



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
Programa de Pós-Graduação em Memória Social – PPGMS

JOYCE CORRÊA FAGUNDES

O RG FEMININO IMPRESSO NO VESTUÁRIO
A representação feminina no contexto funk

2014

JOYCE CORRÊA FAGUNDES

O RG FEMININO IMPRESSO NO VESTUÁRIO
A representação feminina no contexto funk

Aprovado em _____ de _____ de _____.

Banca Examinadora

Prof^a. Dr^a. Andrea Lopes Vieira UNIRIO (orientadora)

Prof. Dr. José Jairo Vieira UFRJ/PPGE

Prof^a. Dr^a. Carmen Irene C. de Oliveira UNIRIO/DFCS

À memória do meu pai, Sergio Fagundes de Souza.
Acompanhou o início dessa história, mas não viu o final.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, o meu agradecimento (eterno) à minha mãe Fatima Corrêa pela força e alegrias compartilhadas em cada luta e conquista. Pelo aprendizado de ir sempre até o fim.

Aos melhores amigos que Deus me concedeu e que contribuíram muitíssimo para a produção criativa deste trabalho: Deize Albernaz, Livia Nascente, Marcus Vinicius.

Aos meus amigos do PPGMS: Angélica Ferrarez, Antonio Tostes, Fabiano Cataldo, Rejane Lopes, Bruno Costa e Vitor Corrêa.

Ao professor Amir Geiger pela brilhante experiência de ter sido sua aluna.

À estilista Sonia Izidoro, pela simpatia e atenção com que me recebeu em seu Atelier.

Às frequentadoras, dançarinas e MCs que conheci, nos vários bailes que visitei e aprendi muito sobre a importância de se vestir pros bailes.

Aos professores do PPGMS.

Aos membros da Banca de Qualificação e Defesa.

À minha orientadora pela paciência e atenção.

À Deus, que me deu forças para chegar até aqui!

“São as roupas que nos usam, e não nós que usamos as roupas: podemos fazê-las tomar o molde do braço ou do peito; elas, porém, modelam nossos corações, nosso cérebro, nossa língua, à sua vontade.” (WOOLF, 2003, p. 124).

RESUMO

A proposta desta pesquisa compreende o reconhecimento de uma estética do funk através do vestuário, que por sua vez, é percebido como um registro documental da memória de uma cultura em disputa. O vestuário no funk é analisado a partir das relações de corporeidade e gênero no contexto da cidade do Rio de Janeiro. A roupa é abordada como um objeto de memória, em que podemos perceber os processos de interação social e coesão de um grupo, agindo, sobretudo, como um código identitário. A análise do movimento funk, no que se refere ao tratamento dado à mulher, auxilia na compreensão de como elas se constituem enquanto sujeitos deste movimento cultural; quais representações elas constroem de si mesmas; quais são os discursos proferidos por elas e para elas e quais ideologias permeiam esses discursos, levando em consideração os estereótipos associados. A pesquisa está pautada nos conceitos de cultura popular e o seu caráter híbrido incorporado as relações de etnicidade.

Palavras-chave: Vestuário. Documento. Identidade Feminina. Funk Carioca.

ABSTRACT

The present research aims to recognize the *Funk Movement* as an aesthetic through clothing and as a document record of the memory of a cultural struggle for recognition. The funk clothing is analyzed from the relations of embodiment and gender in the context of the city of Rio de Janeiro. Clothing is approached as an object of memory which is possible realizes the process of social interaction and cohesion of a group, acting, mainly, as an identity code. Relating to to the treatment given to women, the analysis of the *Funk Movement* assists in understanding in the following aspects: how they are constituted as subjects of this cultural movement; which representations they construct of themselves; which are the speeches made by them and for them; and which are ideologies that permeate these speeches, taking into account the associated stereotypes. This research is based on the concepts of popular culture and its hybrid character incorporated in the relations of ethnicity.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
1	CULTURA POPULAR: ALGUNS CONCEITOS	20
1.1	O POPULAR E SUA REPRESENTAÇÃO CULTURAL	24
1.2	A CULTURA POPULAR NEGRA PAUTADA NA EXPERIÊNCIA CORPORAL	29
1.3	CAPITAL CULTURAL COMO DISTINÇÃO SEGUNDO BOURDIEU	34
2	ROUPA & MEMÓRIA	41
2.1	O CORPO QUE VESTE: UMA ABORDAGEM SOBRE CORPOREIDADE NO RIO DE JANEIRO	48
2.2	A ROUPA DOCUMENTA	53
2.2.1	O Fetiche das roupas	58
2.2.2	A Roupas como adorno	60
3	REPRESENTAÇÕES IDENTITÁRIAS NO FUNK CARIOCA	64
3.1	A QUESTÃO DOS ESTEREÓTIPOS	71
3.2	OBSERVAÇÕES DO TRABALHO DE CAMPO	77
	CONCLUSÃO	82
	REFERÊNCIAS	85
	ANEXOS	89

INTRODUÇÃO

Este trabalho surgiu do interesse por pensar a roupa como uma extensão do indivíduo, interpretando-a como objeto que está inserido nos processos de construção das representações identitárias, a partir da apropriação de formas e uso das roupas pelos indivíduos. Neste caso, destaco o interesse particular pelo vestuário feminino utilizado nos bailes funk, o qual visa compreender de que maneira a estética feminina predominante nos bailes cariocas contribui para criação de uma representação identitária ou até mesmo, de um estereótipo da mulher funkeira e que é disseminada pelos canais midiáticos. No senso comum, a imagem associada a mulher funkeira, foge dos padrões estéticos vigentes da jovem carioca, por estar vinculada a uma estética considerada vulgar.

A fim de responder alguns questionamentos iniciais, decidimos trilhar o caminho da gênese da indumentária funk, dessa forma, pautamos nossa análise nos processos de criação, produção, aquisição até o seu uso, levando em consideração o desuso de algumas peças e resignificação de outras. Dessa maneira, o recorte da pesquisa está centrado no trabalho da estilista Sonia Izidoro, especialista em indumentária funk no Rio de Janeiro, a qual produz o vestuário das principais dançarinas e MCs do cenário funk, além dos frequentadores que moram em comunidades e favelas cariocas. Acompanhamos o desenvolvimento seu trabalho com algumas personalidades e com frequentadoras dos bailes durante o segundo semestre de 2012. Nesse período, nosso objetivo era identificação da origem das demandas das suas criações, o perfil do público consumidor, as influências estéticas incorporadas em suas criações, incluindo o público em potencial.

Nesta pesquisa, procuramos identificar como são construídas as representações da imagem da mulher de origem popular no funk e de que forma a roupa está inserida nesse contexto, levando em consideração os atores envolvidos nessa construção, assim como as influências estéticas recebidas de outros estilos culturais. A proposta deste trabalho visa a reflexão de uma estética periférica, que por mais que tenha se difundido fora do universo popular, se faz de maneira folclórica, associadas a uma ideia fetichista e até mesmo jocosa. O uso

do vestuário feminino no cenário funk está carregado de elementos simbólicos, tais como: atribuições de valores que levaram ao caráter de vulgar e às conotações eróticas no imaginário coletivo; uma estética que nasce nas ruas das comunidades e favelas, considerada como uma moda de subculturas, ou seja, que estão fora dos padrões estéticos dominantes no Rio de Janeiro¹.

Pensar nas apropriações, no uso e nos diferentes valores atribuídos ao mesmo objeto, ou seja, a roupa, nos levará a reflexão não somente do objeto, mas da estética cultural que se constrói em torno desse objeto. Daremos destaque a alguns conceitos que transmitem significado ao vestuário funk, a fim de elucidar o nível de aceitação da cultura funk. Tomamos como exemplo o uso da minissaia, que é usada em vários cenários estéticos. O uso da minissaia foi inaugurado na década de 1960, cuja a autoria se disputa entre a estilista britânica Mary Quant e o estilista francês André Courrèges. Na época, a minissaia era símbolo da vanguarda e da emancipação feminina, projetada em Londres e disseminada pelo mundo. Para a estilista, a invenção da minissaia surgiu nas ruas, do uso apropriado à necessidade de expansão corporal, pois a versatilidade da peça não se restringia a classes sociais nem faixa etária específica, seu critério de aceitação é apenas pelo gosto estético. A intenção da estilista era deixar o corpo mais livre e até atraente. Embora fosse uma peça que influenciava o comportamento feminino, a minissaia tornou-se um símbolo de liberdade. Hoje esse mesmo objeto configura-se numa peça essencial que compõe a indumentária funk, todavia, podemos considerar que as atribuições de sentidos relacionados à minissaia anteriormente são as mesmos na cultura funk? Podemos identificar variações de sentidos e valores de acordo com o público e com o universo cultural contextualizado pelo uso do mesmo objeto. A partir dessa percepção desenvolvemos ao longo do trabalho respostas aos questionamentos sobre os usos e costumes no contexto funk.

Algumas roupas usadas no universo feminino do funk recebem signos específicos, que podem se transformar em estigmas e por consequência, criar estereótipos (GOFFMAN, 1975). Uma das proposta do presente estudo é a possível identificação de como se instituiu alguns signos e quais memórias se

¹ Os padrões estéticos dominantes no Rio de Janeiro foi abordado pela Dra. Mirian Goldenberg em diversas referências, as quais destaco: Gênero e corpo na cultura brasileira. 2005.

construíram sobre vestuário e sobre os seus respectivos usuários. Podemos considerar como fator relevante para esta análise, o papel de destaque notoriamente exercido pela mulher no funk através do protagonismo que se desenvolve através da dança e nas letras das músicas. No que se refere à composição das letras das músicas, algumas fazem referência de forma agradável com elogios e em tom de conquista, na qual ela é tratada como a “poderosa” e “glamourosa”, atribuições bem vistas pelo público em geral; mas, em outros casos, ela é tratada de maneira jocosa, como “cachorra”, “potranca” termos que muitas vezes chocam o público externo. Esses termos, contudo, são bem recebidos por grande parte dos participantes da cultura funk. Essa aparente divergência entre os termos utilizados não causam nenhum tipo de constrangimento às frequentadoras dos bailes funk. No mesmo contexto a mulher se assume discursivamente como bela e sedutora, aludindo em alguns casos, um caráter fetichista, mas também como a “cachorra”, a princípio, não demonstrando indignação ou sentimento de ofensa em relação às diferentes formas de tratamento dirigidas a ela (AMORIN, 2009, p. 42).

A análise do funk carioca no que se refere ao tratamento dado a mulher auxilia nossa compreensão sobre como um grupo se constitui enquanto protagonista de uma manifestação cultural que nasce periférica; quais representações constroem de si mesmo; quais são os discursos proferidos por eles e para eles; quais ideologias permeiam esses discursos e seus possíveis deslocamentos. Relacionamos essas abordagens juntamente com as questões de gênero, no que diz respeito a performance e reconhecimento social, recorrendo às informações comunicadas através de desempenhos sociais que envolvem, por exemplo, a demarcação dos papéis: masculino e feminino, a preocupação com a estética pessoal, o uso de determinadas roupas, posturas e comportamento em determinados espaços (CRANE, 2006).

Formulamos nossas considerações sobre o hábito de vestir como consequência do sentimento de afiliação e pertencimento à determinados grupos. Nesse sentido, a roupa se destaca como um objeto que encontra ressonância junto a um público específico, enfatizando o poder que um objeto tem de articular e expressar identidades e memórias. Assim, abordamos o vestuário como um registro da identidade feminina impressa na roupa a qual reflete a imagem que a

mulher constrói de si mesma, para si e para os outros ao longo de uma existência como forma de representação (GONÇALVES, 2007; POLLAK, 1992).

O vestuário tem como tendência adaptar-se à vida cotidiana, manifestando-se de forma privilegiada como fator de socialização e de individualização, compondo os cenários sociais, auxiliando a identificação dos indivíduos nos grupos e nas classes sociais (ROCHE, 2007). Entretanto, é na vida de exceção, na festa que a roupa ganha seu papel de destaque. Contextualizamos os processos que fazem do vestuário funk uma representação cultural, que recebe influências estéticas de outros grupos culturais, como por exemplo, o *hip hop* norte-americano, o estilo *soul*, reapropriando-as de maneira peculiar.

Verificamos até que ponto o denominado estilo funk (das periferias cariocas) configura uma indumentária de festa (utilizadas somente para os bailes) ou se este modo de vestir pode ser considerado como um traje do cotidiano. Essa análise está pautada no trabalho de campo desenvolvido no ateliê da estilista Sonia Izidoro durante o segundo semestre de 2012, através do acompanhamento das atividades de criação das roupas, no contato com suas clientes que inclui as dançarinas e MCs do funk carioca, como também algumas frequentadoras que moram nas comunidades próximas a região do Estácio, onde está localizado o ateliê. Foram realizadas entrevistas à estilista e as suas clientes, assim como idas aos bailes onde as mesmas se apresentavam e frequentavam com o objetivo de entender detalhadamente o universo a ser estudado.

O historiador Daniel Roche (2007) ao estudar a cultura das aparências desde o século XVII, no contexto francês, nos permitiu estabelecer um modelo de análise sobre o hábito de vestir nos demais cenários contemporâneos. O autor afirma que a importância do vestuário está na evidência dos modos de vida e das relações humanas, e que sua análise abrange nosso entendimento sobre as transformações sociais nos aglomerados urbanos, sendo a roupa um importante meio de auto-reconhecimento do indivíduo, de linguagem do corpo e dos desejos, em tese, uma forma de expressão no processo de constituição de uma identidade.

✓ **Uma Radiografia dos bailes cariocas**

Em relação ao funk carioca, vemos que já há algum tempo ele não está restrito aos espaços periféricos da cidade, sua estética artística traduz-se em conectividade ao colocar em contato as diferentes partes geográficas e sociais da cidade (MIZRAHI, 2010, p. 19).

Durante o segundo ano do mestrado foram visitados alguns bailes a fim de realizar uma análise mais acurada do público feminino. Foram escolhidos no ano de 2012, o baile do Mandela na Comunidade do Jacarezinho que fica na região de Manguinhos, Zona Norte e o Baile da Favorita na Rocinha, Zona Sul do Rio de Janeiro com o objetivo de apontar suas semelhanças e diferenças. Entretanto, na passagem de 2012 para 2013, o complexo das favelas da região de Manguinhos foram pacificadas, isso impediu a realização dos bailes do Mandela que eram organizados pelos responsáveis do tráfico da região. Com isso, a visita aos bailes da zona norte ficou impossibilitada, pois o movimento de pacificação das favelas abrangeu a maior parte das comunidades que estão situadas no caminho do aeroporto internacional.

Durante a escolha do local para visita aos bailes de comunidade, foi observado que o movimento de pacificação das favelas pelo Governo do Estado do Rio de Janeiro alterou totalmente a cartografia dos bailes de comunidade. Este movimento de pacificação implica a mudança de rotina e da dinâmica das favelas, pois impõe a militarização das regiões marginalizadas e com isso, censura e até mesmo, anula as manifestações artísticas na comunidade. Com isso, vários bailes foram proibidos de se realizarem, e outros foram organizados segundo as normas da polícia.

Diferentemente dos bailes da Zona Norte, o baile da Favorita surgiu a partir da pacificação da Rocinha, pois o baile que era realizada anteriormente fora extinto, e com isso, organizadores e promotor de eventos badalados da cidade do Rio tomaram a frente da organização do baile que possui um perfil diferentes dos demais. Depois de algumas visitas ao Baile da Favorita, espaço que se caracteriza pela confluência de públicos distintos, realizado na quadra da Acadêmicos da Rocinha no bairro de São Conrado, Zona Sul do Rio de Janeiro. Este baile é realizado há dois anos e agrega jovens moradores de comunidades como a própria Rocinha e de outras regiões, mas grande parte de seus frequentadores é composta por jovens de classe média e alta. O valor dos

ingressos para o baile pode variar de acordo com o lote e o sexo da pessoa, sob o custo mínimo de R\$60 chegando a R\$3 mil, este último no entanto, é destinado aos camarotes *vips*. Entretanto, há um fator relevante observado no baile que se trata de uma espécie de “cotas” para os moradores da Rocinha. Neste caso, os organizadores dos bailes destinam ingressos a baixíssimo custo e até mesmo, entradas gratuitas para quem provar que mora de fato na comunidade. A partir de um questionamento pessoal à organizadora do baile, sobre o motivo desta ação de redução de custo dos ingressos para a comunidade, fui informada que anos atrás, antes do processo de pacificação das favelas, era realizado um baile funk organizado pelos chefes do tráfico na Rocinha.

