
INDUMENTÁRIA *FUNK*: A CONFRONTAÇÃO DA ALTERIDADE COLOCANDO EM DIÁLOGO O LOCAL E O COSMOPOLITA

Mylene Mizrahi

Universidade Federal do Rio de Janeiro – Brasil

Resumo: *O artigo se propõe a compreender as lógicas que regem a apropriação e o consumo dos elementos que compõem a indumentária funk a partir da tensão ente os sistemas classificatórios de bens e as abordagens que se centram sobre a materialidade dos objetos. Para tal empresa, o gosto funk é apreendido no trânsito entre as esferas da festa e cotidiana, que envolve o ir e vir entre a favela e outras áreas da cidade, como o próprio baile, a escola e o trabalho. Dessa perspectiva, as marcas das roupas e calçados, cujos símbolos vemos reproduzidos nas vestimentas e nos adornos corporais, são tomadas como indicadores de uma relação tensa com a modernidade, onde o conflito surge como traço constitutivo da socialidade dos jovens e elemento estruturante de sua cosmologia.*

Palavras-chave: *estética, materialidade, mimesis, sistemas de objetos.*

Abstract: *The article aims to comprehend the logics governing the appropriation and consumption of the elements that compose the funk attire, through the dialogue between the classificatory systems and the approaches that focuses upon the materiality of the object. In order to do that, the funk taste will be taken in its transit between the party and daily life, which includes the come and go from the “favelas” to other areas of the city, as the ball itself, school and work. From this point of view, the brands of the garments are seen as indicators of a tense relation with Modernity, wherein the conflict appears as a constituent trait of the youngsters sociality and structuring element of their cosmology.*

Keywords: *aesthetics, materiality, mimesis, systems of objects.*

As análises antropológicas que tratam da apropriação dos objetos, em modernos contextos etnográficos, tradicionalmente o fazem considerando o consumo a partir de duas abordagens concebidas essencialmente como mutu-

amente excludentes: os sistemas classificatórios de bens, herdeiros da fase estruturalista da antropologia, e as perspectivas oriundas dos estudos de cultura material, mais recentemente reinseridos na agenda da disciplina. O presente trabalho procura mostrar, através da análise da estética indumentária *funk*, o rendimento analítico que a conciliação das referidas correntes teóricas pode produzir, ao nos conceder acesso às lógicas que regem as escolhas de vestuário no contexto estudado.

Tendo como alicerce empírico a etnografia que originou minha dissertação de mestrado (Mizrahi, 2006), isolei as marcas estilísticas que sintetizam os gostos masculino e feminino. Para atingir a significação da indumentária feminina colarei em diálogo as abordagens dos objetos acima referidas, ao passo que no que diz respeito ao gosto dos rapazes, uno à materialidade as discussões sobre *mimesis*, derivadas dos estudos pós-coloniais e das reflexões sobre a imagem. Como resultado, veremos que as diferenças manifestas pelo gosto de um e outro gênero são possíveis de serem acessadas em diferentes níveis. Surgirão como expressão de distintos modos de se entender no mundo e como sinalizadores de maneiras diferentes de se relacionar com a modernidade, estando esta presentificada pelo gosto global e pelas grifes estrangeiras.

Discussão conceitual

A etnografia foi construída a partir dos discursos proferidos em torno das roupas e dos adornos corporais encontrados em um baile *funk*, freqüentado em sua maioria por moradores de favelas e outras habitações populares da Zona Centro do Rio de Janeiro. O pressuposto teórico que norteou minha argumentação supõe a noção de que toda atribuição de sentido é local (Geertz, 1997), de modo que a indumentária é colocada em diálogo com as outras manifestações estéticas presentes na festa, como os *shows* profissionais, a música, a letra das canções e a dança. O ponto a ser enfatizado é o de que a estética e o gosto, para terem seus significados apreendidos, devem ser inseridos em seu contexto de produção, revelando uma imprescindível conexão entre arte e vida coletiva. Partindo dessa noção básica, o trabalho se desenvolve ao conciliar a percepção do significado do objeto a partir de sua posição em um conjunto relacional à importância que a concretude desse mesmo objeto possui para o seu usuário, de modo a ser o mesmo apreendido a partir de dois de seus aspectos relevantes: como símbolo e parte de uma totalidade englobante e como artefato.

Em um primeiro momento, concebo o baile como um espetáculo coeso e sigo Lévi-Strauss (1975, 1989) e Sahlins (2003). Desse modo, os objetos são tratados como articuladores de oposições, o que resulta em uma análise sistêmica dos bens. A indumentária é tomada como formadora de um figurino, como em uma peça teatral. Um conjunto de roupas constituído para uma apresentação específica, com personagens a serem encenados e que se diferenciam uns dos outros em função de seus distintos papéis sociais, dos contrastes que estabelecem entre si. Portanto, as noções de figurino e espetáculo sintetizam precisamente esse viés inicial ao permitirem tratar a estética arrolada como um todo antropológico. O “figurino *funk*” é abordado como um conjunto formado por relações de oposição, estabelecidas pelos diversos elementos que constituem o grupamento de roupas e adornos corporais. O objeto, dessa perspectiva, é pensado não como um termo independente, mas como um elemento que pertence a um todo que engendra um sistema relacional e que, portanto, deve ter seu sentido apreendido a partir do encadeamento das oposições que estabelece com os outros elementos do conjunto (Lévi-Strauss, 1996, p. 48).

Em seguida, acompanho o giro conceitual que promovem Miller (1987) e Gell (1998), ao colocarem a ênfase da análise sobre o objeto propriamente dito e, logo, minimizando o papel das relações, deslocando o eixo da representação para o da presentificação. É essa passagem que torna possível compreender como uma obra de arte, um quadro por exemplo, age no ambiente em que ele se insere. Ao se tratar das qualidades representacionais de um quadro, discute-se, implicitamente, a existência de algo por trás do mesmo como o que de fato seria preponderante, de modo que se enfatiza menos a obra e mais o que ela comunica, simboliza, representa. Por outro lado, ao tomarmos um quadro como presentificando algo, estamos menos preocupados com o que ele simboliza e mais com a sua agência sobre o espaço e as pessoas com as quais interage. O objeto, como as pessoas, é provido de intencionalidade.

No caso das roupas, ao tomá-las sob a perspectiva da materialidade de Miller e sob a perspectiva de uma antropologia da arte como propõe Gell, pretende-se que o artefato não está apenas comunicando algo a alguém, ou representando uma esfera outra, mas buscam-se em seu significado os valores que a coisa arrasta consigo. Então, a “calça de moletom *stretch*”, sobre a qual falarei mais adiante, não é somente importante por representar as meninas do *funk*, ou a atmosfera e o desejo de sedução que se presencia no baile, mas ela efetivamente carrega esse poder. Poder do erótico, da sedução, da provocação. É a calça que é dotada da qualidade de agência tal que, como dizem as

moças, por onde “a gente passa, todo mundo olha”. Materialidade e agência funcionam simultaneamente e em registro não-dualista, pois pessoa e coisa encontram-se fundidas e é o resultado dessa interação que é capaz de “chamar a atenção”. Humano e não-humano formam um híbrido de maneira que um precisa do outro para que se tenha o belo efeito que causam ao passar.¹

Isso posto, e em um trabalho cujo foco central recai sobre as roupas, torna-se evidente a necessidade de se considerar a natureza física do objeto. De fato, as declarações nativas atestam que não é possível pensar a indumentária usada por frequentadores de um espaço no qual dançar é o interesse principal que move as pessoas ali reunidas sem pensar na relação que os objetos que compõem o conjunto indumentário estabelecem com os corpos e com a dança. A relação entre o artefato e o seu usuário envolve uma consideração da materialidade do primeiro em relação ao corpo do segundo. Mas esse corpo não está solto no espaço nem em repouso. Trata-se de um corpo em movimento e inserido em um contexto específico de dança. Temos, assim, o tripé sobre o qual se desenvolve o meu argumento: as relações entre roupa, corpo e dança em um baile *funk*. Essa base rege o andamento da etnografia propriamente dita.

Na próxima seção, mostrarei que o trabalho de campo se desenvolveu em duas etapas bem marcadas, e que o próprio andamento da pesquisa se encarregou de sintonizar o meu olhar com uma ou outra das amarrações conceituais esplanadas. Entretanto, é importante enfatizar que foi somente a partir da articulação das referidas abordagens que se tornou factível apreender as lógicas subjacentes ao gosto estudado.

