao cabelo uma aparência “natural”, pois passou a ser usado sem alisamento e em tamanho maior. O volume e a textura do “penteadado *soul*” pareciam expressar o compromisso com a ancestralidade africana e marcam a diferença face aos arranjos utilizados pelos brancos. Nessa direção, acordamos com Nilma Lino Gomes (2006, p.20) quando compreende que o cabelo deve ser pensado não somente como parte do corpo biológico, mas, sobretudo, como linguagem, veículo de expressão e símbolo de resistência cultural.

Referindo-se aos anos 1960 nos Estados Unidos, Byrd e Tharps observaram que o cabelo sinalizava, entre os jovens negros daquele país, uma das formas de identificação com o *soul*, principalmente no período em que se celebrava o *black is beautiful* (negro é lindo):

[...] Em meados dos anos sessenta o cabelo negro sofreu sua maior mudança desde que os africanos chegaram na América. A percepção do cabelo deixou de ser um estilo e se tornou uma afirmação [...] O cabelo passou a simbolizar ou bem um movimento contínuo em direção à integração no sistema político americano ou um clamor crescente pelo poder negro e o nacionalismo negro (...). Foi uma época em que o cabelo assumiu uma posição central – tal como os cartazes, emendas constitucionais e as passeatas – na definição de uma identidade negra frente ao mundo exterior (BYRD; THARPS *apud* GIACOMINI, 2006, p.202-203).

Durante os anos 60 e 70 do século XX, o cabelo crespo carregou significados culturais, políticos e sociais. Nessa época, ativistas negros estadunidenses, entre eles os membros dos *Black Panthers*, usaram o estilo de cabelo chamado *black power*. Gomes (2006, p. 218-219) informa que existem algumas diferenças entre esse tipo de cabelo e o denominado “afro”. *Black power* está mais associado ao estilo de cabelo “crespo natural”, bem cheio (às vezes chamado, pejorativamente, de “capacete”) e com cortes redondos ou quadrados (conhecido como “marmitão”). O “afro” se refere, também, ao cabelo “crespo” e natural, entretanto, com corte mais baixo e, geralmente, formando

desenhos geométricos, ondulados ou de figuras na nuca. A estudiosa assevera, ainda, que assim como os “Panteras Negras” nos EUA, o Movimento de Consciência Negra na África do Sul, ajudou a pensar estratégias políticas de combate ao racismo, e também formulou um conjunto de idéias que inspiraram o ativismo de jovens militantes negros em outros países. A rejeição a padrões estéticos que lembravam a herança branca e europeia e a exaltação dada à cultura africana era uma forma de promover o autoconhecimento e a autoestima do negro (GOMES, 2006, p. 219).

No auge do movimento *soul*, no final da década de 1960, alguns cantores brasileiros aderiram ao chamado cabelo *black power*, dentre eles, Tony Tornado. No caso brasileiro, a construção da(s) identidade(s) negra(s) sempre foi marcada por processos tensos e complexos, conforme atesta Gomes:

Essas identidades foram (e têm sido) ressignificadas, historicamente, desde o processo da escravidão até às formas sutis e explícitas de racismo, à construção da miscigenação racial e cultural e às muitas formas de resistência negra num processo – não menos tenso - de continuidade e recriação de referências identitárias africanas. É nesse processo que o corpo se destaca como veículo de expressão e de resistência sociocultural, mas também de opressão e negação. O cabelo como ícone identitário se destaca nesse processo de tensão, desde a recriação de penteados africanos, passando por uma estilização própria do negro no Novo Mundo, até os impactos do branqueamento (GOMES, 2006, p.219).

Kabengele Munanga (MUNANGA *apud* GOMES, 2006, p.15) argumenta que “no pensamento dos racistas, a cor preta é tida como uma essência que escurece tingindo negativamente a mente, o espírito, as qualidades morais, intelectuais e estéticas das populações não brancas, em especial as negras”. Dessa maneira, o cabelo do negro, visto como “ruim”, é expressão do racismo e da desigualdade racial que recai sobre esse sujeito. Ademais, o ato de atribuir uma característica “ruim” ao cabelo dos negros e, em contrapartida, qualificar de “bom” o cabelo dos brancos denota um conflito que nos remete, pelo menos, a dois padrões de beleza: o ideal e o real. Na sociedade em que vivemos, o padrão de beleza dos brancos é considerado o ideal. Além disso, “o mito da democracia racial” no Brasil encobre os conflitos raciais e tenta ocultar, senão negar, quaisquer sinais que remetam a uma ancestralidade negra e africana. Todavia, a herança africana em nosso país está em toda parte. Podemos percebê-la na culinária, na religiosidade, nas artes plásticas, na musicalidade e nos penteados “afros” que, como bem nos lembra Raul Lody, apresentam-se de formas diversas:

Livre é a arte de tratar os cabelos: trançados, untados de óleo e gorduras; com pigmentos que vão do barro ao azul índigo; adornados de búzios, penas, fibras, tecidos, ouro, contas de coral marfim, âmbar, vidro, material reciclado, plástico, metais, papel e tudo o mais que, incluído no penteado, manifesta expressão e desejo de experimentar e revelar o belo, que é antes de tudo identidade (LODY, 2004, p.19).

A beleza atribuída aos descendentes de africanos influenciou o mundo da música nos Estados Unidos e vários cantores negros adotaram o cabelo *black power*. No Brasil, as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo foram centros irradiadores da influência estadunidense do penteado *black power*. Tal característica é visível no corte de cabelo utilizado por Tony Tornado, como pudemos notar nas quatro imagens mostradas nas páginas anteriores.

A escolha desse tipo de corte de cabelo pelo cantor deve ser contextualizada, pois como indica Gomes (2006, p.202) “[...] as escolhas individuais são realizadas em determinado contexto que as influencia”. Ademais, concordamos com a estudiosa quando afirma que o conteúdo político da relação do negro e da negra com o cabelo não deve ser visto, simplesmente, no tipo de penteado adotado, mas na sua articulação com a localização do negro no contexto histórico, social, cultural e racial (GOMES, 2006, p.202). Além do cabelo *black power* de Tornado ter se transformado em uma forma de expressar, publicamente, o orgulho em ser negro fazia referência, também, à ancestralidade africana, estabelecendo uma conexão com os negros estadunidenses dos anos 1960.

3. Considerações finais

A *black music* se desenvolveu ao longo do século XX como representante de uma identidade negra. Assim como a dança e o cumprimento, o traje dos integrantes do “Black Rio” teve uma importância fundamental na constituição do grupo, na particularização do movimento *soul* e no processo de elevação da autoestima de seus participantes.

Sem dúvida, a plasticidade das indumentárias, dos cabelos, da dança, das expressões corporais, dos cumprimentos, dos trajes dos integrantes do “Black Rio” denota crucial importância na constituição e identidade do grupo, na particularização do movimento e no processo de elevação da autoestima de seus participantes e admiradores. O figurino era composto por óculos, chapelão, paletó (lascado atrás), terno branco, gravata borboleta, casaco comprido (até os pés), calça estreita na cintura e o indispensável sapato “cavalo de aço”.

A moda *soul* se caracteriza, assim, pela extravagância das vestimentas coloridas, pela influência africana e pela elegância dos ternos, possibilitando uma alternativa em relação à moda tradicional vigente. Ao analisarmos as imagens de Tony Tornado em periódicos da década de 1970 e nas capas dos seus dois discos gravados, verificamos a presença de vários desses elementos visuais, tais como: o uso de ternos, calças “boca-de-sino”, sapatos coloridos, sapato “cavalo de aço”, camisas com estampas coloridas e batas africanas. Reconhecemos, também, uma identificação associada à ideia do “poder negro”.

Todo esse conjunto, somado as posturas e imagens de Tornado, contribuiu para nossa apreensão acerca do sentido das canções que gravava e o modo como as interpretava. A guisa de exemplo, lembramos que a bota de couro preta usada por ele durante o V

FIC não figurava como um artefato complementar. O seu uso fazia alusão ao poder militar, detalhe que implicava em uma clara oposição à condição de submissão do negro e sua escravização.

A indumentária, o gestual e o cabelo *black power* utilizados por Tony Tornado constituíram importantes elementos na composição da plasticidade *black*. Nos anos 70 do século XX, a tentativa de deixar o cabelo negro com uma aparência “natural” implicou principalmente em não alisá-lo. O volume e a textura do “penteadado *soul*” expressavam, ao mesmo tempo, o compromisso com a ancestralidade africana e marcavam a diferença face ao padrão eurocêntrico de penteadado, além de estabelecerem conexões com a imagem dos negros estadunidenses dos anos 1960.