Exceto os lugares destinados aos camarotes, o espaço do baile é bastante agregador. Dessa forma, todos os frequentadores compartilham os mesmos espaços do baile. A percepção de quem é da comunidade e de quem é de fora, está evidenciada em alguns casos no comportamento dos jovens, mas na maioria das vezes, no vestuário. Através desses deslocamentos sócio-culturais podemos extrair uma interessante radiografia da nossa cidade. Um olhar mais atento aos atores desse universo artístico, suas origens étnicas, econômica e geográfica; o discurso proferido nas letras, a sonoridade, a dança, o vestuário e a linguagem que compõe o movimento e outros pormenores de seu universo ilustram uma realidade do Brasil onde a fricção entre os gêneros é intensa e fortemente marcada por símbolos (FORNACIARI, 2011, p. 9).

O vestuário é no sentido pleno um modelo social, ou seja, uma imagem mais ou menos padronizada de condutas coletivas previsíveis (BARTHES, 2005, p.279). Isso explica sua condição de significante, elemento que possibilita a compreensão do uso de determinadas roupas pelas mulheres que frequentam os bailes, remetendo-nos a ideia de liberdade corporal e a valorização de uma estética corporal. Identificando alguns fatores preponderantes para o estudo do vestuário funk, primeiramente a relação da mulher com seu corpo, pensando a cultura do corpo carioca não apenas na cidade, mas dando destaque a estética da periferia, e os elementos que contribuem para a construção de uma estética própria no funk.

Outro ponto relevante a ser considerado é a institucionalização do funk enquanto manifestação artística, através da aprovação do Projeto de Lei que

caracterizou o funk carioca como uma manifestação cultural legítima de caráter musical e popular do país. Essas considerações servem como base para o estudo dos códigos estéticos desse movimento, para o fomento das particularidades criativas de uma expressão cultural que busca seu reconhecimento por meios legítimos e institucionais, auxiliando a análise do vestuário como suporte material das memórias que se constroem sobre o funk carioca. Nesse contexto a roupa pode ser pensada e trabalhada como um registro de cultura material, uma vez que os significados não são anteriores aos objetos mas a partir da circulação e interação dos sujeitos e o mundo social. A roupa pode ser observada sob a ótica das classificações de objeto signo, objeto social e objeto memória de acordo com Turgeon (2007).

Pensar numa indumentária funk como a maneira própria de vestir de um grupo social específico, considerando o modo de composição das peças, a relação de incorporação e de exclusão de estilos diversos, até a projeção de identidades sociais construídas, remete-nos ao conceito dos objetos de memória desenvolvido por Le Goff, a partir da nova historiografia, com a *Revue des Annales d'Histoire Économique et Sociale*, propondo uma nova concepção para a noção de documento que pode ser ampliada a tudo que pertencendo ao homem, depende do homem, serve o homem, exprime o homem, demonstra presença, atividade, os gostos e as maneiras de ser do homem. Ainda sob essa perspectiva, percebemos que o objeto – roupa – para além de um sistema simbólico que comunica e representa, é fundamental para pensar a vida cotidiana, existindo na medida em que é usada por meios de determinadas técnicas corporais, em situações sociais existentes. A partir desse momento podemos considerar o vestuário como um documento de registro para o funk carioca enquanto patrimônio cultural.

A classificação do objeto social e objeto memória sugerido por Turgeon (2007) concebe os objetos como capazes de expressar a memória e as identidades, sobretudo, capazes de criá-las e transformá-las. O objeto memória só é possível a partir da noção de que seu significado é flexível e com poder para transformar o mundo social. A moda e o vestuário são exemplos clássicos de como se constroem identidades pautadas em ideais de autenticidade e diferenciação. Os processos identitários que envolvem disputas por

reconhecimento e políticas de afirmação buscam nos objetos o poder agentivo de pertencimento e de ligação com a memória.

O funk enquanto manifestação de cultura popular está diretamente ligada ao estilo e ao cotidiano dos jovens nas periferias e favelas. Embora, tenha se constituído como uma manifestação altamente mercantilizada e estereotipada da cultura de massa, inicia-se na cidade do Rio de Janeiro com um cunho ideológico de afirmação da cultura negra e aos poucos, influenciado por diversos fatores, passou a valorizar a questão musical e aspectos relacionados ao lazer, ao direito dos jovens pobres da cidade ao entretenimento. A luta em favor do funk atualmente conta com o apoio de alguns políticos como os deputados Chico Alencar, Wagner Monte e Marcelo Freixo, os quais criaram a Lei Nº 5543 (de 22 de Setembro de 2009) que define o funk como um movimento cultural e musical de caráter popular e determina que o poder público garanta as condições para a democratização da sua produção e veiculação musical. O Deputado Estadual Marcelo Freixo justifica sua proposta enfatizando que o funk é hoje uma atividade de lazer e cultura popular das mais importantes, reunindo mais de 1 milhão de jovens todos os fins de semana, apenas na Região Metropolitana do Rio de Janeiro. O instrumento legal também define que a discriminação e o preconceito contra o funk e seus integrantes estejam sujeitos às penas previstas em Lei (FORNACIANI, 2011).

Interessa-nos compreender, a partir da legitimação de um movimento cultural marginalizado, de que forma a roupa está inserida no processo de construção da identidade feminina no funk e como esse público constrói uma representação de si, utilizando o vestuário como um modelo dado que satisfaz a necessidade de apoio social, como aponta Simmel (2008).

A justificativa deste trabalho está pautada no reconhecimento estético de um grupo que utiliza a indumentária funk para além dos modismos, mas como uma roupa que tem ressonância com um estilo de vida, até mesmo a indumentária do baile faz parte de um cotidiano vivido por jovens que tem nesta cultura o único meio de entretenimento. Muitas vezes, esse estilo único de vida não é por opção ou escolha, mas por questão de acessibilidade cultural, ou como meio de sobrevivência e sustento. A partir de uma perspectiva histórica, o funk surgiu como uma expressão artística criada por indivíduos que sofriam pela

ausência de políticas públicas de fomento à cultura e arte nas favelas e comunidades carentes. Hoje, essa estética recebe um restrito reconhecimento quando participada por artistas e jovens de classe média “alternativos” que tem no funk um estilo *cult* de diversão, mas o seu reconhecimento pelas classes populares que utilizam no dia a dia é desmerecido.

Acreditamos que o vestário utilizado no universo funk contribui ativamente como produção de arte de um público que sofreu historicamente por décadas pela exclusão, alienação e desprezo dos sistemas artísticos e culturais. No que se refere ao sistema de valores artísticos, Alfred Gell (1998) utiliza o conceito de agência para expressar os efeitos que os objetos materiais causam na vida social. Sua atenção está voltada para o aspecto relacional dos objetos com os indivíduos no contexto das relações sociais. Segundo o autor, a sociedade direciona suas atribuições estéticas a uma categoria de objetos de arte culturalmente reconhecida, pois esses objetos refletem o poder agentivo dos seus criadores. O poder agentivo dos objetos materiais são relacionados as ações humanas como meios de intervenção no mundo. Pensar a indumentária funk como um objeto funcional, mas sobretudo pelo seu valor simbólico e artístico é possibilitar a interação de uma estética alternativa e desconstruir o discurso de uma estética de dominação. Segundo Gell (1998), a atribuição do caráter artístico pode ser feita, inclusive, contra o que é oficialmente reconhecido como tal.

O primeiro capítulo será destinado as discussões dos conceitos sobre cultura popular. Incluindo algumas considerações sobre os conceitos de Estudos Culturais por Stuart Hall, como uma forma de pensar sobre cultura na pós-modernidade, a partir das classes populares e das suas representações. Relacionado a esses conceitos abordaremos o estudo do funk carioca como uma manifestação de cultura popular. No que concerne a discussão sobre a cultura popular negra da diáspora, direcionamos nossa abordagem para as questões de identidade cultural e gênero.

No segundo capítulo abordaremos a relação do vestuário com a memória social, examinando alguns conceitos aplicados à ideia do vestuário como um suporte de memória individual e coletiva. Abordamos a relação da roupa com o corpo que a veste, a fim de compreender as questões sociais e identitárias relacionadas ao público estudado. Associada a essa ideia, abordaremos a noção

de corporeidade na cidade do Rio de Janeiro.

Em seguida, no terceiro capítulo, mostraremos como são construídas as representações identitárias no universo feminino do funk carioca. A questão dos estereótipos associados à cultura e conseqüentemente ao seu público. Traremos o panorama da institucionalização do funk como manifestação de cultura popular no âmbito político. Mostraremos as análises desenvolvidas pelo trabalho de campo, as relações de gênero na cultura funk identificadas através das entrevistas com a estilista especialista em vestuário funk Sonia Izidoro. Pontuaremos a trajetória da criação de uma imagem projetada pela sua marca e representada pelas participantes da pesquisa. A seguir, nas considerações finais, serão expostas as conclusões que nosso estudo nos permitiu chegar. Mostraremos nos anexos as fotografias resultantes do trabalho de campo.

Para a execução desse trabalho foi realizado um trabalho de campo no ateliê da estilista Sonia Izidoro que iniciou sua carreira produzindo roupas para suas amigas frequentarem bailes funk na comunidade do São Carlos. Com o tempo, seu trabalho ganhou proporções maiores e ela começou a produzir roupas para dançarinas e MCs (Mestre de Cerimônia, sigla usualmente empregada para cantor(as) dos bailes). Durante as visitas, foi realizado o trabalho de observação participante, a partir de conversas informais com as clientes do seu ateliê a fim de compreender a motivação das mesmas pelo uso de um vestuário específico para frequentar os bailes, buscando esclarecer se há diferenças no vestuário utilizado nos bailes para a roupa do cotidiano, que a princípio, parecessem iguais, pelas formas e medidas, nesse contexto, os mínimos detalhes nas peças como: aplicações nos tecidos e cores fazem total diferença.

Durante o trabalho de campo, a estilista evidenciou categorizações distintas para identificação do vestuário. Essas variações são percebidas através do uso de determinadas peças pelas dançarinas e pelas MCs que de acordo com a temática das letras das músicas as representações da imagem destas se alteravam, como as diferenças de estilos para cantoras de funk *melody* para o funk proibido. Da mesma forma, poderia ser percebido nas composições indumentárias utilizados pelo público feminino que frequentavam os bailes e tinham nas artistas um modelo de imitação.

Durante as visitas ao ateliê, foi oportuno conhecer algumas dançarinas e

MCs que auxiliaram nossa compreensão sobre a composição de uma imagem para representação. Visto que muitas afirmavam que suas danças eram alinhadas de acordo com as letras das músicas mas principalmente, com a composição indumentária. Em muitos casos, a roupa possuía um fator de impacto mais eficaz e abrangente do que a própria música.

Foram levantadas publicações acadêmicas – dissertações, teses e artigos – cuja temática contempla a história do funk carioca, suas representações e sua estética. As demais bibliografias contemplam, a história do vestuário e da moda ocidental. Buscamos na literatura científica sobre documentação no campo antropológico, os conceitos sobre memória e identidade cultural para reforçar a ideia da roupa como um documento.

- Problema da pesquisa – O esteriótipo da mulher carioca de origem popular associado as roupas usadas nos bailes funk.
- Objetivo geral da pesquisa – identificar de que forma o vestuário utilizado pelas mulheres frequentadoras dos bailes funk representam sua imagem enquanto participantes de um movimento cultural. Refletir sobre a estética artística do funk através da roupas.
- Objetivos específicos: Identificar o processo de criação das suas roupas, seus demandas e influências, seguindo a trajetória da criação, produção das roupas até a aquisição pelo público consumidor.
Identificar de que forma a representação de um identidade feminina na cultura funk é construída através do vestuário, fazendo um recorte nas mulheres de origem popular que vivenciam o funk como manifestação cultural no cotidiano. Entender a percepção dessas mulheres na construção das suas identidades no funk a partir da relação da roupa com o corpo.

A partir dessas proposições, analisaremos o equilíbrio entre o individual e o social que pode se dar via pertencimento a grupos específicos, possibilitando assim, a construção de uma identidade, a partir da roupa valorizada em um grupo

de referência que pode dar a identidade pretendida ou reforçar outras percepções.

1 CULTURA POPULAR: ALGUNS CONCEITOS

Neste capítulo utilizaremos a definição de alguns conceitos que nortearam a pesquisa visando a compreensão da composição estética do vestuário feminino no funk carioca sob a vertente da representação de cultura popular dos povos da diáspora, sustentada pela questão da identidade étnica e da memória do corpo. Iniciaremos com a definição do conceito de popular e sua representação cultural por diferentes autores como Nestor Canclini, Paul Gilroy e Stuart Hall, em especial atenção à cultura popular negra contemporânea pautada nas tradições diaspóricas as quais recorrem às experiências herdadas como a expressividade, a corporeidade, a oralidade e a musicalidade como elementos essenciais a sua construção.

O conceito de cultura popular urbana que tomaremos como referência, foi abordado por Canclini (2000), e atribuído aos grupos e as manifestações culturais nascidas em periferias e regiões à margem da sociedade, intensificada pela expansão urbana. As contribuições do autor no que tange a linha dos estudos culturais nortearam os conceitos deste trabalho, sua análise sobre as culturas híbridas latino-americanas foram trazidas em questão ao abordarmos os elementos que envolvem a manifestação de uma cultura popular marginalizada e a questão dos espaços urbanos. Para Canclini, hibridação designa um conjunto de processos de intercâmbio e mescla de culturas, ou entre formas culturais. Podemos incluir neste conceito a mestiçagem – racial ou étnica – o sincretismo religioso e outras formas de fusão de culturas, seja musical ou artística. Para o autor, a desconstrução de ideias hegemônicas acerca do conceito de hibridação cultural está pautada sobre três vertentes: o primeiro refere-se à queda de grandes centros disseminadores de cultura, devido a grande variedade cultural globalizante, pois não há mais um grande centro que dita cultura de forma homogênea. Em segundo, a disseminação de gêneros impuros, podemos perceber que diversos ritmos musicais se misturam criando novas variações de produtos musicais, além dos costumes que se misturam e criam variações estéticas novas e refinadas. Por último, a desterritorialização, que para o autor foi um processo fundamental para que ocorresse a difusão e a globalização das

culturas. A partir da junção desses conceitos, tornou-se viável a construção de um estudo sobre a roupa de um movimento cultural, não apenas como um fenômeno da moda e comportamento, mas como um objeto de memória e identidade cultural.

A compreensão da construção da identidade cultural no funk associada ao espaço social foi um fator preponderante de interlocução e conexão do ritmo nos diferentes cantos da cidade. “Uma cidade de cultura própria desenvolve-se dentro Rio de Janeiro” (ESSINGER, 2005), onde uma cultura estrangeira se fazia infiltrar no seio da tradição suburbana, nos bairros como Irajá, Marechal Hermes, Bangu, Rocha Miranda, Madureira, Andaraí, Pavuna, Baixa Fluminense, entre tantos outros bairros. O Funk sai dos Estados Unidos incorporado de elementos do Jazz e do Rock e chega ao Brasil nos bailes “*black*” inicialmente com influências do *soul music*, nos anos 1970, desde então vai transformando de acordo com as influências do funky-disco, do charme, do RAP, do Hip Hop e todos os elementos que constroem o cenário da festa como efeitos sonoros dos *breaks*, os *scratch* (espécie de arranhões característicos do hip hop); as performances das danças coletivas e individuais, até chegar ao “Batidão”. Essa trajetória histórica do Funk é relatada em detalhes pelo Jornalista Silvio Essinger (2005), em sua obra que serviu de referência pra o presente trabalho.