A roupa, o corpo e a dança

A minha entrada na festa foi cercada por intimidadoras recomendações, feitas por parte do pessoal envolvido em sua organização, para que eu evitasse perguntas diretas aos seus frequentadores. Como resultado, a minha posição inicial foi equivalente a de um espectador. Coloquei-me no alto da arquibancada da quadra de esportes, local onde se forma o ambiente *funk*, e passei a

¹ Miller, costumeiramente, promove suas análises em contextos modernos, enquanto Gell se dedica à Melanésia. Para uma discussão sobre as relações entre pessoa e coisa em contexto ameríndio, ver Lagrou (2003).

observá-lo desse ponto de vista e de maneira silenciosa.² Foi a partir desse posicionamento na festa que comecei a apreender o baile como um espetáculo, noção essa que é reforçada pela própria divisão temporal e espacial do baile.³

No início da noite, é tocado *funk* clássico e *melody*. Os grupos de dançarinos são partidos sexualmente, e eventualmente vemos grandes grupos mistos. Por volta de uma hora da manhã começa a tocar o *funk* mais “pesado”.⁴ A essa altura, a quadra de esportes já está lotada e o espetáculo a que se assiste está chegando ao seu auge. Os “trenzinhos” começam a se movimentar. Cortam sinuosamente a massa de dançarinos que se aglomera na quadra lotada. Permitem ao espectador apreciar um bonito efeito ao vê-los serpentear. Esses agrupamentos são formações em fila indiana constituídas, em sua maioria, por rapazes, ainda que moças também saiam em trens. Eventualmente elas se misturam a eles, e vice-versa, formando assim um “trenzinho” misto. Uma canção comemora a chegada dessa etapa da festa.

Ah! Uma hora
Fé em Deus
Uma hora...
Baile lotadão

Ah! Uma hora da manhã
O bonde todo se apronta
Vem pro baile *funk*
Pra dançar e tirar onda

² A festa abriga ainda dois outros ritmos, o *hip hop*, em sua versão mais comercial, e o pagode romântico. A presença dos três ritmos na festa é um aspecto importante do baile e que é cuidadosamente considerado na dissertação de mestrado (Mizrahi, 2006).

³ Segundo Cavalcanti (2006), o espetáculo se distingue pela separação entre espectador e artista, enquanto a festa supõe uma fusão de ambos os aspectos. No baile em que trabalhei o que se produz é de fato uma (con)fusão entre as duas noções. O evento se constitui em um misto de festa e espetáculo, detentor de uma tênue fronteira entre dançarinos profissional e amador, que é freqüentemente dissolvida. Em minha dissertação (Mizrahi, 2006), mostro detalhadamente os aspectos que permitem falar em espetáculo bem como aqueles que podem ser analisados sob a ótica da festa.

⁴ A variante “clássica” designa sucessos anteriores. A segunda variante designa as músicas de teor romântico e a versão “pesada” corresponde a músicas que possuem letras jocosas ou fazem referência ao cotidiano violento.

Pá pum
Tipo, tipo
Pá pum
Tipo, tipo

O baile aqui no Rio, mano
É maior alegria
Todo mundo dançando
Várias táticas...

Pá pum
Tipo, tipo
Pá pum
Tipo, tipo

É nós que dá
É nós que dá
Up
Up

Nós que dá
Nós que dá
Pum
Pum

Oi, quando eu tava chegando
Não deu para acreditar
Todo mundo dançando
Deu vontade de cantar

Pra quem não tá ligado
De um jeito interessante
Relíquia das relíquias
Sou eu MC Frank

É o bonde preparado
Não tô de sacanagem

O bonde de homem-bomba
No estilo Osama Bin Laden

As gatinhas dançando
No meio do salão
Se liga no meu papo
Tipo Afeganistão, neguinho...

É nós que dá
Nós que dá
No estilo Bagdá
No estilo...⁵

Em seguida, se apresentam os MCs⁶ e os dançarinos profissionais. As suas coreografias, bem como as suas roupas, oferecem uma síntese de qualidade superlativa das diversas manifestações estéticas observadas no baile.

A dança feminina é sempre composta de movimentos corporais sensuais. As moças rebolam, jogando seus quadris para trás. Os rapazes, por sua vez, são mais parcimoniosos em relação ao teor erótico de suas danças. A maioria dos freqüentadores masculinos, os “funkeiros”, requebram os seus quadris fazendo com estes movimento inverso àquele que fazem as meninas. Os “bombados”, por sua vez, rebolam de maneira explicitamente sensual, se esmerando em chamar a atenção das moças, e em alguns momentos imitam os meneios dos quadris femininos, jogando os seus para trás. Nessas ocasiões, demonstram conspicuamente, através de suas debochadas expressões faciais, estarem “zoando” da maneira como dançam as meninas. Como se justificassem com o riso o rebolado masculino. Mas se a sensualidade na dança dos rapazes não é uma exceção, ela tampouco constitui seu traço distintivo.

⁵ Esta canção, cantada pelo MC Frank, chama-se *Uma Hora*. Sua versão mais “pesada” descreve o cenário que pode ser visto ao se chegar em uma favela, à uma hora da manhã, durante uma “guerra”, entre distintas facções criminosas ou de bandidos com a polícia. O MC, em depoimento a um documentário (Sou feia..., 2005), explica que o que ele faz não é apologia, mas canta a “realidade da favela”. Esse discurso é recorrente e surge em falas de distintos MCs.

⁶ Abreviação para *masters of ceremony*, os cantores de *rap*.

O encontro entre os “trenzinhos” é uma boa ocasião para se observar esse contraste entre corpos, danças e estéticas. Enquanto as moças dançam sinuosamente, os rapazes executam movimentos angulosos. Nos “trenzinhos” masculinos, o ombro é sempre muito importante. Jogam-no para frente com muita força, ao mesmo tempo em que os quadris são deslocados na diagonal e em sentido inverso ao ombro, mas sem rebolar. O “trenzinho” das moças é mais suave, rebolam enquanto andam, às vezes param e jogam os quadris para trás. Fazem ainda um movimento que invade todo o corpo em seu sentido vertical. Uma linha sinuosa que, como uma cobra, serpenteia do alto da cabeça até o seu baixo ventre. Em alguns momentos, esta linha sinuosa vertical é acompanhada de outra horizontal, dada pelo movimento que é feito com um dos braços que, liderado pela mão, ondula no ar.

Os rapazes, em sua grande maioria, vestem bermuda larga, em tacetel ou microfibras, *t-shirt* de meia-malha de algodão e calçam tênis. Usam bonés ou deixam à mostra a cabeça adornada por cabelos curtos, descoloridos e recortados por motivos abstratos ou figurativos, feitos com lâmina de barbear. Este é o estilo tipicamente “funkeiro”, e que bebe na indumentária dos surfistas. Já os “bombados” apresentam um estilo indumentário distinto, ao trajar calças *jeans* largas acompanhadas de blusas justas, que são preferencialmente retiradas ao se chegar na festa.⁷

Esses distintos estilos indumentários masculinos correspondem a aparências corporais igualmente diferenciadas. O primeiro deles é usado pelos “magrim”, os “magrinhos”, que vestem roupas amplas e que com estas preenchem o contorno de seus corpos finos e retos. O segundo estilo é usado pelos rapazes “bombados”, que se exercitam “a semana inteira” para poderem exibir seu físico na festa. Daí a preferência que eles possuem por blusas justas, que

⁷ “Funkeiro”, como uso o termo, diz respeito fundamentalmente ao estilo estético que predomina na roupa dos rapazes, sem com isso pretender que o mesmo se refira a jovens pertencentes a um único movimento musical. “Bombado”, por sua vez, é a categoria utilizada pelas moças para se referirem aos rapazes que exercitam essencialmente a parte de cima do corpo, gerando uma estética corporal similar à identificada por Sabino (2002) em sua pesquisa realizada em uma academia de ginástica no bairro de Vila Isabel, Zona Norte da cidade. Mas, de modo geral, para os garotos que freqüentam a festa, “surfista” é o estilo dos “playboyzinhos”, os filhos da classe média. Não obstante, a roupa de surfe compõe largamente o guarda-roupa da juventude “favelada”. Alvito (2001) chama atenção para o fato de a favela Parque Acari, ainda que distante da praia, possuir lojas de grifes famosas de *surfwear*.

realcem a musculatura de seu tronco, em contraposição às largas calças compridas que encobrem suas pernas, muitas vezes finas como as de um “sabiá”.