Cabe-nos informar, ainda, que pelo seu jeito de se expressar no V FIC e por suas posturas provocativas demonstradas em outros programas televisivos durante os anos 1970, Tornado tornou-se uma figura que chamou a atenção e catalisou a desconfiança dos militares. Ao analisarmos as matérias jornalísticas selecionadas no decorrer de nossa pesquisa e alguns pareceres do Centro de Informações do Exército presentes no Fundo de Divisão de Censura e Diversões Públicas, detectamos indícios incontestáveis de que os militares consideravam temerária a hipótese de que Tony Tornado pudesse se tornar um líder negro no Brasil. À exemplo do que acontecia nos Estados Unidos, consideravam arriscadas quaisquer manifestações vinculadas às proposições dos “Panteras Negras” em nosso país.

Referencias:

BAHIANA, Ana. Almanaque anos 70: lembranças e curiosidades de uma década muito louca. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

CASTELLS, Manuel. O poder da identidade. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

CRANE, Diana. A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas. São Paulo: Senac, 2006.

EMBACHER, Airton. Moda e Identidade. São Paulo: Anhembi, 1999.

ERNER, Guillaume. Vítimas da moda? São Paulo: Senac- SP, 2005.

ESSINGER, Silvio. Batidão: uma história do funk. Rio de Janeiro: Record, 2005.

GIACOMINI, Sonia Maria. A Alma da Festa: família, etnicidade e projetos num clube social da Zona Norte do Rio de Janeiro – o Renascença Clube. Belo Horizonte: UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ/IUCAM, 2006.

GOMES, Nilma Lino. Sem perder a raiz. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

LODY, Raul. Jóias de Axé: fios-de-contas e outros adornos do corpo – A Joalheria Afro-Brasileira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. Cabelos de Axé: identidade e resistência. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2004.

RIBEIRO, R. A. C. Identidade e resistência no urbano: o quarteirão do soul em Belo Horizonte. 2008. 192 f. Tese (Doutorado) – Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

Matéria publicada em site:

CARDOSO, Rodrigo. Tony Tornado volta a sacudir. O cantor de 'BR-3' que lutou em Suez e traficou drogas no Harlem, participa de CD de *soul music*. Isto é GENTE, 13 de outubro de 1999. Disponível em http://www.terra.com.br/istoegente/10/reportagens/rep_tornado.htm Acesso em julho de 2009.

Periódicos consultados:

Revista Manchete, Rio de Janeiro: Bloch, nº 966, 24 de outubro de 1970.

Revista Fatos e Fotos, Brasília: Bloch, nº 509, 5 de novembro de 1970.

Revista Manchete, Rio de Janeiro: Bloch, nº 966, 24 de outubro de 1970.

Revista Amiga, São Paulo: Bloch, nº 17, setembro de 1970.

² Uma importante característica relacionada ao conceito de identidade implica em reconhecermos que ela é uma construção social e está sujeita a relações de poder. Sob esse ponto de vista, Manuel Castells (2000, p. 22-23) entende por identidade o processo de construção de significado com base em um atributo cultural, ou ainda, um conjunto de atributos culturais inter-relacionados. Desse modo, para um mesmo indivíduo podem existir múltiplas identidades e tal pluralidade é sempre fonte de tensão e contradição na autorrepresentação e na ação social.

³ Diana Crane destaca que a vestimenta enquanto forma de contestação já era uma característica usada pelos negros estadunidenses desde a década de 1930. O terno *zoot* (uma espécie de paletó na altura dos joelhos, com ombros largos e retangulares e ombreiras, confeccionado em cores fortes, como azul celeste), imediatamente identificava quem o vestia como parte de uma cultura diversa da branca, pois era oferecido apenas em bairros negros e era usado somente por negros e hispânicos. O traje era uma afirmação contundente da identidade negra (CRANE, 2006, p.361).

⁴ Durante nossa pesquisa coletamos várias imagens de Tony Tornado em edições de revistas dos anos 1970, 1971 e 1972. Os periódicos pesquisados foram: "Amiga", "Manchete", "Aconteceu", "Fatos e Fotos", "Intervalo" e "Veja".