Nesses quarenta anos do movimento funk, sua história cultural foi costurada por atores populares sob a linha dos conflitos que permeiam questões essenciais como: o território, por se desenvolver a margem da cidade e dos movimentos culturais estabelecidos; por questões étnicas, pois sua origem foi estabelecida por jovens das favelas em sua maioria negros e por questões sociais, que em meio as formas simbólicas de exclusão, cria-se uma expressão artística singular, e por questões políticas, sofrendo constantemente interversões violentas e de repressão na polícia.

Autores como Paul Gilroy e Stuart Hall contribuíram imensamente para o estudo da identidade cultural negra e suas trocas culturais, pautadas no caráter híbrido e que não se encontra circunscrita apenas às fronteiras étnicas ou nacionais. O primeiro autor, Paul Gilroy, em sua obra “O Atlântico negro”, centralizou sua análise na ideia de diáspora importada das fontes judaicas para a política e a história cultural negra aludindo o processo que redefine a estrutura

cultural e a história de pertencimento. Para o autor, a diáspora rompe a sequência dos laços explicativos entre lugar, posição e consciência, desconsiderando ainda o poder do território em determinar uma identidade fixa ou enraizada. Aqui nos interessa aprofundar as discussões na abordagem sobre as expressões artísticas, a cultura musical e a dança como essenciais à construção das representações estéticas.

Através de uma discussão da música e das relações sociais que a acompanham, desejo esclarecer alguns dos atributos distintivos das formas culturais negras que são, a um só tempo, modernas e modernistas. São modernas porque tem sido marcadas por suas origens híbridas e crioulas no Ocidente; (...) [Modernistas] porque são produzidas por artistas cujo entendimento de sua própria posição em relação ao grupo racial e do papel da arte na mediação entre a criatividade individual é moldado por um sentido da prática artística como um domínio autônomo (GILROY, 2001, 159 p.).

Observamos aqui a relação da música como objeto de uma memória coletiva, manifesta por experiências de condições sociais comuns. É a representação de um instrumento de rememoração de um grupo para a manutenção da cultura dos mesmos. A música e as representações performáticas da diáspora são pensadas como formas de exteriorização humana por intermédio do discurso e em sua relação com os processos de transmissão cultural e de representação (GONDAR, 2005).

Não é nada novo declarar que para nós a música, o gesto e a dança são formas de comunicação, com a mesma importância que o dom do discurso. Foi assim que inicialmente conseguimos emergir da *plantation*: a forma estética em nossas culturas deve ser moldada a partir dessas estruturas orais (GLISSANT apud GILROY, 2001).

Pensar na continuidade intergeracional da memória do corpo através das músicas e da expressão corporal característica da diáspora é pensar sobre os mesmos critérios que se estabelece a memória a partir da narrativa. Calcada numa prática cotidiana, o narrador retira da sua experiência o que ele conta: sejam elas próprias ou relatadas pelos outros. A natureza da narrativa é a incorporação das coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. Da mesma maneira se estabelece a experiência corporal da dança e das influências musicais, pelo sentimento de continuidade e manutenção da tradição de

performance como forma de pertencimento de grupos. Para Gilroy, as histórias contadas através das músicas tem como importância, mais do que o seu conteúdo, o seu processo de interpretação e a força dramática da narrativa celebrada como forma, ou pensada como performance artística.

Quanto às manifestações artísticas da diáspora africana, desenvolvidas a partir da música e das expressões corporais, Gilroy (2001) desenvolve respostas para os questionamentos sobre os problemas decorrentes dos julgamentos avaliativos, axiológicos e (anti)estéticos cuja ênfase paira sobre questões étnicas e de autenticidade. Diante disso, dois questionamentos nos chamaram a atenção, por sua aplicabilidade à realidade da história do Funk no Rio de Janeiro e sua luta contínua por reconhecimento artístico, por autenticidade e pelas suas disputas internas em prol de legitimidade:

Como o deslocamento do hemisfério e a disseminação mundial da música negra se refletiram em tradições localizadas na literatura crítica e, considerando que a música é percebida como fenômeno mundial, que valor é atribuído as suas origens, particularmente se elas entram em oposição a mutações adicionais, produzidas durante seus ciclos contingentes e suas trajetórias fractais? Onde a música é pensada como emblemática e constitutiva da diferença racial? (GILROY, 2001, P. 163).

A partir da análise de Gilroy (2001) referente às performances musicais, podemos refletir sobre a construção de uma identidade cultural negra intercambiável que vai em direção contrária ao essencialismo, à autenticidade e à estabilidade. Embora, o autor chama a atenção à complexa mistura entre ideias e sistemas filosóficos e culturais europeus e africanos, essa fusão não caracteriza uma perda de pureza, mas um amadurecimento do mundo moderno. A cultura musical e as histórias de deslocamentos, empréstimos, transformação e reinscrição contínua, que lhes são próprias, remete à complexidade sincrética das culturas expressivas negras (SANTOS, 2001).

Herschamann (2004) faz sua abordagem pautado na crítica das representações distorcidas das identidades (classes, gênero, sexualidade, etnia, nacionalidade) nos meios de comunicação de massa a partir dos anos 1960. Para o autor, a chamada política de identidade se caracteriza pela afirmação e defesa da singularidade cultural dos grupos oprimidos ou marginalizados. Com isso, ativistas das diferentes frentes sociais, estenderam o sentido do político para além

de suas fronteiras convencionais em relação à formulação, ao reconhecimento e a legitimação dos critérios e modelos das suas representações culturais e sociais. A partir daí, fazemos uma relação sobre a representação da identidade cultural abordado por Stuart Hall (2005) esta, formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam, em sua análise sobre a identidade cultural do indivíduo na pós-modernidade. Para o autor, a avaliação que os indivíduos fazem de si mesmo e de seus interesses, sob o influxo crescente dos referências midiáticos, interferem substancialmente na construção de suas identidades.

À medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, há um confronto de identidades possíveis, por vezes desconcertante e cambiante, as quais poderíamos nos identificar, mesmo que temporariamente (HALL, 2005, p.13).

1.1 O POPULAR E A SUA REPRESENTAÇÃO CULTURAL

Numa visão tradicional, cultura popular consiste nos valores materiais e simbólicos (música, dança, festas, literatura, arte, moda, culinária, religião, lendas etc.) produzidos pelos extratos inferiores, pelas camadas iletradas e mais “baixas” da sociedade, ao passo que cultura erudita (ou de elite) é aquela produzida pelos extratos superiores ou pelas camadas letradas, cultas e dotadas de saber ilustrado. A relação entre cultura erudita (ou da elite intelectual) e a cultura popular passa tanto pelas formas quanto pelos conteúdos dos sistemas de representação. Há uma zona de fronteira entre o chamado “erudito” e o “popular” que produz encontros e reencontros, espécie de fusão cultural. A qualificação de erudito e popular está em permanente processo de ajustes, desajustes e reajustes, em suma, em constante movimento. Portanto, torna-los indissociáveis é anular os postulados metodológicos que procuram conferir um tratamento contrastado de um e de outro domínio (DOMINGUES, 2011).

A compreensão do conceito de popular, segundo Nestor Canclini (2000) não está pautada no que se origina do povo ou no que ele representa, mas no

que é acessível para ele, no seu gosto, na sua aquisição e no uso frequente de alguns objetos. O popular, de acordo com o autor, seria uma condição imposta pela mídia, como na cultura funk, onde os papéis do masculino e do feminino são apresentados de forma caricata, especificamente a mulher sendo representada sob a ótica da sensualidade vinculada ao dito “vulgar”, o que segundo Bakhtin (2010), seria o informal, o lado inferior, o grotesco que se contrapõe à alta cultura ou cultura de elite.

No que se refere à representação do popular, Canclini (2000) aponta três vertentes atribuídas por operações políticas e científicas para a teatralização desse conceito: o folclore, as indústrias culturais e o populismo político. Somada as vertentes, vemos ainda que a noção do popular construída pelos meios de comunicação, que segundo o autor, segue uma lógica de mercado. Entendendo o popular não como resultado de tradições, muito menos pelo seu caráter manual, artesanal ou oral, mas, definido como um produto vendido para as massas e que agrada multidões. Tanto para o mercado quanto para a mídia, o popular não interessa como tradição que perdura, pelo contrário, a lei da obsolescência tomou um lugar de êxito diante das produções culturais tidas como populares.

Podemos utilizar a vertente folclórica atribuída ao popular, para ilustrar a figura dos atores do funk (e seus saberes) nas produções atuais da indústria cultural destinado à massa a qual tem em sua representação a imagem do popular de forma caricata, jocosa, em alguns casos, tendo em sua estética artística uma representação teatral para justificar sua aceitação como produção cultural legitimada pelos canais midiáticos. Historicamente, o povo passa a ser referido no discurso moderno de políticas públicas, que abarcaram todos os estratos da população, todavia, de maneira contraditória, esse mesmo povo figurado nos discursos políticos para legitimar um governo secular e democrático é também portador daquilo que a razão quer abolir: a superstição, a ignorância e a turbulência (CANCLINI, 2000).

A desconstrução do popular como conceito é defendida por Canclini (2000) a partir da ideia de que o popular – conglomerado heterogêneo de grupos sociais – é pensado como valor ambíguo de uma noção teatral e não como um conceito científico. Justificando essa afirmação pelo fato de que sua atuação enquanto ator social se manifesta em uma área determinada da sociedade. A representação do

popular pelos folcloristas, por exemplo, está pautada no resgate; para os comunicólogos, na difusão; e para os cientistas políticos na defesa. Em todos os casos não se tem a pretensão de determiná-los, mas de reconstruí-los junto aos movimentos sociais. Segundo o autor, o popular é resgatado e sua representação é disseminada, mas ele não é, de fato, conhecido.

Stuart Hall (2003) é um dos autores contemporâneos que discutiu o conceito de popular e sua representação cultural, especificamente o papel do negro na cultura popular, expõe que:

A cultura popular carrega essa ressonância afirmativa por causa do peso da palavra 'popular'. E, em certo sentido, a cultura popular tem sempre sua base em experiências, prazeres, memórias e tradições do povo. Ela tem ligações com as esperanças e aspirações locais, tragédias e cenários locais que são práticas e experiências cotidianas de pessoas comuns (HALL, 2003).

Na citação acima, observamos que os elementos que constituem a cultura popular estão relacionados ao conceito de memória coletiva, no que se refere à relação de ressonância e o sentimento de familiaridade das experiências que os objetos e o espaço proporcionam aos indivíduos. O ambiente material da vida cotidiana imprime uma marca nos indivíduos. De modo que a nossa cultura e os nossos gostos aparentes na escolha e na disposição dos objetos se explicam pelos laços que nos unem com um número enorme de sociedades sensíveis e invisíveis, ou seja, com uma herança cultural (HALBWACHS, 2006).

Para Hall, faz-se necessário desconstruir o conceito de cultura popular, para superar uma visão ingênua do que ele consiste. O termo popular é polissêmico, carrega vários sentidos e significados. De acordo com significado mais recorrente, uma cultura é 'popular' porque as massas, o povo, a valoriza através do consumo, sendo esta uma definição comercial ou de mercado, e é frequentemente associada à alienação, expropriação e rebaixamento da cultura do povo. Todavia, para o autor, esta proposta é insatisfatória, pois a ideia do povo como uma força mínima e puramente passiva não é coerente, da mesma forma que sua cultura não pode ser pensada como íntegra, autêntica e autônoma, localizada fora do campo de força e das relações de poder e de dominação culturais. A cultura popular não pode ser abordada a partir de dois prismas intercambiáveis: do total encapsulamento ou da autonomia absoluta.

O papel do indivíduo na cultura popular é de fixar e registrar as formas e fazeres populares, expressão de uma vida social subalterna específica. Para Hall (2003), a ideia de 'marginalidade', embora permaneça periférica em relação à hegemonia cultural, nunca foi um espaço produtivo quanto é atualmente. Isso é resultado de políticas culturais da diferença, de lutas em torno da produção de novas identidades e da visibilidade de novos sujeitos no cenário político e cultural. A própria noção de hegemonia cultural, segundo o autor não se refere a uma questão de dominação pura, ou um jogo de perde-ganha, mas sim da mudança de disposições e configurações do poder cultural, e não a perda desse jogo. Canclini (2000), por sua vez, faz menção ao popular, tendo como referente à cultura popular subalterna, um personagem excluído da história da cultura hegemônica, sem legitimação cultural e sem patrimônios, já que suas produções não são reconhecidas nem conservadas e seus espectadores incapazes de reconhecer a alta cultura, pois os mesmos estão fora das universidades e não são representados nas instituições de memória, quando são, ocorre de maneira distorcida.

A interpretação do conceito de popular é realizada diferentemente por cada área do conhecimento, pelos folcloristas e antropólogos a relação está com os museus, a partir dos anos 20. Pelos comunicólogos, a atenção é dada para os meios massivos a partir da década de 50 e para os sociólogos políticos a relação se estabelece com o Estado, com os partidos políticos e com os movimentos sociais a partir dos anos 70 (CANCLINI, 2000). Em relação à forma de consumo, o autor afirma que esse público está no final do processo, nesse ponto, podemos atualizar esse conceito para nossa realidade social, com a ascensão da nova classe média brasileira que é composta pela grande massa de populares, dos quais o autor se refere em sua obra. Este setor já não se encontra mais no final do processo de consumo, muito embora, como afirma o autor, reproduzam o ciclo do capital e a ideologia dos dominadores.

Não pretendemos aqui nos aprofundar nesta questão, mas mostrar um panorama da nova classe média brasileira, a classe C, que é constituída por mais de 94 milhões de brasileiros, dominante, do ponto de vista econômico, detém 46% do poder de compra a nível nacional. Esta classe escolhe o consumo de produtos

que valorizam suas origens populares². A mudança no perfil da nova classe média ocorrida nos últimos 10 anos, influenciou diretamente a forma de consumo no que se refere à indústria cultural, podemos identificar essas mudanças nas recentes produções televisivas, com produções destinadas à concepção midiaticizada do popular.

A noção de culto e o popular, do nacional e do estrangeiro apresentam-se como construções culturais. Não tem nenhuma consistência como estruturas naturais, inerentes à vida coletiva. A partir das relações fluidas que se estabelecem entre povos de diferentes etnias e classes a intercomunicação, o popular e o culto, o nacional e o estrangeiro aparecem como cenários construídos nos espaços urbanos como um lugar discursivo. Segundo o Canclini (2000) há uma complexidade na definição entre o culto e o popular derivada das contradições de que ambas as modalidades são organizações do simbólico geradas pela modernidade. Dessa forma, a classificação hegemônica que delimita o comportamento de superioridade dos cultos e a subalternidade dos populares perde a eficácia.

Com a explanação dos conceitos que desenvolve a ideia do popular e a sua representação na cultura urbana, marginalizada e da diáspora, visamos compreender a construção histórica e social do popular e todo o cenário cultural que o cerca, para dessa forma pensar na indumentária feminina no funk e como ela é observada pela sociedade e abordada pela mídia e para concluir como ela está sendo estudada pela academia. Agregando e citando demais trabalhos de temática similar, considerando a eclosão de iniciativas científicas semelhantes, com a ascensão midiática do funk, analisaremos alguns trabalhos que tem como campo exploratório de estudo científico a estética do funk carioca.

Canclini afirma que de maneira heteronômica, ou seja, de forma não autônoma, a cultura subalterna é gerada em grande parte pela onipresença que se atribui a mídia. Nesse sentido, Stuart Hall (2003) aponta que a cultura popular é uma representação mítica, imaginada como um teatro de desejos e fantasias populares, em alguns casos, com identidades essencializadas e rotuladas. A identidade aqui aparece como um lugar onde se cria uma identificação imaginada, para si próprio e para os outros. Podemos pensar, sob a ótica do conceito de

² Informação extraída do site da SAE. Disponível em: www.sae.gov.br. Acesso em 05/01/13.

hegemonia, que a evidência e a mediação do funk interessa como legitimador de uma hegemonia cultural todavia, incomoda como lugar do inculto por tudo aqui que lhe falta. A ideia da inclusão abstrata e a exclusão concreta do popular. Ou seja, são sujeitos que figuram os discursos das políticas públicas e das estratégias de mercados, mas são abolidos por sua superstição, ignorância e inconstância (Canclini, 2000 apud Martín Barbero).