Alex e Eduardo são dois representantes dos estilos distinguidos acima. Acompanhando um pouco do dia-a-dia de ambos, que não se conhecem, pude observar que as estéticas corporal e indumentária correspondem a visões de mundo igualmente contrastantes. Observa-se, entre os rapazes, uma vinculação entre o estilo indumentário, o grupo de amigos, a maneira de dançar e o tipo de corpo. Pode-se dizer que há uma clara correspondência entre gosto e *ethos*. Jamais um “funkeiro” vestirá uma calça para dançar *funk*, pois as calças são para eles um traje social, e devem ser usadas exclusivamente em ocasiões formais, como o trabalho, a escola ou as festas de 15 anos. Os “bombados”, por sua vez, jamais irão ao baile de bermuda, pois, além de esta revelar uma possível “canela fina”, a peça de roupa compromete o destaque que as pernas totalmente encobertas pelas calças conferem ao torso musculoso e nu. No que diz respeito à dança, enquanto os “funkeiros” realizam movimentos retos com seus corpos angulosos, os “bombados” rebolam de modo a exhibir o seu corpo.

Todos estes traços resultam em uma fixidez das preferências individuais masculinas, no que diz respeito à roupa trajada para a festa. O curioso é que divisão similar não pode ser feita em relação ao vestuário feminino. As moças possuem um guarda roupa mais complexo e, por isso mesmo, mais difícil de ser articulado. Ao contrário do que se observa entre os rapazes, não se nota uma relação de continuidade entre a aparência corporal, a estética indumentária e o modo de vida femininos. Vejamos, por exemplo, a roupa das moças em um mesmo grupo.

Lúcia traja um vestido confeccionado em malha de poliamida branca estampada, do tipo tomara-que-caia, com o corpo comprido e saia curta godê. Sofia veste uma bermuda, uma versão da “calça de moletom *stretch*”, em malha preta, aderente ao corpo e toda perfurada, acompanhada de um corpete branco, peça que modela o corpo de sua usuária, devido aos diversos cortes que possui. Irene, toda de vermelho, veste blusa em malha elástica de poliamida, aderente ao corpo, e saia “darlene” no mesmo tecido.⁸ Outra moça veste mi-

⁸ A categoria “darlene” é originária do nome de uma personagem de novela da TV Globo, responsável pela proliferação desse estilo de saias. A terminologia é utilizada para designar tanto o modelo da saia quanto o tipo de tecido que é empregado em sua confecção. Este último deve ser “mole” e permitir o efeito “rodadinho”.

nissaia em *jeans* azul escuro, justa e sem qualquer elasticidade, e *top* preto em malha de poliamida. Uma última variação pode ser notada a partir do conjunto vestido pela garota que usa “calça de moletom *stretch*”, sem qualquer detalhe, acompanhada de uma bata larga e sem adornos, confeccionada em tecido sedoso e sem elasticidade.⁹

No que concerne à análise do figurino dos rapazes, a abordagem classificatória de seus elementos mostrou-se produtiva desde o início. Foi possível identificar no gosto deles uma lógica tal que torna possível apreendê-lo como formador de um sistema de comunicação, em que os bens funcionam como “pontes” e “cercas”, como categorizado por Douglas e Isherwood (1979). Em outros termos, notei uma forte correspondência entre o tipo de roupa usada, o tipo de corpo valorizado, o movimento corporal realizado ao dançar e o “estilo de vida”. Entretanto, não se observa a mesma homogeneidade em relação às moças. Para se compreender o significado de sua indumentária foi preciso olhar mais de perto as escolhas individuais e o valor intrínseco do objeto. Descer do alto da arquibancada e ir ao encontro dos dançarinos.

Esse segundo momento da pesquisa empírica corresponde igualmente à assunção de um viés teórico alternativo e devem ser ambos compreendidos a partir de eventos ocorridos em campo e que alteraram o meu posicionamento no mesmo. A transferência temporária da festa para um clube adjacente foi acompanhada da desapareção da figura cerceadora que intimidou minha movimentação inicial no campo. No novo local, o ambiente *funk* passou a se formar no terraço de um edifício onde não haviam mais as diferenças de planos que dividiam o espaço anterior, de modo que fui jogada no centro da festa e passei a ser ordenada pela nova forma arquitetônica. A ausência de limites físicos, concretos, me colocou em proximidade das pessoas e me fez ver que a observação pura e a simples classificação não eram suficientes para dar conta da riqueza do universo estilístico que eu vinha acompanhando. O que capturava o meu olhar não era mais o todo da festa, mas o híbrido resultante da interação entre pessoa, coisa e movimento. Assim, se eu já tinha a intenção de considerar o modo como os objetos nos ordenam silenciosamente no mundo, fui levada pelo próprio mundo dos objetos a atender ao chamado da materialidade.

⁹ As três primeiras moças do grupo, além de Vivi, que não estava presente nesta noite, constituem o núcleo principal de meus interlocutores ao longo do trabalho de campo. Foi através delas que cheguei a Alex. Todos os cinco jovens trabalham na mesma empresa e moram em favelas vizinhas, localizadas em torno dos bairros do Catumbi, Santa Teresa e Estácio.

A marca estilística da indumentária feminina

Olhando mais de perto o conjunto indumentário feminino, nota-se que a “calça de moletom *stretch*” ocupa um lugar especial no mesmo. Em outra ocasião (Mizrahi, 2003) estudei a ressignificação desse objeto nos meios de comunicação. A “calça da Gang”, categoria midática que designa o estilo, é classificada pela mídia e pela Gang, sua produtora mais renomada e empresa que dá origem à esta denominação, como pertencendo ao segmento *jeans* da indústria da moda. No baile, ao contrário, ela é denominada por categoria que faz alusão à sua materialidade e que a distingue das calças *jeans* propriamente ditas, sejam elas *stretch* ou não.¹⁰

A peça pode ter a aparência de uma calça *jeans*, mas é efetivamente confeccionada em malha de moletom mesclada ao fio de elastano. A materialidade do tecido gera diversas particularidades ao estilo. Primeiro, a elasticidade acrescenta um componente de conforto à peça de roupa. Se a mistura do fio de elastano, mais conhecido como *Lycra*, ao *indigo blue*, permitiu que este tecido esticasse no sentido vertical, o mesmo fio mesclado à malha conferiu ao tecido final a capacidade de se expandir nas direções vertical e horizontal. No baile *funk*, a justificativa primeira que é dada pelas meninas para o uso deste estilo de calças está relacionada à liberdade de movimentos que o tecido permite. A elasticidade do moletom *stretch* promove ainda uma grande aderência do tecido, o que somado à sua pouca espessura faz com que a calça se molde ao corpo, revelando os contornos do corpo. Além disso, a malha de moletom, por ser mais espessa que outros tecidos circulares, possibilita à calça ser adornada por cristais, bordados, perfurações, tachas e ilhoses de metal, dentre outros recursos decorativos que reforçam a sua condição de peça de roupa de uso extraordinário, pertencente à esfera da festa. Finalmente, essa malha, após ser tinturada e lavada, pode chegar ao aspecto do *indigo blue*, concedendo à calça uma característica da moda global.¹¹

¹⁰ Nesse ponto de minha argumentação, falar em objeto ou estilo pode ser equivalente. A noção de estilo aqui considerada é aquela desenvolvida por Gell (1998), segundo a qual o objeto de um conjunto cujos elementos definem um estilo artístico se assemelha à imagem holográfica, de modo que contém as informações que permitem reconstituir o todo estilístico ou um de seus exemplares.

¹¹ *Indigo blue* é o tecido do qual é feita a calça *jeans*, através do uso de fios tintos, que são previamente tingidos e posteriormente tramados. A malha de moletom, por sua vez, é produzida a partir de fios crus e o tecido, propriamente dito, é posteriormente tingido, simulando assim a textura do *indigo blue*. Esta malha pode ser tinturada na cor que se desejar. O aspecto de *jeans* é uma das possibilidades que o tecido apresenta.

Adicionando ao fato material a análise relacional, nota-se que o contraste com o conjunto de peças que se apresentam como alternativas a serem usadas na parte inferior do corpo feminino, a calça revela-se igualmente mais vantajosa.¹² As saias, justas ou largas, constringem a sua usuária, seja ao expor o corpo ou ao limitar o movimento de suas pernas. Os “shortinhos”, por sua vez, quase não são mais vistos nos bailes atuais e passaram a representar as festas da década de 1980 em contraposição à “arrumada” “calça de moletom *stretch*”, marca dos bailes de fins do século passado e início deste.