1.2 A CULTURA POPULAR NEGRA PAUTADA NA EXPERIÊNCIA CORPORAL

O marcador de diferenciação dentro das formas da cultura popular repousa no significante “negro”, da expressão “cultura popular negra”, para Stuart Hall, esta cultura nunca pode ser reduzida ou explicada pelo viés das oposições binárias normalmente utilizadas para caracterizá-la: alto ou baixo, resistência *versus* cooptação, autêntico *versus* inautêntico, experiencial *versus* formal. A cultura popular negra é um espaço ambivalente, paradoxal, local de intersecções, consentimentos, insurgências e contestações táticas. Ainda segundo o autor, as identidades negras são formadas pela articulação dialógica entre dois eixos em ação simultânea: o vetor da similaridade e continuidade; e o vetor de diferenciação e ruptura. O primeiro remonta-se aos elos de continuidade com o passado, e os elementos constitutivos da memória coletiva, que são os acontecimentos vividos pessoalmente e os acontecimentos que eu chamaria de "vividos por tabela", ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer. Somando-se a esses acontecimentos vividos por tabela, agrega-se todos os eventos que não se situam dentro do espaço-tempo de uma pessoa ou de um grupo (DOMINGUES, 2011; POLLAK, 1992).

O segundo vetor, de diferenciação e ruptura, conecta-se às mudanças forjadas na experiência diaspórica: tráfico transatlântico, escravidão, colonização e migração. O desenraizamento da escravidão e do tráfico e a inserção na grande lavoura do mundo ocidental que os unificaram, porém as diferenças persistiram. Aqui a identidade e o espaço entram em conflito devido o deslocamento. Através

desses conceitos podemos pensar na construção da identidade cultural como no funk, que é pautada por critérios de assimilação cultural, hibridismos e descolamentos. Para Bauman (2005), as identidades flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas por pessoas em nossa volta. Com isso, é necessário estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas, em meios aos conflitos e as negociações. O autor enfatiza que o “sentir-se em casa” em qualquer lugar é possível, mas há um preço a ser pago.

O conceito de cultura popular negra abordado por Hall (2003), relacionado às manifestações culturais da diáspora, nos são igualmente úteis para o desenvolvimento do trabalho em questão, devido às conexões sinuosas e complexas entre os signos de origens africanas e aqueles produzidos no bojo das dispersões em diáspora ao longo dos séculos, produzindo uma vasta e rica matéria-prima cultural.

A apropriação, cooptação e rearticulação seletivas de ideologias, códigos culturais e instituições europeias, conjugados a um patrimônio africano, conduziram a inovações linguísticas na estilização retórica do corpo, a formas de ocupar um espaço social alheio, a expressões potencializadas, a estilos de cabelos, a posturas, gingados e maneira de falar, bem como aos meios de constituir e sustentar o companheirismo e a comunidade (HALL, 2003, p. 343).

Hall (2003) também aponta para os deslocamentos estratégicos de grupos culturais que saem da invisibilidade em direção de uma visibilidade cuidadosamente regulada e segregada. Esses grupos são capazes de fazer a diferença e deslocar as disposições de poder, todavia são limitados, perdem-se no fio da espetacularização. Fator totalmente aplicável ao funk carioca, que historicamente constitui-se como um movimento cultural em ascensão, mas que ocupa um espaço determinado e controlado na mídia e na sociedade. Para o autor, o caráter marginal de algumas culturas que ainda periféricas em relação à cultura dominante, nunca esteve tão em voga quanto atualmente, devido a crescente produtividades das criações artísticas, esse dado não caracteriza uma total abertura para as subculturas dentro dos espaços dominantes, mas o resultado de lutas em torno da diferença e de políticas culturais promovendo novas identidades e novos espaços no cenário político e cultural.

A cultura popular é um espaço onde os estereótipos se potencializam, associados ao material das experiências populares, é também um espaço de contradições, pois sua representação se realiza por meio de negociação (CANCLINI, 2000). Assim como a cultura popular negra, definida com um espaço de contestação estratégica. Essas estratégias são definidas como negociações entre posições dominante e subalterna, de formas subterrâneas de recodificação e transcodificação, de significação crítica e do ato de significar a partir de materiais preexistentes. Questões como a apropriação, cooptação e rearticulação seletivas de ideologias, culturas e instituições europeias, agregadas a herança cultural africana conduziram a inovações estéticas.

Ao examinar o lugar da música no mundo do Atlântico negro, observou as tensões produzidas por tentativas de comparar ou avaliar formações culturais negras divergentes são resumidas pelo seguinte questionamento: como analisaremos criticamente os produtos artísticos e os códigos estéticos que, embora possam ser localizados até um local distinto, sofrem alterações com o passar do tempo, pelo deslocamento, reterritorialização ou disseminação por redes de comunicação e troca cultural? Associadas a esta questão, incluímos a unidade e a diferenciação da identidade negra e suas particularidades e o papel da expressão cultural em sua formação e reprodução. Para o autor, esse exercício analítico significa observar a autocompreensão articulada pelos músicos compositores, assim como o uso simbólico que lhe é dado por outros artistas negros e as relações sociais que tem produzido e reproduzido uma cultura pautada na expressividade, na qual a música constitui um elemento central e mesmo fundamental. Por conseguinte, o caráter oral das manifestações culturais nas quais se desenvolve a música da diáspora pressupõe uma relação distintiva com o corpo.

Seguindo a mesma linha conceitual, Stuart Hall (2003) comenta que as culturas populares negras usam o corpo como o único capital cultural, trabalhando a representação de si próprio através de uma identidade construída. Isso se deve a transmissão da herança cultural, uma vez que foram excluídos da corrente cultural dominante, o corpo era o único espaço performático. Em suas formas de ocupação do espaço alheio, na estilização retórica do corpo, na estética do cabelo, dos gingados, nas maneiras de falar. Nesse sentido, Gilroy (2001, p. 161)

afirma que a música, era o elemento compensador para os escravos pelo exílio dos legados ambíguos da razão prática e pela total exclusão da sociedade política moderna. A música propicia uma alternativa eficaz de comunicação para além do insignificante poder das palavras - ditas ou escritas. A expressão corporal dos povos da diáspora é um resultado das condições históricas brutais da escravidão. De forma que, essas expressões devem contribuir diretamente para o entendimento das tradições de performances que continuam a caracterizar a produção e a recepção da música da diáspora. O autor propõe que as manifestações culturais da diáspora devam ser abordadas pelo prisma da musicalidade e das relações sociais que as sustentam.

Atualizando essa discussão para o nosso contexto, no que se refere à linguagem do funk, esta não é uma forma abstrata de transmitir conhecimento na qual o emissor passa a mensagem ao receptor, que a assimila de forma passiva. Quando encenam o ritmo e a poesia, os MCs e dançarinas performatizam a sua experiência de tal modo que esta parece ser recriada naquele momento e naquela pessoa que a recebe. Analisar os elementos que compõe esta performance é entender a relação do corpo com os objetos, no tempo e no espaço. A roupa interage como uma segunda pele para o corpo que se articula plasticamente tornando-se uma extensão indissociável do corpo no cenário das relações sociais (LOPES, 2010; CASTILHO, 2004).

Lopes (2010) procurou compreender o processo de construção da identidade funkeira através da mídia corporativa, considerando as relações raciais construídas no discurso ideológico com a articulação de outros eixos como os significados de classe, de território e gênero. A autora afirma ainda que o funk carioca, como manifestação local da diáspora africana reafirma-se como uma prática social historicamente situada, mais do que uma música, uma linguagem e uma cultura é caracterizado pela forma de cantar, de expressar, de construir, de vivenciar e de sentir o mundo, configura-se como estruturas autônomas e universais. A partir dessa abordagem nossa observação se volta para a roupa como em seu contexto social como forma de pertencimento e demarcação territorial, ou seja, de apropriação e subjetivação do espaço sobre si mesma. A marca de um corpo que anuncia e experimenta um grau de territorialização e

desterritorialização de acordo com o papel que desempenha no tempo e espaço (GUATTARI, 1992).

As músicas do atlântico negro foram as expressões primárias da distinção cultural que esta população capturava e adaptava a suas novas circunstâncias. Ela utilizava as tradições separadas mas convergentes do mundo do mundo atlântico negro, se não para criar a si mesma de novo como conglomerado de comunidades negras, como meio para avaliar o progresso social acusado pela autocriação espontânea sedimentada pelas intermináveis pressões conjuntas da exploração econômica, do racismo político, do deslocamento e do exílio. Essa herança musical gradualmente se tornou um importante facilitador de transição de colonos diversos a um modo distinto de negritude vivida.

Na década de 1970 alguns ativistas negros identificaram os bailes *soul*, nos subúrbios cariocas, como um lugar focal na busca de adeptos: ali, jovens negros, instruídos ou não, reuniam-se para ouvir música *soul* e inspirar-se nas conquistas políticas e nos modismos dos negros norte-americanos. Referente a isto, o clube Renascença, localizado na Tijuca, foi um grande precursor dessa politização que dominava o início do cenário funk carioca, através do trabalho cultural organizado pela equipe Soul Grand Prix. A disseminação do *soul* obteve um caráter comercial por excelência, já que se buscou transformar o que até então era apenas diversão aliada à manifestação de uma ideologia negra, em um canal de geração de renda e lucro. A indústria fonográfica encontrou no movimento que ali surgia um campo inexplorado e fértil, seguido por inúmeros adeptos prontos para consumir (FORNACIARI, 2011).

Nos anos 1980 houve uma grande influência do hip hop americano na cultura funk carioca. Herschmann (2000) faz uma distinção do Funk e o Hip-Hop como gêneros culturais “primos”, com a mesma raiz, ao mesmo tempo em que as músicas se tornaram mais dançantes, e as letras, mais sensuais. Os dois fazem RAP (*Rhythm and Poetry*) e possuem arranjos musicais semelhantes. Todavia, se diferenciam aspectos políticos e ideológicos. Enquanto no RAP preocupação explícita com a mensagem conscientizadora, o Funk envereda pelo caminho da diversão, do prazer imediato, do hedonismo.

A cultura *hip hop* recentemente forneceu a matéria-prima para uma disputa acirrada entre a expressão vernacular negra e a censura repressiva do trabalho artístico (GILROY, 2001, P. 176).

Em vários momentos de sua obra, Gilroy (2001), cita a importância do *hip hop* como movimento artístico de grande notoriedade na construção e na disseminação de uma identidade negra, para o autor o *hip hop* é composto por três elementos: pedagogia, afirmação e brincadeira, que contribuem para um universo de cultura popular, esses elementos reproduzem através da música uma espécie de conscientização cultural e política no desenvolvimento de uma estética artística negra.

Ainda na década de oitenta, há uma ruptura da consciência negra no cenário funk na Zona Norte do Rio, chegando-se à chamada “segunda geração” funk, que já não olhava para a música como uma simbologia cultural de um grupo étnico. Essa segunda geração do funk apresentou características próprias, trazendo um apelo maior à violência, bem como uma batida mais agitada. Esse período, concidentemente é marcado pela ocupação da facção Comando Vermelho³ nos morros da cidade, como: Morro do Juramento, Jacarezinho, Mangueiras entre outros. Enquanto a primeira geração apresentava características identificadas com uma postura romântica e por buscar uma identidade para o negro. O segundo momento foi marcado pela influência da criminalidade nas favelas. Esse dado nos traz a reflexão sobre a questão do funk enquanto “música de criminoso”. Não podemos afirmar que o funk era a música que representava os criminosos das favelas e comunidades, mas podemos pensar que ela foi um canal de comunicação alternativa da realidade social que se iniciava no dia a dia dos jovens moradores das comunidades cada vez mais isoladas e segregadas a própria sorte. Muitos jovens que fizeram parte da construção do funk carioca não eram associados ao tráfico, outros pode se dizer que sim, no entanto podemos concluir que este movimento cultural surge devido à ausência de políticas culturais do Estado na periferia.

³ A facção surgiu na década de 70 no presídio da Ilha Grande, no município de Angra dos Reis, Sul Fluminense. Originalmente com o nome de falange vermelha, foi organizada a partir do contato entre os presos políticos que lutaram na ditadura militar e os criminosos comuns.

1.3 O CAPITAL CULTURAL COMO DISTINÇÃO SEGUNDO PIERRE BOURDIEU

Capital cultural se estabeleceu como uma expressão utilizada pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu para analisar as situações de classes da sociedade. Esse conceito serve como caracterizador das subculturas de classe ou de setores de classes. Para o autor, o capital cultural está relacionado à educação formal e que consiste num princípio de diferenciação tão poderoso quanto o capital econômico. Compreende-se também como um recurso de poder relacionado à posse de determinadas informações, aos gostos e as atividades culturais. Usaremos o conceito referido para compreender as relações de poder de uma cultura dominante sobre as subculturas, assim como a dimensão simbólica percebida em relação à estética cultural do funk carioca. Para, a partir dos conceitos entender a luta pela legitimação de práticas socioculturais entre diferentes grupos (BOURDIEU, 2008).

Bourdieu (2008) utilizou o conceito de capital cultural com grande abrangência, servindo para indicar todas as maneiras em que a cultura reflete ou atua nas condições de vida dos indivíduos. Sobre esse conceito, destacam-se dois aspectos distintos, mas intimamente ligados: o primeiro é o aspecto incorporado – atribuído as capacidades culturais específicas de classe transmitidas intergeracionalmente através da socialização primária. O segundo aspecto – institucionalizado – representa os títulos, diplomas e outras credenciais educacionais. Esse conceito está ligado ao capital incorporado na medida em que a escola se estrutura de forma a facilitar o trânsito no processo escolar àqueles indivíduos que possuem determinado tipo de capital incorporado. Ambos atuam como mecanismo de reprodução das classes sociais (SILVA, 1995).

A noção de capital cultural torna-se operacional a partir do instante em que arbitrem e definam as práticas de um determinado grupo como cultura legítima emitindo indicadores e certificação que oferecerão entrada às posições reservadas àqueles que detêm essa cultura. A cultura como estrutura simbólica diz respeito aos processos de hierarquização e diferenciação social. Bourdieu conceitua a cultura – ou os sistemas simbólicos como o mito, língua, arte e a ciência – instrumentos de construção do mundo, criando inteligibilidade aos

objetos e os legitimando, definindo o que é aceitável ou inaceitável (CUNHA, 2007). De acordo com essa afirmação, vemos no trabalho de Lopes (2010) o uso da definição de cultura como um processo estratificado de embates, uma luta por significado, dessa forma, a defesa da cultura funk e sua representação política na ALERJ foi uma luta por significação, uma luta política contra a criminalização das favelas, seus sujeitos e suas práticas.

O conceito de cultura está diretamente associado aos efeitos da dominação simbólica, ou seja, à dominação de um sobre o outro no âmbito das disputas étnicas, de gênero, da língua, e neste caso, da cultura. Essa lógica da dominação cultural faz com que o mais completo reconhecimento da legitimidade cultural possa coexistir e, muitas vezes, coexista com a contestação mais radical da legitimidade política.

As culturas dominantes e legitimadas não são por si só superiores, ela torna-se legítima por ser representada e operada por indivíduos e grupos dominantes. Ela não é superior por essência, de modo que não há elementos objetivos que a torne superior, mas sim, valores concretos atribuídos por certos grupos em posição dominante numa determinada estrutura social, tornando a cultura legítima. Segundo Bourdieu (2008), a cultura dominante não reflete a posição dos grupos dominantes, essa hegemonia se realiza através de suas práticas culturais, como resultado de uma luta. Nesse sentido os grupos populares concorrem não somente pela legitimação de uma cultura, mas também pela distinção social. A cultura surge, então, como um bem patrimonial, como uma herança adquirida.

Pensar os repertórios simbólicos e culturais em termos de capital nos remete à ideia de acumulação cuja finalidade é a afirmação da ocupação do “lugar social” como forma de distinção do capital cultural e simbólico que se possui ou demonstra-se possuir.

O conceito de práticas culturais presente na sociologia segundo Bourdieu (2008), pode ser pensado como “maneiras de fazer”, ou seja, um tipo de comportamento cotidiano que está diretamente relacionado à construção de espaços do indivíduo, suas posições e sua identidade. Neste sentido as práticas culturais podem representar as ações mais triviais como, por exemplo, as maneiras de se alimentar, de se vestir ou de arrumar o interior de uma casa; nas

escolhas mais importantes como as relativas à posição religiosa e política; às preferências artísticas ou de expressão estética; às opções de lazer ou de turismo. Essas práticas visam uma integração, uma unidade através do gosto e das preferências de um grupo. Sendo assim, podemos considerar que o uso do vestuário em determinados contextos surge como estratégia de sociabilidade e controle, como manutenção de uma coesão ou de distanciamento a partir da disseminação, da interação ou diferenciação de sentidos atribuídos a essa roupa.

A partir da análise das manifestações culturais populares e do seu capital cultural, propomos uma abordagem do uso das roupas de determinado grupo social e sua estética marginalizada, representada pela figura do popular e que hoje, não se encontra mais segregada às periferias urbanas. A estética desse movimento está representada e incorporada em espaços diversos e por vezes legitimado na sociedade, através da disseminação massiva dos meios de mídia. Estamos nos referindo a representação do funk carioca pela abordagem dos suportes materiais que documentam a história desse grupo e que se configura na atualidade como uma manifestação legítima de cultura popular. Nesse sentido, o vestuário feminino tem o papel de destaque como um dos elementos que documenta a memória do funk.

A discussão sobre capital cultural desenvolvida por Pierre Bourdieu se insere no contexto funk como meio de viabilizar as distinções feitas aos diferentes grupos culturais em suas expressões e nas relações de poder representados pelos mesmos grupos. A interpretação do funk carioca como manifestação cultural legítima esbarra na criminalização imputada à população favelada e pobre da cidade. Esses atributos adicionados pelos veículos de comunicação, pelo Estado deslegitimando uma prática que é acusada de difundir a violência de gênero, a apologia ao sexo num cenário envolvendo a participação de crianças e adolescentes e ao consumo de drogas, temas dos mais polêmicos para a sociedade suscitou a visibilidade dos símbolos de estigma, ou seja, signos que não são especialmente efetivos para despertar a atenção sobre uma degradante discrepância de identidade, reduzindo o que poderia ser relevante e enfatizando, tornando global características pejorativas (GOFFMAN, 1975).

A cultura funk representa para a maioria dos jovens das comunidades uma forma de ascensão social, pois na maioria dos casos, ela é o único meio de

atividade remunerada e de visibilidade pública, no entanto sua representação é construída e disseminada como uma subcultura de baixo teor estético na produção e apresentação artística, assim como seus símbolos são associados à criminalidade e à pornografia sendo essas as justificativas prévias de deslegitimação. Essas considerações nos levam ao seguinte questionamento: somente no funk encontramos o erotismo exposto como expressão artística? Ou será que as demais manifestações artísticas que trabalham com a abordagem erótica são da mesma forma estigmatizadas ou ela é estigmatizada por conta da criminalização dos seus os atores? Esses questionamentos nos fazem refletir sobre os elementos que envolvem o jogo da legitimação de práticas culturais.

Podemos citar inúmeros elementos que compõe a manipulação desses jogos. Sem dúvida, a questão do poder simbólico e da sexualidade estão fortemente presentes, principalmente pelo protagonismo feminino nesse contexto; a origem socioeconômica dos atores envolvidos; e a ideia da mensagem corruptível transmitida pela música. Em geral, são signos que constroem uma imagem deturpada, esses são elementos identificadores, pois como afirma Barthes (2005) não há signo sem reconhecimento, transmitem uma imagem do funk que remete a imoralidade e a criminalidade automaticamente anula-se qualquer verdade, deslegitima-se qualquer outra versão.

No que se refere à produção de bens culturais ou gostos, Bourdieu (2008) pontua que esta produção se manifesta quando já pré-existe um interesse em consumir bens estritamente definidos, a partir daí se cria um conjunto de bens culturais que configura um sistema de traços estilísticos constitutivos de um estilo de vida. Ou seja, as preferências culturais estão inscritas no contexto de uma construção de sentido e de valor que é socialmente codificada, a partir dos fluxos de capital simbólico traduzidos em determinados discursos e práticas. A noção de gosto, por sua vez, compreende um sistema de classificação constituído pelos condicionamentos associados a uma condição situada em determinada posição no espaço, de modo que rege as relações com o capital objetivado. Os gostos, efetivamente realizados, dependem do estado do sistema dos bens oferecidos, de modo que toda mudança do sistema de bens acarreta uma mudança dos gostos.

Há uma percepção de que os gostos são condicionados (mas não determinados) pelos círculos e circuitos sociais por onde transitamos, essa

concepção é formulada pelo papel mediador desempenhado pela escola, pela família, pelo bairro, pelos grupos e amigos como também, pelas comunidades de gosto às quais nos filiamos e principalmente pelo consumo dos produtos da cultura de mídia. Há variedades de gostos da mesma forma que há variedade de público. O acordo que se estabelece objetivamente entre classes de produtos e classes de consumidores só se realiza no consumo por meio do senso de homologia, ou seja, entre a distinção de dominado e dominante. Essa mesma noção sustenta a relação entre bens e grupos, que define o gosto. Em decorrência da escolha, segundo o gosto, o indivíduo opera a identificação de bens que encontram ressonância. Essa relação está presente nas escolhas sistemáticas que se produz no domínio do *habitus*, ou seja, nas grandes classes de condições e condicionamentos homogêneos, e no domínio da prática e cujas escolhas, comumente reconhecidas como estéticas podem ser materializadas pelo vestuário (BOURDIEU, 2008, P. 240).

O vestuário é um artefato estratégico para analisar as mudanças no significado dos bens culturais em relação às transformações nas estruturas sociais. No que se refere aos modelos de desigualdade entre classes e de difusão de moda propõe um campo fértil para as abordagens de distinção social por classes ou por gostos.

A abordagem mais conhecida sobre moda e distinção social foi elaborada por Georg Simmel na obra filosofia da moda onde analisou as maneiras de vestir-se e suas mudanças através do processo de imitação das elites e classes dominantes por parte das classes inferiores. Sua abordagem estava centrada na ideia de que as modas elas primeiramente adotadas pela classe dominante e em seguida, pelas classes médias e baixas. Embora Simmel tenha reconhecido que algumas criadoras de tendências eram mulheres da classe operária e artísticas (cortesãs e atrizes), o autor recebeu críticas por enfatizar o papel dos grupos superiores no desencadeamento do ciclo da moda. A teoria de Simmel supõe que novos estilos eram largamente adotados, mas a questão de quem os adotava ou não era crucial para entender a natureza da moda nas sociedades de classes desde o século XIX.

A teoria de reprodução de classes e gostos culturais por Bourdieu é útil para compreender como diferentes classes sociais respondem aos bens culturais

e à cultura material em sociedades altamente estratificadas. Sua teoria sugere que a disseminação da moda era mais complexa que o processo descrito por Simmel. Bourdieu descreve as estruturas sociais como sistemas complexos de culturas de classes associados pelo conjunto de gostos culturais e estilos de vida afins. Dentro das classes sociais, os indivíduos competem por distinção social e capital cultural com base em sua capacidade de julgar a adequação de produtos culturais segundo padrões de gosto e maneiras alicerçados na ideia de classe. As práticas culturais que incluem tanto o conhecimento da cultura quanto a capacidade crítica para avaliá-la e apreciá-la são adquiridas durante a infância, no seio familiar e no sistema educacional contribuindo para a reprodução da estrutura de classe existente. Para o autor, as elites possuem o poder de estabelecer os termos através dos quais se conferem valor moral e social aos gostos, por conseguinte, o *background* social e as práticas culturais das classes médias e baixas as impedem de assimilar totalmente os gostos da classe alta. Dessa forma, entendemos o capital cultural como conhecimento e atitudes aplicáveis ao consumo de bens culturais. Essa teoria de Bourdieu auxilia a compreensão de como as classes sociais e conseqüentemente as estruturas sociais são mantidas através do tempo.

2 ROUPA & MEMÓRIA

Os primeiros trabalhos científicos sobre indumentária surgiram através dos estudos da área de Documentação por volta de 1860 pelos arquivistas Quicherat e Demay, medievalistas que catalogaram as peças indumentárias como uma espécie de acontecimentos históricos, pois consideravam as roupas uma fonte histórica original e precisa. Àquela época se preservavam as roupas pelo seu valor como obra rara, pela peculiaridade dos tecidos, pela singularidade na forma de produção e pelo valor comercial, seguindo uma categorização imposta pela realeza. Em suma, um acervo rico, um acesso direto à História e que dificilmente se recuperaria em outro documento (ROCHE, 2007, p. 24).

Os objetos são representações do real, criadas pelo homem – expressão do conhecimento – baseadas em suas experiências pessoais, sua interação com a natureza e sociedade. Esses objetos reunidos nas instituições de memória, para que sejam passíveis de preservação e estudo, possuem em si mesmo uma abundância de significados, que, muitas vezes, não são ligados aos seus criadores, mas sim à sua representação perante uma ação, que vai se manifestando, gradualmente, de geração em geração. Dessa maneira, pode-se concluir que esses objetos, são marcas das ações individuais e sociais preservadas ao longo dos tempos, pois o valor que lhes são atribuídos, muitas vezes, só é reconhecido tempos depois da criação do objeto.

Hoje, com a industrialização em massa das peças de roupas o valor material já não está mais em questão, todavia, o valor simbólico se insurge do ponto de vista sociólogo como um elemento do sistema formal, normativo (ou não) e sancionado pela sociedade. A roupa como um fato primitivo de proteção, adorno e modéstia se desloca para o âmbito do vestuário ou vestimenta, quando são reconhecidos por diferentes grupos sociais e se inserem em conjuntos culturais definidos por vínculos e códigos (ROCHE, 2007, p. 59). Nosso objetivo é compreender as regras e encadeamentos - tanto o poder das restrições como a extensão das transgressões - ou seja, entender as articulações normativas em que se revelam significados e práticas sociais através das roupas.

Nestor Canclini (2000) aponta que, enquanto nos museus os objetos históricos são subtraídos à história, o seu sentido intrínseco é cristalizado pela eternidade, os monumentos abertos à dinâmica urbana propiciam uma interação entre a memória, a mudança social e a vida contemporânea. Essas coleções renovam-se o tempo todo, e ainda, se apropriam de elementos que lhe interessam. As culturas já não se segregam em grupos fixos e estáveis, já não se pode mais pensar na cultura como nichos desconectos ou como comunidade específica. Há um questionamento, por parte do autor, quanto a dificuldade de abrangência do que antes se reduzia ao caráter de cultura urbana, assim como as noções de culto, popular e massivo diante das organizações de cultura e que pode ser explicada em referência a coleções de bens simbólicos.

A moda e vestuário constituem sistemas de significados nos quais se constroem e se comunicam uma ordem social. Podem operar de diversas maneiras, mas se assemelham no fato de serem umas das maneiras pelas quais aquela ordem social é vivenciada, compreendida e passada adiante. Sobretudo, a moda e o vestuário os meios pelos quais os grupos sociais comunicam suas identidades coletivas e individuais (BARNARD, 2003).

A concepção de um documento está originalmente associada aos traços e vestígios deixados pelo homem ao longo de sua existência que a princípio são considerados objetos potenciais de memória. A partir de uma circunstancial atualização desses traços e vestígios no presente é que surge o caráter de documento. Esses objetos quando são atualizados ou rememorados na dimensão do coletivo possibilitam a criação de memórias sociais com base na reflexão sobre a relação da memória e cultura (DODEBEI, 2005).

A memória, por sua vez, é um fator de ligação psíquica manifestada coletivamente, só quando a memória se torna objeto de uma gestão cultural é que pode produzir a aparência de ordem, de uma classificação. Dessa forma, a instituição de uma memória é, portanto, uma ordenação. A ideia da ordenação acompanha também o conceito de coleção, pois pensar os objetos passíveis de construir um patrimônio implica considerar a noção de categorias (DODEBEI, 2005). Nesse sentido, pensamos a moda como uma forma de categorização das roupas e seus usos a partir do decurso do uso individual (representado pelo traje) para o uso coletivo (representada pela indumentária).

Percebemos que a roupa de acordo com o seu uso materializa a percepção do individual e do coletivo. A definição de traje, por exemplo, marca o modo pessoal como um indivíduo adota (de forma apropriada ou não) um vestuário que é proposto para o seu grupo, corresponde à anatomia de quem o usa. Já a indumentária, é a representação material do grupo, ou seja, a moda, e objeto de pesquisa sociológica ou histórica (BARTHES, 2005).

De acordo com Barthes (2005), a psicologia do vestuário centrada na psique do usuário da roupa segue duas vertentes: a primeira de ordem da psicologia das motivações cuja noção central é a autoexpressão, como se a função central do vestuário fosse integrar e consolidar o ego diante de uma coletividade; a segunda orientação segue uma inspiração mais gestáltica, relacionando o vestuário a uma ideia de espírito do corpo humano, a forma anatômica cria o vestuário através de uma série de intermediadores como a noção de proteção, pudor e adorno. Aqui há uma análise de que o vestuário configura o limite entre o medo e o desejo da nudez. Para o autor, há uma natureza dialética da roupa pela remissão infinita e circular do usuário ao grupo e do grupo ao usuário. Essa relação do traje para a indumentária é uma relação semântica: a significação do vestuário cresce à medida que o uso se passa do individual ao coletivo. O traje é insuficientemente significativo, exprime mais do que notifica; já a indumentária é extremamente significativa, constitui uma relação intelectual, notificadora entre o usuário e o seu grupo.

Aqui fazemos alusão à relação da memória individual e coletiva, proposta por Halbwachs. Tal como a memória individual, o traje busca referência pessoais, todavia sua manifestação se repercute ou se dissemina a partir de um conjunto de testemunhas exteriores. Uma moda só se estabelece a partir do coletivo, embora sua emergência seja a nível individual. Da mesma forma que sua duração e continuidade estejam limitadas à duração de um grupo.

O fenômeno da memória e da moda só se manifesta quando há ressonância dos elementos individuais com o coletivo cuja ênfase é dada à duração, à continuidade e à estabilidade. Até a sua permanência e manutenção ocorre de maneira semelhante, tanto a memória quanto a moda se estabelecem na história quando há intenção de um grupo dominante e por meio de instituição do poder.

A motivação na concepção de um objeto como documento é intencionada por historiadores, memorialistas, antropólogos e demais pesquisadores como Mario Chagas e Ulpiano Meneses. Para Chagas (1994), um objeto se torna documento a partir do momento em que indagamos sua origem, sua forma, sua funcionalidade, quais são seus autores e sua importância. Desta forma, o objeto se torna um documento no momento em que há um interesse sobre ele, podendo ser utilizado para ensinar alguém sobre algum fato. Para Ulpiano Meneses (1998), os documentos, por sua vez, são meios de aprendizagem para o indivíduo, a partir da agregação de valor que atribuímos a esses objetos. A constituição de um objeto como documento ocorre a partir do contexto social em que ele se encontra inserido, como mostra a citação abaixo:

Qualquer objeto pode funcionar como documento e mesmo o documento de nascença pode fornecer informações jamais previstas em sua programação. Se, ao invés de usar uma caneta para escrever, lhe são colocadas questões sobre o que seus atributos informam relativamente à sua matéria-prima e respectivo processamento, à tecnologia e condições sociais de fabricação, forma, função, significação etc.— este objeto utilitário está sendo empregado como documento. (Observe-se, pois, que o documento sempre se define em relação a um terceiro, externo a seu horizonte original). O que faz de um objeto documento não é, pois, uma carga latente, definida, de informação que ele encerre, pronta para ser extraída, como o sumo de um limão. O documento não tem em si sua própria identidade, provisoriamente indisponível, até que o ósculo metodológico do historiador resgate a Bela Adormecida de seu sono programático. É, pois, a questão do conhecimento que cria o sistema documental. O historiador não faz o documento falar: é o historiador quem fala e a explicitação de seus critérios e procedimentos é fundamental para definir o alcance de sua fala (MENESES, 1998, p. 9).