Uma segunda associação entre materialidade e perspectiva contrastiva dos bens ilumina ainda mais o caminho para que acessemos o significado da “calça de moletom *stretch*”. A “calça” adquire sentido pleno quando apreciada em relação ao gosto que rege a indumentária dos rapazes. A roupa das moças é justa de modo a realçar o tipo de corpo feminino valorizado e simultaneamente de modo a se opor à indumentária masculina. Ela deve ser aderente de maneira a realçar um corpo curvilíneo e sinuoso que realiza movimentos igualmente sinuosos,¹³ e se constituir por contraste ao gosto masculino. Os rapazes, como vimos, são adeptos de trajes amplos, distantes do corpo. A roupa masculina deve ser confortável, porém larga, para se opor à estética feminina e preencher o contorno de corpos finos e angulosos que, ao dançar, realizam movimentos retos e vigorosos. A elasticidade, ao tornar confortável a roupa justa, atende às exigências do corpo feminino em dança, ao mesmo tempo em que se sintoniza como uma noção de pessoa feminina que se constitui predominantemente por oposição ao masculino.

Vimos até aqui de que modo as roupas masculinas e femininas estabelecem um forte contraste, contraste esse que pode ser acessado a partir da oposição básica largo-justo, concedida pela proximidade ou afastamento da roupa do corpo. Na próxima seção, explicitarei o modo pelo qual a oposição estética se replica nas próprias relações sociais travadas na festa, de modo que a noção de que a materialidade dos objetos é vinculada a uma lógica cultural particular (McCracken, 1988) é mais uma vez reforçada.

¹² A partir deste ponto do artigo passo a denominar a “calça de moletom *stretch*” simplesmente como “calça”.

¹³ As moças usam, na parte superior do corpo peças elásticas, justas e decotadas, podendo ser curtas ou não, ou curtíssimas, como os *tops*.

As oposições estéticas e as relações de gênero

O contraste entre os pólos feminino e masculino constitui oposição fundamental e é chave para a compreensão do significado de todo o repertório estético arrolado. Remete ao contexto de provocação que abriga a indumentária, feminina e masculina, e no qual a sedução se constitui em um exercício ou jogo em que se busca instigar o outro, mais do que a concretização de uma troca amorosa. O largo-justo, oposição básica que rege a estética das roupas usadas pelos jovens, conduz à partição sexual que, por sua vez, deve ser compreendida em termos da atmosfera de atração e disputa que reina no baile. Nesse contexto, o erotismo surge como traço marcante das relações sociais estabelecidas e a disposição de provocar e seduzir o outro, brincando com a temática sexual, não significa uma busca pela atividade sexual em si. A sedução surge, assim, muito mais como um exercício de disputa de poder, de um sexo sobre o outro, do que a busca pelo encontro entre os gêneros. Como resultado, a sedução pode ser transmutada em rivalidade, aspecto que muitas vezes faz com que a festa se assemelhe a uma arena onde se estabelecerá o embate entre grupos aparentemente antagônicos.¹⁴

Um novo encontro entre “trenzinhos” dá uma boa medida das relações de socialidade que se travam no baile e a situação criada é passível de ser qualificada como uma *performance*. Dois rapazes que lideram uma formação masculina elegem uma menina e param à sua frente, fazendo movimentos bizarros com o corpo, como se querendo assustá-la. Ao mesmo tempo é clara a intenção de brincadeira. Fazem caretas que são assumidamente um chiste. Cada um dos dois rapazes flexiona um de seus braços, pousando a sua mão sobre seu próprio ombro. Aproximam, nessa posição, o braço do olho, como se fosse aquele um instrumento através do qual tornar-se-ia possível observar melhor um ponto específico do corpo da moça. Uma luneta ou uma arma, cuja mira é o cotovelo. E assim “filmam” a moça. Mais adiante se encontram frente a frente com um “trenzinho” de meninas. Param diante delas, impedindo a sua passagem, estendendo braços e pernas, formando uma única e supostamente temerosa criatura de quatro bra-

¹⁴ Cecchetto (2003) mostra que mesmo nos bailes “de corredor”, onde a briga e a violência eram institucionalizadas, os aspectos lúdicos encontravam-se imbricados às rivalidades expressas pelos embates corporais.

ços e quatro pernas. A antropóloga que vivencia a cena tem vontade de rir, mas as moças permanecem dançando, sem olhá-los. Realizam seus movimentos circulares, rebolando suavemente e ignorando os rapazes. Olham para o além, sem esboçar qualquer expressão, seja de desconforto ou diversão.

A composição feminina segue. Pára em frente a um grupo de rapazes “bombados” que se esmeram no rebolado. Elas soltam um “uuuuu” uníssono. Continuam. Avistam um aglomerado de rapazes e, como se não os vissem, passam por entre eles. Nesse momento, elas têm seus cabelos, cinturas e braços tocados pelos garotos, que o fazem, na maioria das vezes, de maneira gentil. Esse é o momento de se ser paquerada e declinar delicadamente aos convites do tipo “quer namorar”? As investidas dos rapazes mais agressivos ou insistentes devem ser simplesmente ignoradas, não se reagindo a elas de maneira grosseira ou explícita. É curioso que esta atitude *blasé* se inverte quando os rapazes estão parados, fora da área de dança, e as moças chegam para cumprimentá-los. Nesses momentos são eles que parecem pouco se interessar pelas empolgadas meninas.

O “estilo internacional”

É bastante conhecido, inclusive cantado em canção *funk*, o fascínio que os rapazes freqüentadores dos bailes possuem pelas marcas estrangeiras.

Qual a diferença entre o charme e o *funk*?

Um anda bonito, o outro elegante

Qual a diferença entre o charme e o *funk*?

Um anda bonito, o outro elegante

Eu no baile *funk* danço a dança da bundinha

Sou MC Dolores e criado na Rocinha

Eu no baile charme já danço social

Sou MC Markinhos muito velho em Marechal

Qual a diferença entre o charme e o *funk*?

Um anda bonito, o outro elegante

Qual a diferença entre o charme e o *funk*?

Um anda bonito, o outro elegante

Eu sou funkeiro ando de chapéu
Cabelo enrolado, cordãozinho e anel
Me visto no estilo internacional
Reebok ou de Nike sempre abalou geral

Bermudão da Cyclone, Nike original
Meu quepe importado é tradicional
Se ligue nos tecidos do funkeiro nacional
A moda Rio *funk* melhorou o meu astral

Qual a diferença entre o charme e o *funk*?
Um anda bonito, o outro elegante
Qual a diferença entre o charme e o *funk*?
Um anda bonito, o outro elegante

Eu sou charmeiro ando social
Camisa abotoada num tremendo visual
Uma calça de baile e um sapato bem legal
Meu cabelo é asa delta ou então de pica pau

No mundo do charme eu sou sensual
Charmeiro de verdade curte baile na moral
Os *new jack swing*¹⁵ são a atração
Trazendo as morenas para ro meio do salão

Qual a diferença entre o charme e o *funk*?
Um anda bonito, o outro elegante
Qual a diferença entre o charme e o *funk*?
Um anda bonito, o outro elegante

Eu no baile *funk* danço a dança da bundinha
Estou me despedindo, mas sem perder a linha

¹⁵ Tipo de ritmo musical tocado nos bailes charme.

Eu no baile charme já danço social
Estou deixando um abraço muito especial

Qual a diferença entre o charme e o *funk*?
Um anda bonito, o outro elegante
Qual a diferença entre o charme e o *funk*?
Markinhos anda bonito e o Dolores elegante¹⁶

Essa canção reafirma o gosto por grifes estrangeiras e a concomitante indústria da imitação que o acompanha. A “moda Rio *funk*”, como descrita, apresenta poucas variações quando a comparamos com a indumentária *funk* atual. O seu correspondente “estilo internacional” é muito similar ao seguido pelos surfistas bem-nascidos da classe média carioca, os “playboys”, e pode ser acessado através de uma busca nos sites das marcas mais cobiçadas, cujos símbolos vemos estampados nas roupas e acessórios dos rapazes do baile.¹⁷ A atmosfera que encontramos nas páginas eletrônicas é invariavelmente a mesma: garotos brancos e bronzeados, graças ao sol que tomam constantemente sobre suas pranchas de surfe, de cabelos cheios e loiros, quicá parafinados. Com exceção dessa “atmosfera”, o estilo indumentário visto entre os surfistas “bem-nascidos”, sejam eles estrangeiros ou freqüentadores das praias da Zona Sul carioca, é muito similar ao estilo indumentário dos meninos do *funk*. “Playboys” e “funkeiros” vestem bermudões de tassel ou microfibras, e *t-shirts*.¹⁸ A diferença entre os mesmos começa a se fazer notar quando deslocamos o foco do *design* das roupas e o transferimos para a manipulação que os rapazes “funkeiros” realizam dos elementos verdadeiros ou falsos para comporem sua estética. São as distintas relações com a autenticidade que irá conceder a mar-

¹⁶ *Rap da Diferença*, cantado por MC Dolores e MC Markinhos. Esta canção é considerada um *funk* clássico, categoria na qual esta se encontra classificada no site da Big Mix (www2.uol.com.br/bigmix), equipe de som do DJ Marlboro, o mais conhecido disc-jóquei de *funk* no Brasil, e cada vez mais renomado internacionalmente. Para maiores detalhes sobre a trajetória do DJ, ver Matta (1996).

¹⁷ As marcas estrangeiras que mais se destacam no baile são Rip Curl, Billabong, Quicksilver, Reef e Hot Buttered.

¹⁸ Prefiro, para fins deste trabalho, utilizar a expressão em inglês, uma vez que esta designa exclusivamente blusas de mangas curtas e confeccionadas em meia-malha de algodão. A terminologia usada pelos rapazes para designar a referida peça de roupa é “camisa”. “Camiseta”, por sua vez, refere-se exclusivamente às blusas sem mangas. E “Blusa”, “blusa de botão” ou “blusão” designam o que costumeiramente é chamado de camisa.

ca estilística da indumentária masculina *funk*. Mas antes de nos focarmos sobre o gosto masculino *funk*, propriamente dito, convém examinar melhor como é visto o “playboy” pelos meninos “funkeiros”.

A categoria “playboy” designa amplamente aquele de fora da favela, e mais especificamente os filhos bem-nascidos das camadas médias urbanas cariocas. O “playboy” é definido por muitos dos rapazes com os quais conversei como aquele que “tem condições” de levar uma vida confortável e sem trabalhar. Eduardo descreve-o como aquele que não trabalha, não possui qualquer “responsabilidade” e é dependente do pai detentor de uma “condição financeira bem melhor”. Diz ainda ser possível reconhecer o “playboy” nos bailes a partir de suas roupas, que não são falsas, o que lhe produziria um certo desconforto, por ser diferente e ainda se sentir “um pouco superior”. Alex, por sua vez, define os “playboyzinhos” como aqueles que não fazem “nada pra ninguém”, acrescentado que eles apenas estudam, vão à praia “surfar” e saem à noite para “curtir boate”. O diagnóstico de Alex é certo e contínuo com o mote da Rip Curl,¹⁹ marca de roupas de *surfwear* muito valorizada pelos ditos “playboys”, mas não por Alex, como ele faz questão de afirmar.

Voltando aos discursos travados em torno da indumentária masculina encontrada no baile, notamos que os “funkeiros” realizam poucas variações na composição do conjunto de roupas trajadas, especialmente em comparação com a grande variedade de modelos que compõe o vestuário feminino. O grande investimento dos rapazes recai sobre os acessórios, aí incluídos os cabelos e os tênis, além dos bonés, chapéus, colares e aparelhos de telefones celulares. Os tênis devem ser, sempre que possível, de marcas estrangeiras e genuínos. Só em último caso se recorrerá aos simulacros oferecidos no mercado informal. Isso não significa que os jovens não valorizam as marcas que trazem em suas roupas, mas sim que aqueles com renda muito restrita se esforçam para ostentar a grife ao menos em uma das peças de sua indumentária, e a peça eleita é invariavelmente o tênis que trazem em seus pés.

Alex, um “funkeiro”, e Eduardo, um “bombado”, consomem produtos “falsos”. Mas Alex não fala desse traço de seu consumo com a mesma liberdade que faz Eduardo. Esse fato parece vinculado com as distintas formas de se relacionar com a roupa propriamente dita. Eduardo, como ele faz questão de

¹⁹ “Life is about The Search of waves and parties” (www.ripcurl.com).

ênfatisar, não se fia na roupa pra fazer sucesso no baile: “tendo tempo pra poder malhar... o importante é o corpo”. Alex, por sua vez, é mais dependente da roupa para a sua *performance* na festa, e debocha dos “bombados” que tiram a “camisa” para mostrar o “corpinho malhado”. Ele, assim como seus companheiros de estilo, usam a roupa larga de maneira a adicionar forma e volume ao contorno de seus corpos.

A despeito de possuírem lógicas distintas na regência de suas estéticas, é factível dizer que o que une o gosto dos dois rapazes é a importância que possui o tênis verdadeiro. Apesar de Eduardo ir ao baile calçando sapatos “de amar-rar” e comprar peças de roupa no “Reino de Camelot”,²⁰ o rapaz afirma que tênis devem ser sempre os estrangeiros. Alex, por sua vez, possui três pares de tênis, todos verdadeiros e de marcas estrangeiras, como ele faz questão de frisar, e jamais usa sapatos para ir ao baile.²¹

Os cabelos

Pude ver Alex ostentando três cortes de cabelo diferentes em um intervalo de trinta dias. Na primeira vez em que nos encontramos, seus cabelos estavam aparados, mas não especialmente curtos, quando é possível se entrever porções do couro cabeludo. Os pêlos do alto de sua cabeça, penteados com gel, eram levemente encaracolados e um pouco mais longos que aqueles em suas laterais. No encontro seguinte, quando acompanhei Alex ao barbeiro Mãozão, que atende no Morro do Turano, localizado no bairro do Estácio, o rapaz trazia sobre a cabeça um boné, com a aba virada para trás, e pude ver, saindo pela abertura que se forma com a aleta que ajusta o boné, os cabelos “malhados”, descoloridos em pontos esparsos. Finalmente, após o corte, seu cabelo estava no estilo “quartel” ou “cuia disfarçado”. Eduardo, da mesma maneira, tem os seus cabelos cortados a cada quinze ou vinte dias, apesar de não realizar maiores elaborações sobre os pêlos de sua cabeça.

²⁰ É desta forma que Eduardo se refere ao Mercado Popular da Uruguiana, localizado no Centro da cidade, empregando um trocadilho que faz alusão ao camelô, o vendedor ambulante. A expressão pode ser ainda usada de modo genérico, para designar outros centros de comércio informal.

²¹ Em casa, localizada no morro da Mineira, bairro do Catumbi ou em suas imediações, Alex usa “chinelo de dedo”. O mesmo costume possuem os outros jovens com quem conversei, sejam eles rapazes ou moças.



Fotos: Mylene Mizrahi, 2005.

A base dos cortes usados pelos rapazes “funkeiros” é, de maneira geral, uma só. A primeira etapa se constitui em cortar o comprimento do cabelo com a tesoura, especialmente a região do alto da cabeça, que tende a permanecer com maior densidade de fios. Em seguida, são aparadas as laterais, com máquina específica, para então ser concretizado o trabalho, quando se dá contorno ao corte, ao se fazer o “pé” do cabelo e as costeletas, um trabalho minucioso e realizado manualmente com o uso da navalha. A aplicação de tinta, quando realizada, é a etapa seguinte do trabalho. Inicialmente os cabelos são descoloridos, para que então seja aplicada a “tinta”, concedendo ao cabelo o tom que se quiser: avermelhado, amarelado, branco, etc. Para se obter os pontos claros, como os que usava Alex antes de ter seu cabelo cortado, é necessário se colocar sobre a cabeça do cliente uma touca de látex, da qual são retirados, através de seus pequenos orifícios, os tufo de cabelos sobre os quais se passará a mistura de pó descolorante e água oxigenada, que retirará a cor do cabelo. O tom desejado será adquirido, então, com o tingimento. Os “desenhos” e “caminhos” são realizados sobre a base única, concedida pelo corte descrito acima e depois de os cabelos já haverem sido tingidos. Nesta etapa final, o barbeiro faz as elaborações sobre a cabeça dos rapazes se utilizando de lâminas de barbear para retirar o pêlo das regiões que foram cortadas por “máquina 1”. Os motivos são variados – “corrente”, “tribal”,²² “tribalismo”, que é um conjunto de “tribais”, “teia de aranha” – ou reproduzem as marcas esportivas dos calçados masculinos.

Os cabelos possuem um aspecto conspicuamente “falso”, artificial, artefactual, feito.²³ Falso, no sentido que aqui emprego, não significa uma busca obsessiva pela qualidade do real, como percebi entre as peças que encontrei no Mercado Popular da Uruguaiana.²⁴ Ali sim, de fato, o que se busca é uma imitação o mais próxima possível do real. Uma cópia o mais fiel ao protótipo quanto exequível. E são os tênis que muito bem sintetizam esse esforço, pois ainda que estes devam

²² Idêntico aos desenhos das tatuagens de mesmo nome, que formam linhas sinuosas e espiraladas, que se entrelaçam. Essas tatuagens são geralmente realizadas sobre o músculo do bíceps dos braços masculinos ou na região do cóccix feminino.