A análise da trajetória de uma roupa como objeto funcional até a sua reclassificação como item de coleção etnográfica ou a inserção em acervos museológicos, resulta de um esforço contínuo e sistemático de reflexão sobre os significados que podem assumir os objetos materiais da vida social e cultural. Mais precisamente, essa reflexão tem se voltado para os processos de transformação social e simbólica que sofrem os objetos no momento de sua reclassificação e deslocamento do contexto de seu uso cotidiano para o contexto institucional e discursivo de coleções (GONÇALVES, 2007).

Chagas (1994) afirma que todo e qualquer objeto apresenta dados extrínsecos e intrínsecos. Os primeiros, de ordem cultural, abrangem: função, valor estético, valor histórico, valor financeiro, valor simbólico, valor científico, etc.

O segundo, de ordem material, identifica-se pelos elementos concretos: peso, dureza, forma, cor, textura etc. Para o autor, a constituição de um objeto como um bem cultural se realiza a partir do momento que alguém (indivíduo ou coletividade) reconheça e o valorize de um modo diferenciado, através da atribuição de voluntária de valores.

Importa-nos acompanhar descritiva e analiticamente os deslocamentos, as transformações e as reclassificações dos objetos através dos diversos contextos sociais e simbólicos: sejam pelas as trocas mercantis ou pelos espaços institucionais e discursivos tais como as coleções e os museus. Ao longo das fronteiras que delimitam esses contextos, podemos entender a própria dinâmica da vida social e cultural, seus conflitos, ambigüidades e paradoxos, assim como seus efeitos na subjetividade individual e coletiva (GONÇALVES, 2007).

Loureiro (2000), tratando de obras de arte, confronta as opiniões de três autores ao levantar as seguintes questões: Em qual espaço um objeto deve residir? Quando um objeto se torna documento?

Em relação à primeira pergunta, Deufrenne defende que o lugar do objeto é o seu espaço de origem, ou seja, os objetos devem permanecer nos lugares em que exerceram ou exercem suas funções originais, pois, segundo o autor, os espaços legitimados funcionam como descontextualizadores do objeto. Ainda, afirma que “é preferível ver a estátua no parque a vê-la no Museu” e que “a obra de arte deve ‘se situar no mundo’ para atestar que ‘ela é um sentido passível desse mundo’”. Já autores como Heidegger (1992) e Bourdieu (1996) defendem a idéia de que as instituições “consagram e legitimam a obra”, ou seja, é a inserção do objeto dentro do espaço institucionalizado que confere o caráter de documento ao objeto.

Quanto ao caráter documental do objeto, Heidegger (1992) diz que este é incorporado a uma instituição de informação pelo “ser-obra” do objeto, enquanto Bourdieu(1996) defende que é a inclusão do objeto na instituição que lhe confere o caráter de documento.

O artefato ao ser transformado em documento sofre perdas de informação, pois ele deixa suas funções e ambiente original. Além dessa migração física e funcional, o próprio processo documental, ou seja, a inserção do artefato em uma classificação, que pode ou não englobar todos os aspectos informativos do

documento, como catalogação, indexação e resumo – operações que nem sempre dão conta de reunir todos os aspectos do mesmo – gera a diminuição do conteúdo desse objeto.

A relação do objeto – roupa – com o corpo nos remete a idéia expressa por Mauss (2003) que nós usamos os objetos e os objetos nos usam. A roupa não é apenas um objeto de um fenômeno efêmero que é a moda, ela resiste aos corpos, ela recebe os corpos e imprime sua identidade. Nessa perspectiva, a roupa é pensada como sistema de comunicação, meio simbólico através dos quais indivíduos, grupos e categorias sociais emitem e recebem informações sobre o seu *status* e sua posição na sociedade (BARTHES, 2005).

Stallybrass (2008) utiliza a roupa como um objeto de rememoração, composto por valores imateriais, mas, sobretudo, carregado de um valor mercadológico de troca. Embora o valor não seja uma propriedade inerente aos objetos, mas um julgamento que os sujeitos fazem sobre eles. A roupa é utilizada como moeda corrente na sociedade capitalista que é alimentada pelo desejo compulsivo de consumo. O autor afirma que a vida social das mulheres esteve profundamente relacionada à vida social da roupa, pois ela é um meio de distinção, constitui-se como o principal meio de identificação do indivíduo no espaço público, indicando como a sociedade delimita sua posição nas estruturas sociais. Pensar sobre roupas significa pensar sobre memórias, assim como a relação do poder e posse na sociedade (SIMMEL, 1978; STALLYBRASS, 2008).

As roupas são destinadas, em sua maioria, ao uso em espaços públicos, na maioria das vezes, seu uso é motivado em favor dos outros, do que para si próprio. A natureza do espaço público influencia a maneira como as pessoas usam suas roupas. Dessa maneira, o ato de se vestir é sustentado pela ideia da construção de uma autoimagem, sofrendo mudanças, negociações e transformações ao passar do tempo. As roupas constituem o principal meio de identificação do indivíduo nos espaços públicos, pois indicam como a sociedade delimita sua posição nas estruturas sociais.

Na obra de Stallybrass (2008) permeava o conceito de memória associado a ideia de identificação do indivíduo. Em dado momento, o autor referiu-se ao fustão – um tipo de roupa grosseira usada pela classe operária por falta de recursos financeiros – como um objeto que reafirmava a identidade de um grupo

específico. A partir de um discurso simbólico construído com os próprios materiais de opressão da classe popular, o fustão tornou-se assim uma memória material, a corporificação de uma política de classe que antecedia a uma linguagem política de classe. A distinção através das roupas é marcada (ontem e hoje) nos mínimos detalhes, seja pela qualidade dos tecidos, nas cores e nas estampas, ou na forma de usos e desusos. A partir desses critérios de distinção, podemos pensar que o não reconhecimento de uma estética marginalizada como a do funk não se restringe ao gosto ou desgosto de uma estética peculiar, essa negação se aprofunda na questão da legitimação das memórias subterrâneas de que trata Halbwachs (2006). Ao privilegiar a memória de grupos culturais minoritários, marginalizados e dominados abre-se uma brecha para conflitos e disputas em detrimento dos fatores de estabilidade e continuidade da cultura dominante. Legitimar o funk e todos os símbolos que o representa é aceitar a manifestação de uma cultura tida como espúria.

De acordo com Silvio Essinger (2005), a palavra *funk* em sua origem, na gíria dos negros americanos tinha o significado de mau cheiro, com o passar do tempo, o termo foi perdendo o sentido pejorativo, sendo identificada como símbolo de negritude. Mais tarde a palavra *funky* passou a denominar o orgulho negro: uma roupa, um bairro, um jeito de andar, uma forma de tocar música. Quando o funk invade a cena dos subúrbios cariocas, as favelas e comunidades, o termo recebe novos elementos, transformando-se na atividade cultural e de lazer dos jovens moradores dessas localidades.

O antropólogo Hermano Viana em seu trabalho pioneiro sobre o funk carioca realizou um mapeamento etnográfico sobre os novos elementos da cultura funk que deram origem a cena dos bailes:

- 1- O desenvolvimento das danças coletivas, que opostos ao estilo *soul*, predominavam as danças individuais;
- 2- O surgimento de uma linguagem própria para as danças e músicas, expressando a vida cotidiana das favelas;
- 3- A criação de um estilo próprio de vestuário

Na história do funk, no que se refere ao vestuário, desde meados do século XX grupos inferiores (em relação à classe dominante) e movimentos de subculturas criaram novas tendências e estilos de vestuário que foram aderidos pelas classes superiores. Nesse novo modelo de adesão da moda caracterizado como “de baixo para cima”, a faixa etária substituía o *status* social como a variável que transmite prestígio ao inovador da moda. Estilos que emergem de grupos socioeconômicos inferiores são geralmente instituídos por jovens adultos que pertencem a subculturas com modos de vestir característicos, que atraem a atenção e por fim, levam à imitação por parte de outros grupos etários e socioeconômicos. Esses novos estilos surgem muitas vezes de movimentos artísticos emergentes, neste cenário o processo de difusão se acelera devido a exposição na mídia, levando a disseminação dos novos estilos em todos os níveis do sistema. Outra questão relevante para essa difusão são as organizações que produzem e disseminam cultura, pois a moda, assim como outras formas de cultura popular, emerge de um conjunto de organizações e redes que interagem e moldam as estruturas culturais (CRANE, 2006).

2.1 O CORPO QUE VESTE: ABORDAGENS SOBRE CORPOREIDADE NO RIO DE JANEIRO

Observamos que o corpo, dentro de uma cultura pós-moderna, torna-se uma fronteira precisa que delimita a diferença de um indivíduo e outro, sinônimo de marca e poder, no sentido de soberania, favorece a noção de propriedade e posse (LE BRETON, 1990).

No movimento funk o corpo feminino encenado como um objeto de poder, independente do padrão estético estabelecido, a reivindicação da sensualidade no funk fornece popularidade as artistas como Tati Quebra Barraco, por exemplo, que se utiliza do discurso da estética fora dos padrões, na música “sou feia mas to na moda”, para enfatizar seu poder de dominação com sua identidade fora de padrões estabelecidos, que segundo ela, traduz na da figura do corpo “sarado” e do cabelo liso, mas independente disso, possui os elementos de sedução

necessários para conquistar os homens. A relação com o corpo, não como superfície, mas como parte integrante da construção performática da identidade da mulher no funk, pode ser pensada como uma forma de existência política por inverter padrões de beleza instituídos e dos discursos sobre o sexo no campo do exercício de poder (LOPES, 2010; FOUCAULT, 2010).

Um fator relevante a ser considerado sobre na imagem associada à mulher funkeira de origem popular é a relação da manutenção do seu corpo e da sua exibição para a sociedade. Podemos questionar que corpo é esse que choca, que afronta e que causa desconforto à sociedade? Não é um corpo natural que me refiro, mas sim, um corpo cultural. É um corpo que está fora dos padrões estéticos para uma sociedade como a do Rio de Janeiro onde o culto ao corpo e a boa forma impõe uma ditadura. Objeto de estudo por diversos pesquisadores e antropólogos em diferentes abordagens o corpo carioca é apresentado pela antropóloga como um fato social (GOLDENBERG, 2002, p. 10).

Em uma sociedade imagética, em que o sujeito é definido por sua aparência, o corpo, sobretudo o corpo feminino, readquire uma nova importância como forte agenciador das subjetividades contemporâneas e das relações culturais. Para Novaes (2011) mulher e beleza são historicamente associadas e a feiura, hoje intimamente ligada à gordura e ao envelhecimento, é a maior forma de exclusão socialmente validada. Da moda do corpo ao corpo da moda, o corpo natural se desnaturaliza ao entrar em cena, conforme as exigências impostas pelos modelos vigentes ou pelo poder das normas organizadoras do *ethos* sociocultural. Mas esse corpo não é apenas passivo: ele transgredir, cria, rebelar-se através de suas performances. Entra em questão a reivindicação de poder fluir (gozar) do próprio corpo.

Locús das formações identitárias, o corpo feminino tornou-se objeto de umas das mais fortes regulações sociais. A partir de 1970 inicia-se o processo de reivindicação pela autocracia do corpo com os movimentos feministas a favor do aborto e da liberdade sexual. O corpo é investido como direito das minorias, tornando-o lugar de soberania do sujeito. Dentro dessa lógica, o traço corporal traduz a independência do indivíduo em relação ao social, assim como a vontade de dispor do próprio corpo como bem entende e de afirmá-lo como uma identidade escolhida. Simultaneamente, nele são impressas as marcas que o

distingue tanto cultural quanto socialmente, por meio de seu vestuário, adornos e símbolos.

O corpo é uma construção social da mesma forma que a linguagem ou o pensamento, e sua relação com a própria comunidade é de ressonância mútua – um jogo de espelhos infinito, onde um faz representa o outro (LE BRETON, 1990). Este corpo responderá a uma soma de solicitações da vida social através de gestos, sensações ou sentimentos que inserem em uma lógica de significações. É esta subordinação relativa à ordem social que dá ao corpo a possibilidade de ser o suporte essencial à vida do sujeito. Ao mesmo tempo, ele torna-se álibi de sua própria imagem.

Norbert Elias (1990), abordou uma forma de pensar a paradoxal instauração dessa "moral estética" num momento em que tudo levava a crer que a liberdade corporal feminina conquistada não tinha precedentes. Para defender a tese de que no curso do processo de civilização dos costumes, os momentos de aparente relaxamento moral ocorrem dentro de contextos em que um alto grau de controle é esperado - dentro de um padrão "civilizado" particular de comportamento. O autor utilizou como exemplo o uso dos trajes de banho, pois os corpos mais expostos exigiriam por parte dos homens e das mulheres um maior autocontrole, no que diz respeito às suas pulsões, do que quando vestidos decorosamente. Com isso, a aparente liberação dos corpos, disseminada pela publicidade, na mídia e nas interações cotidianas, tem por trás um processo civilizador que se empreende e se legitima por meio dela. Diante da nova moral da boa forma, a exposição do corpo, em nossos dias, não exige dos indivíduos apenas o controle das pulsões, mas também o (auto) controle de sua aparência física.

Corpo é também capital. Tem valor de troca ou, como um bem, adquire um *status* a partir das insígnias que carrega. Esses signos condensados na figura do belo corpo, aqui o belo é em referência aos padrões estéticos estabelecidos, traduzem os valores da cultura da sociedade de consumo. Como todo culto, como toda moda, o impacto da moda do culto ao corpo sobre a sociedade só pode ser detectado a partir da análise de como seus ditames são interpretados pelos indivíduos que dos diferentes grupos sociais lhes atribuem significados próprios. O corpo visto como um capital, precisa ser investido e trabalhado para ser

valorizado e possuir condições de competitividade. A consciência corporal é de tal ordem que parece impensável não investir tempo e dinheiro em tal projeto. O corpo tornou-se num dos mais belos objetos de consumo, hoje, primeiramente o sujeito serve ao corpo para poder servir-se dele (NOVAES, 2010).

Fato é que a moda do corpo magro, esbelto, sarado, saudável e cuidado se estabeleceu no Rio de Janeiro. De acordo com Goldenberg (2002) a moral da boa forma institui que um corpo trabalhado, cuidado, sem marcas indesejáveis e sem excessos (gordura e flacidez) é o único que mesmo sem roupas, está decentemente vestido. Até a utilização de uma indumentária que deixa à mostra determinadas partes do corpo, não é considerada indecente quanto a exibição de um corpo fora de forma e o uso de roupas não condizentes com a forma física. Todavia essa máxima do culto ao corpo e da moral da boa forma na sociedade carioca não encontra validade da estética vigente nas comunidades. Podemos listar aqui os inúmeros fatores: a questão financeira, já que o investimento à forma física é de alto custo; a possibilidade de manutenção com alimentação, tratamentos estéticos, produtos de beleza, o tempo demandado. A própria noção de distinção abordada por Bourdieu (2008) simplifica em três estruturas de consumo distribuídas em três itens principais: alimentação, cultura e despesas com a apresentação de si e com a representação (vestuário, cuidados com a beleza e artigos de higiene). Estas estruturas assumem formas estritamente inversas, com as estruturas do capital de acordo com cada grupo social. Em alguns casos o corpo é extremamente trabalhado para valorizar determinadas partes corporais como (o bumbum e os seios), mas a cultura do corpo magro não encontra ressonância na estética do funk, pois a própria indumentária feminina no funk privilegia as formas corporais avultadas.

O corpo é pensado como capital seja através das roupas, dos adereços e cosméticos, seja por meio de cirurgias plásticas, de forma efêmera ou permanente, o corpo é sempre transformado em um signo cultural. Com isso, vemos que a beleza é a via para a possibilidade de ascensão social, seja pelas produções midiáticas ou pelo mercado de trabalho formal, a beleza é valor e moeda de troca. Todavia, nos questionamos sobre quais os padrões referenciais para busca e realização da beleza para nossa realidade. Será que leva em conta a herança estética do corpo feminino nacional, com suas peculiaridades regionais,

marcado pela herança genética indígena, africana, portuguesa, dentre outras. Ou é um corpo que absorve na mídia a possibilidade de uma única influência estética.