²³ Leach (1983, p. 163), em artigo clássico no qual coloca em diálogo teses psicanalíticas e dados etnográficos sobre a simbologia dos cabelos, destaca que o cabelo, na antropologia, é “proeminente em ritos que denotam uma mudança no *status* sócio-sexual”.

²⁴ Uma volta por este centro de comércio informal nos revela como a “indústria da imitação” vem se aperfeiçoando. Copia-se não apenas o produto em si, mas as suas etiquetas internas, feitas de tecido maquinado como as originais, e as etiquetas externas de papelão, chamadas *tags* pelos profissionais da indústria da moda.

ser, sempre que realizável, verdadeiros, a grande oferta de cópias que encontramos nos diz que há de fato público consumidor que a justifique.

Portanto, se os tênis poderiam fazer-nos pensar que a indumentária masculina *funk* é calcada na imitação prestigiosa (Mauss, 2003), ou que obedeceria a lógicas distintivas (Bourdieu, 1984; Simmel, 1957), os cabelos são imitativos no sentido apontado por Taussig (1993). Derivam, os penteados, de um processo simultaneamente mimético e criativo, que produz a diferença através de uma cópia que não é pura cópia. Os cabelos dos rapazes, ao mesmo tempo em que conferem autenticidade e concedem a marca estilística da estética indumentária masculina, se constituem no aspecto mais evidente da falsificação. Pois é ao subverter o cabelo loiro do “playboy”, através de uma ação que imprime características “falsas” aos seus cabelos, como os tons loiros, vermelhos e brancos que não possuem “originalmente”, além de todos os cortes e recortes que são feitos sobre os pelos da cabeça, que a estética masculina *funk* se revela autêntica.

Os cabelos não devem ser vistos como falsos, na medida em que não possuem a intenção de simular a aparência de um protótipo. Ao contrário, afirmam, os cabelos, que o que querem os “funkeiros” é a diferença. Mas é através da ação falsificadora que, ao remeter ao cabelo loiro e parafinado do surfista e em associação com outros elementos indumentários, é criada uma imagem estética que afirma um posicionamento político no mundo e que se constitui em estratégia de enfrentamento da alteridade. Assim, se os elementos que compõem a indumentária dos rapazes poderiam gerar a impressão que o seu uso produziria uma estética idêntica ou muito próxima daquela a que corresponde o gosto do “playboy”, os seus penteados constituem uma marca visual de suas identidades.

É nesta ambivalência que reside o poder e a eficácia da mímica (Bhabha, 1998). A mímica produz uma diferença que é em si uma recusa, mas uma diferença que é simultaneamente semelhança e, por isso mesmo, “terrível de se contemplar”.

A ambivalência da autoridade colonial repetidamente passa da *mímica* – uma diferença que é quase nada, mas não exatamente – à *ameaça* – uma diferença que é quase total, mas não exatamente. (Bhabha, 1998, p. 138, grifo do autor).

Os rapazes não denotam qualquer desejo de se fazer passar pelo surfista loiro, parafinado, ainda que as referidas descolorações, acompanhadas das linhas figurativas ou não, sejam um exercício de jocosidade sobre o cabelo do

surfista. Apesar de o cabelo não ser um adorno que é colocado especificamente para a festa, para o baile *funk*, ele é carregado pelos “funkeiros” para fora dele. É o elemento estético que, dentro do conjunto indumentário masculino, permite ao gosto “funkeiro” reter seu caráter “local”, ao se diferenciar do “estilo internacional”, materializando a localidade (Appadurai, 1996).

A ressignificação do surfista, do “playboy”, que esses rapazes promovem pode ser dita antropofágica.²⁵ Deglutem esse gosto e o devolvem, *ao seu gosto*, portando cabelos muitas vezes descoloridos e que podem ser entendidos como uma outra ressignificação, proveniente do cabelo “parafinado” do menino surfista. Os cabelos se constituem em indício concreto e equivalente do trabalho que é feito posteriormente à aquisição de um bem, de maneira a ser este desalienado do mercado e apropriado pelo indivíduo (Miller, 1987). O cabelo permite que as peças tomadas de empréstimo ao gosto “playboy” sejam de fato apropriadas pelos “funkeiros”, produzindo assim uma estética *funk* genuína, autêntica. Uma estética que presentifica o modo pelo qual “a modernidade global se reproduz como diversidade local” (Sahlins, 2004).

É importante ressaltar, entretanto, como podem ser perenes as fronteiras entre as estéticas do “favelado” e do “playboy”.²⁶ Um “favelado” pode ter a aparência de suas roupas absolutamente similar à de um “playboy”, e claro está que no morro também encontramos rapazes de “cabelo grande”. Cadinho possui pele clara, tem cabelos muito lisos, relativamente longos e com um discreto “reflexo”, dando ao seu cabelo o aspecto de loiro. O rapaz usa o corte “asa-delta”, específico para aqueles que possuem “cabelo liso como de índio”, como explica Mãozão, o barbeiro. Reunido no baile com seus amigos de cabelo “baixinho”, Cadinho compromete qualquer tentativa de classificação por si só. Ao primeiro olhar, pareceu um genuíno “playboy” no meio de “favelados”. Só ao saber, através das moças que acompanhei ao longo do trabalho de campo, ser ele morador do morro da Coroa, que foi possível perceber que o loiro de seus cabelos resulta de reflexos falsos e imitadores. Mas não falsificadores, como as descolorações que vemos nos cabelos crespos dos meninos negros e mulatos.

²⁵ Hermano Vianna, em *O Mundo Funk Carioca* (1988), já havia chamado a atenção para o fascínio que os jovens dos bailes da década de 1980 possuíam por tudo o que vem de fora.

²⁶ “Favelado” é a categoria nativa empregada pelas moças e rapazes do morro para se diferenciar e se definir por oposição aos “playboys” e suas correlatas “playboyzinhas”.

Os cabelos dos “funkeiros” afirmam “os poderes do falso”, no sentido apontado por Deleuze (1985) que, ao tratar dos distintos regimes de imagem no cinema, substitui o poder da verdade pelo que possui a autoridade falsificadora. O autor opõe dois regimes de imagem: o orgânico e o cristalino. Se no primeiro ocorrem desenvolvimentos encadeados de maneira lógica e inseridos em contextos coesos e preexistentes, onde a ficção, o falso, o sonho, surgem como dissociados da realidade concreta e sempre por oposição a esta, no segundo, ficção e realidade se fundem para, ao borrar as fronteiras entre as referidas instâncias, afirmar o poder do falso, onde “as formas não valem mais do que como transformações umas das outras” (Deleuze, 1985, p. 189). O cinema se torna assim “um discurso indireto operando livremente sobre a realidade” (Deleuze, 1985, p. 202). O poder do falso reside em colocar em uma mesma narrativa falsificadora realidades ou presentes compossíveis: possíveis de serem unidos somente no plano imaginário, no plano das imagens. Dessa maneira, o falso permite ao cineasta, ao artista, ou ao sujeito que manipula o repertório imagético, explicitar o seu ponto.

É da tensão do falso e do verdadeiro, da capacidade de reunir em um mesmo conjunto de imagens esferas incompossíveis, o cabelo louro, liso e comprido do “playboy” ao cabelo crespo e curto do “favelado”, que resulta a marca estilística dos rapazes no baile. Os traços e desenhos indicam jocosidade, mas também agressividade, e o cabelo do surfista tem sua lógica subvertida pela própria materialidade do cabelo do “funkeiro” e pela estética transgressora. Transgressora pelos desenhos, elaborações e coloridos. O falso e o verdadeiro são, assim, manipulados de modo a expressar o sentimento duplo de fascínio e desprezo pelo “playboy”. Uma relação ambígua que envolve simultaneamente cobiça pela vida confortável e rejeição por aquele que depende do pai para viver. A valorização que os rapazes fazem da marca, do genuíno, surge como símbolo de que sim possuem acesso, se o quiserem, às mesmas coisas que o “playboy”. Mas o cabelo, o falso, vem dizer que as querem, mas não de todo. Querem ao seu modo, diluídas e inseridas em uma estética própria, acompanhadas de uma linguagem igualmente própria²⁷ que se utiliza de pronúncias

²⁷ A idéia de que o português falado na favela constitui um dialeto da língua portuguesa culta é partilhada por MCs de *funk* e *hip hop*. Mr. Catra explicita esta idéia em um documentário sobre parte de sua trajetória pessoal e artística (Mr. Catra, 2005). MV Bill (2006), na canção *O Preto em Movimento*, designa como “favelês” esse modo peculiar de falar.

também particulares, e de gestuais singulares. Em suma, técnicas corporais (Mauss, 2003) muito características que expressam cobiça e desprezo pelo “mundo oficial”.