No discurso do culto ao corpo, no que se refere à magreza, esta não é unânime no cenário feminino, mesmo na cidade do Rio de Janeiro. Nas comunidades e periferias, a beleza não está totalmente associada ao corpo delgado, na maioria das vezes, o foco está no corpo farto, com curvas bem delineadas. Aqui, os parâmetros estéticos estão estreitamente vinculados à sexualidade e que é vista como espetáculo – através da mídia – e regida pelas normas do consumo. O corpo é constantemente afetado pela ditadura da visibilidade e das pressões dos julgamentos morais. Nesse contexto, ter o corpo como objeto de desejo é uma forma de afirmação identitária (NOVAES, 2010).

O impacto da moda do culto ao corpo sobre a sociedade só pode ser identificada a partir da compreensão da forma como seus ditames são interpretados pelos indivíduos que no interior dos diferentes grupos sociais, lhes emprestam significados próprios. Esta questão está associada ao que Bourdieu chama de *habitus*: princípio gerador de práticas objetivamente classificáveis e, ao mesmo tempo, sistema de classificação de tais práticas. É a relação entre as capacidades que definem o *habitus*, de produzir práticas e obras classificáveis, além da capacidade de diferenciar e de apreciar esses produtos (gosto), que se constitui o espaço dos estilos de vida. Segundo o autor, o corpo, portador de sinais, é também produtor de signos que são marcados em sua substância perceptível pela relação com o corpo. As diferenças na maneira de portar o corpo, nas atitudes e comportamentos, na forma de se apresentar, no uso do vestuário correspondente aos meios econômicos e culturais em que se exprime a relação com o mundo social, são sinais estabelecidos de distinção social e de intercâmbios culturais.

A estética popular representada pelo funk carioca é considerada como uma moda alternativa, contrária ao padrão estético vigente no Rio de Janeiro. Em grande parte, as críticas dirigidas àqueles que vestem roupas tidas como inadequadas ao seu corpo estão fora do público visado pelos estilistas. Seguindo essa linha, refletimos sobre o corpo e sobre a estética negra. Muniz Sodré (1999) afirma que os negros não são imaginados como gente à parte, mas como brasileiros com uma estética própria. Para que possam superar o que lhes é

verdadeiramente específico, ou seja, a discriminação racial e a baixa autoestima derivada das representações negativas atribuídas a sua aparência, é necessário modificar as representações sociais da estética negra e destruir a associação entre esta estética e os signos de defeitos morais do estigma que estão na base da discriminação.

A negação de diferenças de espírito entre negros e brancos está no cerne da crítica ao liberal-assimilacionismo feita por Sodré (1999),   uma crítica feita   ideologia colonial portuguesa de assimila o e   sua moderna vertente de democracia racial. A posi o do autor   claramente multiculturalista, na medida em que propõe especificidades culturais para comunidades específicas. A condi o do negro no Brasil só   sociologicamente problemática em decorrência da aliena o estética do próprio negro e da hipercorre o estética do branco brasileiro, ambicioso pela identifica o com a estética europeia.

Podemos entender que as imagens e estereótipos negativos através dos quais os negros são apresentados na m dia hoje são frutos daquilo que Sodré chama de traço, um signo presente de um passado ausente. O traço seria um conector histórico, uma espécie de fio intergeracional que preserva os valores  ticos de um passado pronto a ser narrado. Portanto, o Brasil   imaginado hoje a partir das releituras de nosso passado colonial, de um registro branco forjado no século XIX e atualizado pela m dia a partir do século XX, de modo a perpetuar uma imagem euroc trica do país e uma identidade nacional que valoriza o componente branco da sociedade.

2.2 A ROUPA QUE DOCUMENTA

Para teóricos da área de Documenta o, algumas características são primordiais para concep o de um registro documental, citaremos aqui dois cr terios; de imparcialidade e de naturalidade elaborados por Hillary Jenkinson (1922). O primeiro decorre do fato de ser produzido para uma determinada atividade e utilidade, não são constituídos para serem expostos; o segundo, diz respeito a forma como se acumulam no curso das transa es, opondo-se a

artificialidade. Alguns objetos possuem a memória de uso, no que se refere às roupas, a memória dos corpos, de quem os vestiu. Dessa forma, os objetos ganham sentimentos por meio da acumulação do uso social e físico, por meio de suas padronagens e formatos. Os objetos servem para documentar de maneira objetiva e concreta, tradições e costumes. Ao considerar o objeto como documento, levamos em consideração suas propriedades materiais e o seu poder agentivo, pois este documenta uma história vivida da mesma forma em que nos usa e nos inventa. De acordo com Gonçalves (2007) os objetos não são apenas “bons para pensar”, mas igualmente fundamentais para o uso na vida cotidiana.

A roupa, como objeto material de uso cotidiano é dotada de elementos subjetivos, composta por uma memória sensitiva, tem impressa a forma física, impregnada do cheiro e do suor de quem a pertenceu assim como as memórias, nomes e o espírito dos indivíduos, pois é constituída por elementos simbólicos responsáveis pela identificação do indivíduo em sociedade, um elo entre o passado e o presente. A roupa não é somente um tipo de memória, mas a própria representação material da memória individual. (STALLYBRAS, 2008). Esse caráter sensitivo da roupa é evidenciado no momento da produção das roupas, observado no atelier da estilista Sônia Isidoro, onde as mesmas são feitas sob medida para as suas consumidoras, especialmente as dançarinas e cantoras. Há um caráter de individualização do objeto de identificação da imagem.

A moda está por toda parte, mas não é valorizada como objeto de pesquisa científica. Muitas vezes ditada como assunto fútil, a moda está presente na rivalidade entre classes e nas lutas de concorrência de prestígio que opõem as diferentes camadas e parcelas do corpo social. Além de possuir um significado cultural e ter importante papel de suporte, a moda orienta o comportamento e está presente na interação do homem com o mundo que o cerca: é a forma como os indivíduos se comunicam, porém não equivale à uniformização de costumes, usos e gostos e a partir do contexto em que cada indivíduo se encontra, define uma interpretação. Para o autor, moda não se identifica de modo algum a um neototalitarismo suave, mas permite, bem ao contrário, a ampliação do questionamento público, a maior autonomização das ideias e das existências subjetivas; é o agente supremo da dinâmica individualista em suas diversas

manifestações e caminha ao lado da personalização dos indivíduos (LIPOVETSKY, 2003).

Em todos os grupos sociais o vestuário é um meio de criar e manter identidades, surgindo como um objeto restaurador em todas as mudanças sociais e culturais vivenciadas pelas mulheres (ROCHE, 2007). A constituição desse objeto como documento ocorre a partir do contexto social em que ele se encontra inserido. Portanto, a abordagem do vestuário enquanto documento pessoal obriga a repassar brevemente algumas reflexões sobre a presença do indivíduo nos registros materiais como artefatos produzidos e manipulados pelos mesmos. Os objetos manipulados pelas pessoas e que os cercam refletem agudamente a personalidade de seu proprietário. Quanto à identidade, a psicologia social já assinalou diversos traços do funcionamento dos artefatos, seja como suportes de identidade, ou como extensão dessa identidade. As posses materiais buscam esclarecer a equivalência, do binômio 'ter' e 'ser', para tanto desenvolvendo a noção de artefato como um "*extended self*" (MENESES, 1998).

Os objetos materiais encerram uma trajetória, uma biografia, além de documentar de maneira objetiva e concreta, tradições e costumes. Ao pensar a roupa como documento, levamos em consideração suas propriedades materiais e o seu poder agentivo, pois ela documenta uma história vivida da mesma forma em que representa o indivíduo. Os objetos integram sistemas simbólicos, os quais não são apenas "bons para pensar", mas igualmente fundamentais para o uso na vida cotidiana (MAUSS, 2003 *apud* GONÇALVES, 2007, p. 220). Sob a perspectiva antropológica podemos extrair desse objeto algumas análises sobre as formas de produção, aquisição, uso e desuso, como essas roupas saem de moda e como são reclassificadas. Podemos também extrair algumas reflexões sobre os impulsos iniciais no hábito de vestir, pautado na ideia do adorno e ornamento e da modéstia.

O vestuário utilizado por um grupo social específico com o objetivo de figurar uma imagem coletiva, podendo ser interpretado como moda, serve à estrutura social, pois acentua a distinção estética por gosto ou interesse afins, por classe e pelo poder aquisitivo. Da mesma forma em que trabalha no limiar do conflito entre o impulso individualizador (a necessidade de afirmação enquanto

pessoa) e o socializador (necessidade de afirmação enquanto integrante de um coletivo) e que se traduz em termos artísticos (SOUZA, 2005).

Nesse contexto a roupa se traduz em termos artísticos, a roupa do baile, é a roupa de exceção, de afirmação e principalmente de exibição. Através da pesquisa realizada no atelier da estilista Sonia Izidoro foi possível perceber as nuances no estudo da indumentária funk. De acordo com a estilista, a avaliação do seu trabalho é mesurada pelo nível de aceitação das roupas utilizadas pelas dançarinas nos bailes. Se a indumentária agrada o público feminino que frequenta os bailes, o número de procura pelos modelos das peças utilizados aumenta e conseqüentemente seu trabalho é divulgado para outras dançarinas e cantoras. Outro fator relevante apontado pela Sonia é que a própria repercussão da música aumenta de acordo com o vestuário utilizadas no momento da performance. De acordo Gilda souza (2005) o criador de modas, mais do que qualquer outro criador, tornará evidente sua sensibilidade para o momento social e pressentir os esgotamentos estéticos em vias de se processar O estilista não força o sentido da moda, pois nenhum produtor lança um produto sem que o público endereçado o tenha demandado. Tal como um poeta, ele é apenas o porta-voz de uma corrente que se esboça e cuja tomada de consciência se antecipa.

Outro fator identifica é a dinâmica da produção das roupas pelas dançarinas para se diferenciar a todo tempo. Cada vez que uma roupa é lançada e seu uso disseminado pelo público, surge a necessidade avulta de se diferenciar novamente. A necessidade de agradar se une a de distinguir-se diante dos demais, sendo objeto de atenção. Nessa dinâmica contraditória, por vezes, o agradar converte-se em meio da vontade de poder (SIMMEL, 2008). Esta relação está associada ao conceito de adorno, desenvolvida por Simmel na obra Filosofia da Moda, onde afirma que o individuo se adorna para si, mas em virtude do outro.

A concepção de adorno, elemento que amplia o individuo a um nível supra-individual que irradia para todos e por todos, sendo recebido e admirado, é composto de um estilo que vai além de um simples efeito material. Aqui, os elementos imateriais exercem o predomínio. Segundo Simmel (2008) o estilo é algo de geral que reconduz os conteúdos da vida e da criação individuais a uma forma partilhada e acessível por muitos.

Entretanto, é importante ressaltar que nem todas as peças criadas pela estilista para as cantoras são padronizadas, ou seja, seguem a mesma linha de valorização do corpo, este fator se torna variante em detrimento do perfil musical representado pela ela. De acordo com o estilo musical representado pela cantora, a composição indumentária sofre influências e alterações.

A roupa serve a uma estrutura social, acentuando a divisão em classes; elemento singular entre o impulso individualizador, a necessidade de afirmação pessoal e o impulso socializador, no que tange a necessidade de afirmação como membro de um grupo; exprime ideias e sentimentos, pois é uma linguagem que se traduz em termos artísticos (SOUZA, 2005, p. 20). No âmbito da cultura funk, vemos essa discussão presente na dissertação de Mylene Mizrahi onde analisou a formação do gosto na indumentária funk como resultante de uma inversão nas lógicas de distinção bem como o processo pelo qual o sentimento de pertencimento a um grupo e o seu *ethos* podem ser determinantes para o desencadeamento de opções estéticas discordantes da estética dominante e passíveis de serem imitadas e tidas como prestigiosas (MIZRAHI, 2006).

A vestimenta utilizada pelas mulheres é parte constitutiva do funk do mesmo modo que a dança também o é. Mulheres de origens diferentes que frequentam os bailes utilizam o mesmo código indumentário, vestem-se com roupas que valorizam as formas corporais, algumas vezes de extremo apelo sensual. No entanto, em conversas realizadas com a Estilista Sonia Izidoro, nem todas as roupas tem um caráter sensualizador. Ela atentou para as cantoras de *funk melody* – estilo de funk com letras românticas – que utilizam uma roupa “mais infantil”. Ou seja, o vestuário segue uma outra linha, suas roupas são em tons de rosa, suas estampas e formas são diferenciados dos demais. A estilista chamou a atenção também para um fator recente e relevante na cultura funk, que segundo ela é a “carnavalização da indumentária”, diz respeito a incorporação de elementos característicos das fantasias de carnaval no vestuário funk. Mais uma vez, evidenciando a influência e a interação dos movimentos culturais. Em nossa conversa ficou claro que um dos motivos desse fenômeno carnavalização do vestuário funk é a circulação dos mesmos sujeitos nos diferentes espaços culturais, ou seja, a maioria das cantoras e frequentadoras dos bailes funk participam também dos desfiles de escolas de samba no carnaval. Sendo que

essa tendência surgiu das próprias participantes, que de acordo com a estilista, recebia solicitações de reapropriações de estilos por suas clientes no momento da criação das roupas.

Alguns elementos desse código indumentário diferenciam-se entre o público feminino, como por exemplo: as marcas das roupas – algumas mais caras ou com peças mais elaboradas do que outras, assim como os acessórios que compõe a indumentária funk. Algumas mulheres que frequentam os bailes, costumam observar as cantoras e dançarinas para se espelharem no modo como elas se vestem e no modo como se apresentam, adotando, muitas vezes, no interior dos bailes, uma postura semelhante na maneira de vestir e de dançar. Em diferentes lugares onde ocorrem bailes funk, elas se vestem e se portam de modo semelhante (AMORIN, 2009). Esse dado também foi ressaltado pela estilista no momento em que detalhava os valores de suas peças e o perfil de suas consumidoras.

2.2.1 O Fetiche das roupas

Ao analisarmos o potencial documental do vestuário, refletindo sobre as informações que esse objeto pode expressar, tal como os atributos que emanam sentidos a roupa, nesse caso, aludimos a ideia do fetiche pelo conceito que transfere sentidos das relações sociais para os artefatos criando a ilusão de autonomia e naturalidade eligando-se diretamente a quem veste (MENESES, 1997).

Podemos considerar a roupa como um objeto de autoaprimoramento, conceito observado por Schneider (2006) relacionado à reafirmação de uma identidade. O vestuário assume o papel de transformar o corpo e a própria imagem tornando-os estética ou sexualmente atraentes. Vestir-se bem para acumular prestígio em relação aos outros. Também identificado na composição das roupas para o público atendido pela estilista, de modo que a mesma recebe a instrução para valorizar determinadas partes do corpo feminino e oculto excessos em outras partes. E até mesmo, indicações de tecidos que lhes são apropriados

para maquiar imperfeições corporais e para o melhor desenvolvimento dos movimentos no momento da dança.

A concepção do fetiche é inerente a moda pela ideia da sedução e também pode ser aplicado ao estudo em questão. Os indivíduos são atraídos pelas roupas, cobiçados pela possibilidade de tornarem-se diferentes de certa forma, mais felizes, mais sensuais ou mais poderosos através dos objetos materiais. Nesse contexto, podemos afirmar que o vestuário é usado principalmente como meio de indicar preferência estética, de identificação e vinculação social, afirmando o status verdadeiramente adquirido ou reforçando a afiliação a grupos sociais específicos que compõe um mesmo código vestimentar (SIMMEL, 1978).

O desenvolvimento moderno tentou classificar os objetos e os signos em lugares específicos: os objetos de uso cotidiano, representado por mercadorias de consumo nas lojas, os objetos do passado em museus de história e os objetos que se valem por seu sentimento estético em museus de arte. Ao mesmo tempo, as mensagens transmitidas pelas mercadorias, pelas obras históricas e artísticas e os modos de uso, circulam pelas escolas e pelos meios massivos de comunicação. Uma classificação rigorosa das coisas e das linguagens que falam delas sustém a estrutura dos espaços sociais em que devem ser consumidos. Essa ordenação estrutura a vida dos consumidores e prescreve comportamentos e modos de percepção convencionados adequados a cada situação. Ser “culto” na cidade modera consiste em saber distinguir o que se consome, o que se rememora e o que se goza simbolicamente. Entretanto, a dinâmica vida urbana, constituída por sujeitos de identidades flexíveis e mutáveis transgredi, rompe e desarticula constantemente essa ordem instituída, pois os interesses mercantis cruzam-se com os históricos, estéticos e comunicacionais (SIMMEL, 1978).