Esses garotos parecem querer “se apropriar de algo por meio de sua aparência” (Taussig, 1993, p. 19, tradução minha), por meio de ação imitativa na qual “a habilidade de imitar, e imitar bem, é, em outras palavras a capacidade de se tornar Outro”. Imitar, copiar, mimetizar envolve o encontro com a alteridade. *Mimesis* e alteridade são assim duas faces da mesma moeda. O que se quer não é tanto permanecer o mesmo, mas manter a igualdade, transpondo-se corporalmente pra a alteridade.

Benjamin (1996, p. 170), inspirador de Taussig, ao tratar da reprodutibilidade técnica da obra de arte, chama atenção para o fato de que a aceleração da capacidade de reprodução do objeto e portanto de sua cópia está associada a “uma preocupação das massas modernas” em “superar o caráter único de todos os fatos”. Destruindo assim a sua aura.

Retirar o objeto de seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar “o semelhante no mundo” é tão aguda que, graças à reprodução, ela consegue captá-lo até no fenômeno único. (Benjamin, 1996, p. 170).

Os meninos “funkeiros”, de fato, parecem promover uma dessacralização dos objetos, aos olhos de seu Outro, ao mesmo tempo em que o sacralizam internamente. Destruir a aura e dessacralizar o objeto são modos miméticos de confrontar e construir a alteridade (Fabian, 1998, p. 26), criando assim imagens poderosas como as formadas pelos cortes e penteados. Os rapazes tornaram o *self*, o “playboy”, áter a si mesmo, de modo que a imitação e a fascinação pelo estrangeiro, concedem ao “funkeiro”, por meio da cópia, poderes sobre o “playboy”, gerando naquele que é copiado uma desestabilização, ao se ver retratado como Outro.

Por exemplo. Se eu chego no baile com meu cordão de ouro, tal. Minha bermuda cara, meu tênis caro. Eu vou ver um tênis igual ao meu, só que falso. Pô, se eu ver um tênis igual ao meu falso, eu vou falar: “Caraca, que maluco!” (Eduardo, imaginando a reação de um “playboy”, ao se deparar com a cópia de sua vestimenta).

Conclusão

De uma perspectiva interna ao baile, as estéticas feminina e masculina travam uma relação descontínua, se opondo uma à outra e remetendo ao contexto de sedução, que igualmente opõe mais do que aproxima os gêneros. Entretanto, do ponto de vista exterior à festa, isto é, no que toca às interações cotidianas dos jovens, a relação que se estabelece entre as estéticas é de continuidade. Os cabelos masculinos e a “calça de moletom *stretch*” são ambos produzidos a partir de ações falsificadoras que colocam em diálogo o local e o global. O impuro cabelo “funkeiro” e a “calça”, um simulacro do universal *jeans*, resultam ambos de intervenções transgressoras realizadas sobre bases cujas materialidades devem ser consideradas na apreciação do efeito final.

Tanto o cabelo crespo dos meninos “funkeiros” como a malha de moletom *stretch* são tingidos e descoloridos de modo a formar uma base sobre a qual serão posteriormente feitos os desenhos e assim produzir a marca da localidade que resultará do encontro entre o local e o global: o “cabelo”²⁸ – descolorido e posteriormente adornado com motivos que remetem tanto ao cotidiano violento quanto às cosmopolitas marcas esportivas e tatuagens tribais – e a “calça” – confeccionada em um tecido cuja materialidade atende às exigências da corporalidade feminina brasileira e atinge o elemento de moda global através da simulação do *jeans*.

É possível sustentar que ambos os gêneros se utilizam de uma estética igualmente híbrida e transgressora de modo a afirmar um mesmo posicionamento ambíguo perante o “mundo oficial”. Os rapazes portam cabelos que transgridem o cabelo do “playboy” e impedem, como disse Alex, qualquer confusão entre “favelados” e “brancos”, pois estes possuem cabelos “grandes”, lisos ou ondulados, mas sempre cheios, segundo a avaliação do rapaz. As moças trajam calças cujo tecido afirma através de sua materialidade a sua diferença em relação ao global *indigo blue*. Do mesmo modo como os “cabelos” simulam o cabelo loiro pra produzir a diferença, a calça simula o *jeans* para comunicar que sim estão em contextos globais, mas até certo ponto.

²⁸ O termo entre aspas, no plural ou no singular, designa os cabelos elaborados que trazem os garotos “funkeiros”.

Deve-se notar, entretanto, que a estética masculina se encontra mais fortemente comprometida no encontro com a alteridade. A “calça” pode ser retirada, o que de fato ocorre. As moças circulam em áreas distantes de casa e exteriores à favela com peças alternativas, evitando o uso da “calça” mesmo quando dançam *funk* em danceterias que dizem ser freqüentadas por “playboys e playboyzinhas”. E as calças em *indigo blue stretch*, consideradas sociais, são muitas vezes usadas no ambiente de trabalho. Os “cabelos” miméticos dos rapazes, por sua vez, não podem ser removidos e afirmam a presença *funk* e “favelada” por onde quer que eles circulem.

A maneira como os distintos gêneros se relacionam com as marcas é significativa. A Gang pode ser tida como a grife que sintetiza o gosto feminino *funk*. Mas isso só faz sentido para nós, exteriores ao baile. Não há, dentro do baile, uma marca com as quais as moças se identifiquem e que seja fundamental para a sua identidade e presença na festa.²⁹ Elas se fiam em suas formas corporais e poderes de sedução para se afirmarem perante os rapazes. Provocam-nos com a dança, fazendo com que eles sofram com o desejo que, sabem eles de antemão, não será atendido. Os rapazes, ao contrário, se utilizam ostensivamente da grife para se afirmarem em relação às moças e, por extensão, ao mundo. Precisam confrontar esse Outro ameaçador, o “playboy” “rico” e “branco”, para que não lhes roubem suas meninas, seu espaço. Precisam mostrar a elas o seu poder de afirmação, incluindo aí o poder aquisitivo, o que é feito via marcas de roupas. A roupa está, assim, a serviço de suas capacidades de desafiar o “playboy”, desestabilizando-o diante das moças, tornando válido, na esfera da festa, argumentos que afirmam ser o tênis o símbolo máximo de *status* no baile (Coutinho, 2005). Mas as lógicas distintivas e os *trickle down effects* por si só não se sustentam quando se observa a qualidade da relação que resulta dos pontos de contato entre as esferas extraordinária e cotidiana. A equiparação que se busca, ou melhor, a disputa que se trava, não é mais com o mesmo, mas com o Outro. É nesse ponto que a cópia revela que a imitação consiste em um processo mimético e criativo no qual o que se quer é produzir estabilidade da instabilidade, reforçando as identidades, ao se permanecer o mesmo ainda

²⁹ A marca Gang, inclusive, pode ter no baile uma simbologia negativa, já que a mesma, por ser a mais cara das produtoras do estilo “calça de moletom *stretch*”, é muitas vezes associada às “mulheres dos caras”, as amantes dos bandidos. As esposas, as “fiéis”, permanecem em casa e não vão à festa.

que se transformando no Outro (Taussig, 1993), processo mimético cuja lógica muito se assemelha à do ritual *hauka* filmado por Jean Rouch (Les Maîtres-Fous, 1953).

Emblemático desse movimento de apropriação e ressignificação do gosto do Outro é o lugar concedido à Osklen, representação da elite carioca ipanemense que se outorga o lugar de aristocracia local (Valle, 2005). Esta grife é hoje, junto com as marcas dos tênis, um dos símbolos de poder mais valorizado pelos rapazes do baile, nomeando inclusive um grupo de cantores e dançarinos profissionais, o “Bonde da Osklen”. Se a Gang obtém visibilidade a partir de seu consumo pelas meninas do *funk*, que deram sentido à calça ao se apropriarem de sua materialidade, a Osklen interessou aos rapazes por motivo inverso. Por já representar esse Outro tão fascinante e ameaçador. Denotam, os rapazes, uma maior abertura para o mundo moderno, que se encontra, dessa maneira, objetificado pelo gosto global. As roupas e os adereços são imprescindíveis para as moças. Mas menos por atribuir qualidades ao corpo que os porta, e mais ao realçar as formas corporais que possuem. Elas não concedem tanta importância às marcas por dependerem menos delas no confronto com os rapazes. Os rapazes, ao contrário, dependem das roupas, largas para preencher o contorno de seus corpos magros, e das grifes, para se afirmarem perante as moças e simultaneamente desafiar o “playboy”.

A rivalidade entre os gêneros, expressa no baile através da sedução, parece remeter a um conflito maior estabelecido com a alteridade, e é aspecto fundamental da cosmologia desses jovens,³⁰ observado precisamente nas tensas relações entre a “favela” e a “pista”.³¹ As estéticas indumentária e corporal que, como os jovens, transitam entre a “casa” e a “rua”, seja ao saírem para o baile, o trabalho ou a escola, consiste, assim, em chave para a identificação dos pontos de contato entre as esferas da festa e cotidiana. Nesse contexto, a estética surge como produto de relações conflituosas com o “mundo oficial”, e a marca, a grife, se constitui em símbolo de que esses jovens sim possuem acesso, se o quiserem, às mesmas coisas que o “playboy”.

³⁰ Para um aprofundamento da idéia de que as oposições entre os gêneros expressam valores cosmológicos, ver Strathern (1988), Héritier (1989) e Gonçalves (2001).

³¹ Herschmann (2000) chamou atenção para o uso político da violência e do conflito, ao tratar dos arrastões que ocorreram no início dos anos 1980 nas praias de Ipanema, Zona Sul da cidade.

Entretanto, a busca não é por uma inserção permanente, mas pelo trânsito. Uma relação margem-centro inquieta, instável, característica da socialidade que tem no conflito traço constitutivo, assim como a troca benigna é traço da sociabilidade.³² E essa relação de troca conflituosa é espelhada pela estética que rompe com a admiração que a roupa muito similar possa vir a sugerir, manifestando desprezo e fascínio pelos mesmos traços: a vida de ócio, que traz conforto mas também irresponsabilidade, imaturidade. Os usos que esses jovens fazem do falso e do verdadeiro, do local e do cosmopolita, têm por objetivo afirmar a mesma posição ambígua perante o mundo e perante o Outro.

Nesse sentido, o *funk* assume traços de um movimento minoritário (Deleuze; Guattari, 1996), termo que permite uma diferenciação da noção de minoria e da noção de marginal. Enquanto esta última traz consigo a problemática da inclusão e aquela indica uma relação de quantidade, o minoritário se opõe ao majoritário política e qualitativamente (Abaeté, 2006). O *funk* pode ser pensado como um movimento minoritário que expressa uma continuidade com a cultura da malandragem carioca. Diferentemente do que ocorreu com o samba, cuja permanência na ilegalidade foi acompanhada por uma relativização das fronteiras sociais (Coelho, 2004a), ou do que ocorre com o *hip hop*, cuja estratégia de enfrentamento político supõe uma entrada no universo da cidadania e do engajamento (Coelho, 2004b), o *funk*, mais do que busca por uma “identidade étnica”, se constitui em meio de controlar as relações com a sociedade dominante (Sahlins, 2004). Nesse sentido, a proximidade com a cultura da malandragem faz parte de um *continuum* formado por diferentes maneiras de se lidar com a “conjuntura imperialista”, com a sociedade envolvente.

Referências

ABAETÉ. Rede de antropologia simétrica. *Simetria, reversibilidade e reflexividade*: grandes divisores e pequenas multiplicidades. 2006. Disponível em: <http://abaete.wikia.com/wiki/Simetria%2C_Reversibilidade_e_Reflexividade>. Acesso em: 26 ago. 2006.

³² Para as noções de socialidade e sociabilidade, ver, respectivamente, Strathern (1992) e Simmel (1983).

ALVITO, Marcos. *As cores de Acari: uma favela carioca*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.

APPADURAI, Arjun. The production of locality. In: APPADURAI, Arjun. *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. University of Minnesota Press, 1996. p. 178-199.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN: obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1996. p. 165-196.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BOURDIEU, Pierre. *Distinction*. London: Routledge and Kegan Paul, 1984.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. 3. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

CECCHETTO, Fátima. As galeras *funk* cariocas: entre o lúdico e o violento. In: VIANNA, Hermano. *Galeras cariocas*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003. p. 93-116.

COELHO, Fred. Dando vez ao morro: diálogos e conflitos na música popular do Rio de Janeiro. *Revista Acervo*, Rio de Janeiro, 2º semestre 2004a. Mimeografado.

COELHO, Fred.. *Rappers, funkeiros e as novas formas musicais da juventude urbana carioca*. 2004b. Mimeografado.

COUTINHO, Tiago. *Símbolos e performances dos festivais de música eletrônica*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Cultural)–PPGSA/IFCS, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

DELEUZE, Gilles. *L'image-temps*. Paris: Minuit, 1985.

DELEUZE, Gilles e GUATARRI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. *The world of goods*. London: Routledge, 1979.

FABIAN, Johannes. *Moments of freedom: anthropology and popular culture*. Charlottesville: University of Virginia Press, 1998.

- GEERTZ, Clifford. *O saber local*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- GELL, Alfred. *Art and agency*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- GONÇALVES, Marco Antonio. Uma mulher entre dois homens e um homem entre duas mulheres: gênero na sociedade Paresi. In: BRUSCHINI, C.; PINTO, C. R. *Tempos e lugares de gênero*. São Paulo: Editora 34, 2001. p. 243-274.
- HÉRITIER, Françoise. Família. In: ENCICLOPÉDIA EINAUDI: parentesco. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1989. v. 20, p. 81-94.
- HERSCHMANN, M. As imagens das galeras *funk* na imprensa. In: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder et al. *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 163-196.
- LAGROU, Elsje. Antropologia e arte: uma relação de amor e ódio. *Ilha: Revista de Antropologia*, Florianópolis, v. 5, n. 2, p. 93-113, 2003.
- LEACH, Edmund. Cabelo mágico. In: DAMATTA, R. *Leach*. São Paulo: Ática, 1983. p. 139-169. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).
- LES MAÎTRES-FOUS. Direção de Jean Rouch. Produção de Pierre Braunberger. França: Les Films de la Pléiade, 1953. 1 DVD.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O totemismo hoje*. Petrópolis: Vozes, 1975.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papirus, 1989.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. A noção de estrutura em etnologia. In: LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996. p. 313-360.
- MATTA, Luiz Fernando Mattos da (DJ Marlboro). *DJ MARLBORO (por ele mesmo): o funk no Brasil*. Organização Luiza Salles. Rio de Janeiro: Mauad, 1996.
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- McCRACKEN, Grant. *Culture and consumption*. Indiana: Indiana University Press, 1988.
- MILLER, Daniel. *Material culture and mass consumption*. Oxford: Basil Blackwell, 1987.

MIZRAHI, Mylene. *A influência dos subúrbios na moda da Zona Sul*. Monografia (Pesquisa coordenada)–Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro, 2003.

MIZRAHI, Mylene. *Figurino funk: uma etnografia sobre roupa, corpo e dança em uma festa carioca*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Cultural)–PPGSA/IFCS, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

Mr. CATRA, o fiel. Direção de Andreas Johnson. Produção: R&R in association with Stockdown. Rosforth, 2005. 1 DVD.

MV BILL. *Falcão: o bagulho é doido*. Rio de Janeiro: Universal Music, 2006. 1 CD.

SABINO, César. Anabolizantes: drogas de Apolo. In: GOLDENBERG, Mirian. *Nu e vestido*. Rio de Janeiro: Record, 2002. p. 139-188.

SAHLINS, Marshall. La pensée bourgeoise. In: SAHLINS, Marshall. *Cultura e razão prática*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 166-203.

SAHLINS, Marshall. Adeus aos tristes tropos: a etnografia no contexto da moderna história mundial. In: SAHLINS, Marshall. *Cultura na prática*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004. p. 503-534.

SIMMEL, Georg. Fashion. *American Journal of Sociology*, v. 62, n. 6, p. 541-558, May 1957.

SIMMEL, Georg. Sociabilidade – um exemplo de sociologia pura ou formal. In: MORAES FILHO, E de (Org.). *Georg Simmel: sociologia*. São Paulo: Ática, 1983. p. 165-181.

SOU FEIA mas tô na moda. Direção de Denise Garcia. Produção de Denise Garcia e João Mors. Brasil: Toscographics, 2005. 1 DVD.

STRATHERN, M. *The gender of the gift: problems with women and problems with society in Melanesia*. Berkeley: University of California Press, 1988.

STRATHERN, M. Parts and wholes: refiguring relationships in a post-plural world. In: KUPPER, A. (Ed.). *Conceptualizing society*. London: Routledge, 1992. p. 75-104.

TAUSSIG, Michael. *Mimesis and alterity: a particular history of the senses*. London: Routledge, 1993.

VALLE, Marisol Rodriguez. *A província da ousadia: representações sociais sobre Ipanema*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Cultural)–PPGSA/IFCS, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

Recebido em 28/02/2007
Aprovado em 12/07/2007