Stallybrass (2008) nos mostra a crítica de Marx ao materialismo histórico. As roupas eram, e continuam sendo, vistas como produtos de uma moda, como bens descartáveis, deixando de ser vista como objetos modeladores, como materializações da memória. Nesse sentido, o conceito de fetiche foi elaborado para demonizar o apego atribuído aos objetos materiais pelos africanos ocidentais. Em oposição ao sujeito europeu constituído pela sua da denegação aos objetos materiais. O fetichismo na mercadoria inscreve a imaterialidade como característica definidora do capitalismo. Dessa forma, a oposição radicalmente

desmaterializada entre o indivíduo e suas posses – entre sujeito e objeto – é um das polaridades ideológicas centrais das sociedades capitalistas (STALLYBRASS, 2008).

A biografia cultural da roupa como objeto está inscrita em seu uso cotidiano, em sua comercialização enquanto mercadoria, na sua utilização pela sociedade capitalista como dádiva⁴ e até mesmo como objeto sagrado utilizado em rituais religiosos. Assim como a sua inserção em coleções e museus é um momento de sua vida social⁵ (KOPYTOFF, 1986).

2.2.2 A roupa como adorno

A roupa como adorno surge como poderosa expressão de motivação sexual, ou seja, do desejo de tornar o corpo mais atraente. Da mesma forma que contribui para o reconhecimento da distinção, para a confirmação do *status* social, para uma diferenciação demográfica e sexual das aparências e afirmação da riqueza. A noção de ornamento no corpo precede o próprio ato de vestir, pois a primeira e mais primitiva forma de adorno pessoal é certamente aquela em que o próprio corpo era adornado sem a utilização de qualquer objeto. O papel da modéstia está relacionado às coações morais e religiosas impressas no vestuário, sua leitura nos faz compreender o papel da roupa no desejo e na reprodução, entre o controle das normas e a liberdade individual (ROCHE, 2007; BLISS, 1916).

Observamos o conceito de adorno relacionado a uma condição social. Simmel (2008) afirma que a percepção extraída desses objetos encantados servem como realce estético da personalidade, o ser-para-se e o ser-para-outros tornam-se causa e efeito nas relações sociais. Nesse sentido, o autor insere no bojo da discussão a ideia da propriedade privada do corpo associada ao adorno, qualificando a noção de propriedade como a ampliação da personalidade que se

⁴ Conceito baseado na definição feita por Appadurai (2008, p. 25) – espírito de reciprocidade, sociabilidade e espontaneidade em que são normalmente trocadas, geralmente opostas ao espírito ganancioso, egocêntrico e calculista atribuído à ideia das trocas mercantis.

converte em desejo pessoal. Aqui, este conceito relaciona propriedade do corpo como um bem, tendo o valor simbólico de patrimônio, mesmo que seja pessoal. De modo mais completo essa materialização dos desejos objetificados através do adorno se realiza no corpo.

No corpo adornado possuímos mais; somos, por assim dizer, senhores de um domínio mais amplo e mais nobre quando dispomos de um corpo ornamentado(...) O fato de o adorno se tornar uma propriedade particular, antes de qualquer coisa; ele, efetivamente, produz o alargamento do Eu, a maior expansão à nossa volta, que enchemos com a nossa personalidade, e que consiste no agrado e na atenção daqueles que nos rodeiam (SIMMEL, 2008, p. 69).

O corpo feminino exerce um papel de destaque em algumas vertentes do funk carioca. Deixaremos claro que nesse movimento cultural existem diferentes vertentes, por vezes opositoras, aqui citamos o “funk de raiz” que representa uma identidade política do funk, encenando a realidade social das favelas e comunidades, onde há o envolvimento de militantes e intelectuais da esquerda participando em conjunto com a APAFunk. Por outro lado, há o “funk putaria”, que segundo Lopes (2010) se caracteriza pelo estilo musical com letras e performances eróticas. A mulher figura um protagonismo polêmico em relação aos debates sobre os papéis de gênero, pois o seu corpo é o canal de comunicação e afirmação identitária dessa vertente do movimento funk, que se diferencia do “funk de raiz” pela temática musical e pela falta de legitimação política (LOPES, 2010).

O cenário do “funk putaria” nos favorece pensar no corpo numa condição de patrimônio simbólico condicionado à ideia de domínio e propriedade através dos adornos. Nesse sentido fazemos alusão ao conceito de propriedade abordado por Simmel (2008) como a ampliação da personalidade, o que irradia do adorno, a atenção que desperta intensifica a representação individual. Esse conceito obedece a uma vontade própria, é o lugar onde o “eu” se materializa e exteriormente se realiza. Esse efeito, de acordo com o autor, se manifesta de modo mais completo no corpo, pois com o corpo adornado cria-se a ideia do empoderamento. O adorno produz, na forma de elemento estético, uma maneira peculiar expressão e representação identitária.

O adorno no funk carioca imprime a ideia do “autêntico”, pois nele reside ao mesmo tempo, o distanciamento e a aproximação. O distanciamento aqui refere-se a singularidade e a aproximação no desejo de agradar. Por conta dessa satisfação singular, cria-se uma noção distintiva. Já a ideia de aproximação está vinculada à identificação do coletivo, do pertencimento ao grupo.

A roupa de exceção, a roupa do baile intensifica a representação estética dos atores envolvidos, sejam as dançarinas, MCs ou as frequentadoras pelo seu valor estético que se converte pela autenticidade validade em coletivo. Podemos aqui classificar alguns adornos dessa manifestação cultural como os objetos que se diferenciam do seu uso cotidiano. A exemplo do short usado nos bailes que se diferencia do short de uso diário. Aquele possui detalhes estéticos (brilhos, cores, tecidos flexíveis) que favorecem o esplendor da festa. Os acessórios e adereços, por exemplo, valem como adorno pelo serviço momentâneo que prestam ao seu portador. Dessa forma, o valor do adorno estético tem suas raízes nas ideias de um círculo social.

A festa, ou seja, o baile é a vida de exceção, é o ponto de transição entre a vida real e o mundo da arte e dos costumes. Segundo Souza (2005) nenhum outro objeto esclarece fielmente o sentido agudo da vida dos indivíduos e grupos quanto a roupa, ela representa o impulso antagônico de sociabilidade e de hostilidade no mesmo espaço. Assim, compartilhamos da afirmação proposta por Barthes da qual a retórica da moda oferece à mulher uma dupla postulação no que se refere à essência psicológica da representação: o sonho pela individualização ou pela multiplicidade. A moda possibilita à mulher o sonho da identidade e do jogo. Primeiro, o desejo pela diferença e unicidade que se converte em reconhecimento pelos outros; no que se refere ao jogo a moda favorece o universo lúdico de signos, possibilitando a multiplicação das identificações (BARTHES, 1979).

*Eu vou te dar um papo,
Vê se para de gracinha.
Eu dou pra quem quiser,
Que a porra da boceta é minha!
Valesca Popozuda*

3 REPRESENTAÇÕES IDENTITÁRIAS FEMININA NO FUNK CARIOCA

A representação compreendida como um processo cultural que imprime significados que adicionam sentido à experiência pessoal estabelece identidades individuais e coletivas, assim como os sistemas simbólicos os quais ela se baseia, fornece elementos para construção de uma subjetividade. Os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar. Constroem uma narrativa que pode ser individual e coletiva (WOODWARD, 2000, p.17).

A identidade pode ser pensada como uma representação dialógica construída nas interações sociais atravessadas por hierarquias e relações poder. Se a identidade é representação – e essa última não reflete algo anterior e exterior – logo, compreenderemos que indagar sobre o que é uma identidade não é buscar uma essência por trás das representações, mas perguntar-se sobre quais são as performances que constituem determinada identidade. A representação é um trabalho que se desenvolve em conjunto, que em muito se assemelha à representação de uma peça teatral. Assim como no teatro, as performances da vida social organizam-se em duas regiões: o palco/cena e os bastidores/fundos. Essas regiões seriam diferentes linguagens que os sujeitos assumem ao se posicionarem como parte integrante de uma representação coletiva. O conceito “identidade” será repensado sob um ponto de vista pragmático. Nessa perspectiva, a identidade é uma representação, que por sua vez, não é um reflexo da realidade, mas sim uma forma de ação – uma performance que nos é revelada como algo a ser criado lingüística e discursivamente (LOPES, 2010).

A visibilidade da cultura funk hoje é discutida em âmbito político, no entanto, as diferenças que constituem a identidade deste movimento necessitavam ser ocultadas gramaticalmente e ideologicamente. Sua legitimidade foi pautada na argumentação da diferenciação ideológica. Discursos como o do Deputado Estadual Wagner Montes (PDT), um dos autores da Lei que reconhece o funk como cultura, argumenta que sua luta é em prol do “funk do bem”. Essa distinção entre o funk do bem – cujas composições abordam questões sociais, da

realidade dos moradores das comunidades e canções românticas – e o funk do mal – com composições pornográficas e de apologia as drogas e armas – é exposta constantemente para se referir às produções funkeiras que teriam “boas” letras em contraposição àquelas que fariam apologia ao crime ou à pornografia (LOPES, 2010).

O pesquisador Micael Herschamann (2004), demonstra na citação abaixo como são construídas as representações em torno do funk carioca nos meios de comunicação de massa:

Se, por um lado, as representações veiculadas na mídia glamourizam e dão visibilidade a jovens oriundos das camadas menos privilegiadas da população, abrindo caminho para o seu reconhecimento social e para conquista de um lugar no mercado, por outro lado, esses enunciados, em grande medida, também, constroem estereótipos que reforçam velhos preconceitos sociais (...) que ‘escandalizam a moral e os bons costumes’, que promovem o erotismo exacerbado entre jovens e que têm como epicentro uma música de baixíssima qualidade e de conteúdo alienante (que promove valores e códigos danosos ao corpo social) (Herschamann, 2004).

Herschamann (2000) no livro *O funk e o hip-hop invadem a cena*, destaca a forma de aceitação desse movimento no cenário cultural, como a prática musical que é representada para o restante da sociedade quando “entra em cena”, ou seja, quando sai das comunidades e periferias e emerge nos novos espaços de entretenimento dos jovens de classe média. Para Lopes (2010), essa cena é pautada por conflitos e às relações de poder aí subjacentes são silenciadas; assim como as variações estéticas e éticas do funk e as diferentes concepções sobre o que vem a ser essa prática musical, ou seja, as diferenciações são omitidas para que o funk seja significado no singular. No entanto, há uma linguagem de bastidor que dissipa essa gramática do palco, mostrando o que ela silencia e o que esconde. A fragmentação e as divisões presentes nos bastidores do mundo funk estão diretamente relacionadas às relações de poder que constituem o mercado fonográfico. Na linguagem dos bastidores, os conflitos são trazidos à tona, pois as posições sociais ocupadas por seus distintos atores na construção da cena comum revelam hierarquias e relações de exploração.

Lopes (2010) não propõe um julgamento de valor ou de autenticidade em seu trabalho, mas exemplifica como identidade no singular é transformada em

performance, em certos momentos estratégicos. Diferentemente das representações de palco, nos bastidores do mundo funk, dificilmente poderíamos enunciar sua identidade no singular. Como em qualquer outro estilo musical, há uma variedade produções sonoras que compõe o mesmo ritmo. No contexto funk não poderia ser diferente, existem inúmeras vertentes, algumas delas foram abordadas pela a autora Adriana Lopes que desenvolveu em sua tese as diferenças do funk de raiz, funk melody, funk putaria e funk ostentação.

No que se refere à performance feminina, Lopes (2010) aponta dois argumentos divergentes em sua análise crítica: por um lado, o funk tem sido considerado por alguns setores da classe média brasileira como uma música que corrompe menores, ou ainda, como uma música que incentiva a violência contra as mulheres. Por outro lado, recentes estudos desenvolvidos sobre as mulheres no funk apontam para uma proposta de um “novo feminismo”, a autora elucida que ambos os argumentos são problemáticos, pois tratam de uma identidade e de uma visibilidade que foram construídas por meio de significados pornográficos nos quais os papéis de gênero são altamente marcados e enunciados.

A performance feminina constitui-se num diálogo encenado entre os rapazes que compõe os “bondes”, elas, por sua vez, posicionam-se como agentes de sedução, protagonizando uma “guerra dos sexos” particular e localizada, mas com traços em comum com os papéis assimétricos constituintes das relações entre os gêneros. De um lado, a mulher situa-se como a “fiel” ou a “amante” (ou “mulher fruta”); de outro lado, os rapazes se posicionam como um tipo de “jovem macho sedutor” (LOPES, 2010).

Se a representação do funk através de algumas letras de músicas é feita de forma singular, o que podemos dizer da roupa feminina utilizada para reforçar um discurso? Na obra de Gilda Souza (2005) encontramos uma descrição precisa sobre o papel da roupa de festa como objeto essencial à vida de exceção, ou seja, a vida fora da rotina diária:

A roupa simples da vida comum, ajeitada às exigências triviais da realidade, é substituída na festa pela forma fantasmal que o narcisismo apõe ao corpo e ao rosto. O universo do sonho é também o reino das transmutações. E a nova personalidade emerge no momento de exceção, quando à esfera da pessoa se acrescenta uma ambivalência fictícia, feita de novas cores com que se enriquece o matiz natural da epiderme, e de novas curvas que se adicionam o corpo...(p. 151)

Souza (2005) faz referência a sociedade burguesa do século XIX que utilizava a moda como elemento de exibicionismo e como instrumento de disputa entre grupos e entre sexos. Em sua obra, vemos a representação da roupa como objeto de volúpia delimitando o distanciamento da vida cotidiana para um universo de encenação e exclusividade, a festa. Esse cenário não é diferente da dinâmica do baile, onde a irradiação do corpo feminino atinge os vários sentidos do homem, envolvendo-os em sua atmosfera, num espaço que se subverte uma moral impositiva. Vemos ainda, que a roupa exaltava a ideia do fetiche, posto que esta impedia a admiração estética do corpo nu, atraindo dessa forma, o interesse pelo invólucro. O vestuário decotado satisfazia a dubiedade no julgamento, criando um equilíbrio entre a roupa e a nudez.

Em contrapartida, o impacto que a moda funk causa no público feminino cai na armadilha contrastante da apropriação de uma estética caricata, ou até mesmo, do uso das peças como forma de “folclorização” de uma imagem. Absorvida pela indústria da moda, a estética do funk tornou-se numa das mais fortes subculturas fashionistas do país. “As popozudas saíram da Zona Norte e das favelas para, embaladas pelo som do funk, influenciarem até mesmo um nicho aparentemente oposto, o das patricinhas”. Criando uma linha “popozuda-chic” se utilizando dos mesmos formas mas com criações de grifes famosas, como Rosa Chá, Daslu, Sommer, entre outras (Palomino apud Herschamann, 2004).

No que se refere ao discurso em torno do sexo, utilizamos o conceito de poder repressivo abordado por Foucault (1988), para levantar a questão da incitação desses discursos como consequência do tabu irrevogável de proibições e censura que se encontra, em grande parte, nas letras do funk, muitas vezes interpretadas pelas mulheres. O autor levanta a questão da hipótese repressiva suscitando três abordagens:

1ª a repressão do sexo seria uma evidência histórica? Desde o século XVII a instauração de um regime de repressão ao sexo?

2ª a mecânica do poder, em particular, a que é imposta a nossa sociedade, seria mesmo essencialmente, de ordem repressiva? Interdição, censura e negação são mesmo as formas pelas quais o poder se exerce de maneira geral, infalivelmente.

3ª o discurso crítico que se dirige à repressão viria cruzar com um mecanismo de poder que funcionara até então sem contestação, como uma barreira, ou faria parte da mesma rede histórica daquilo que denuncia (e sem dúvida disfarça) chamando-a repressão.

Para o autor trata-se de determinar, em seu funcionamento e em suas razões de ser, o regime de poder-saber-prazer que sustenta, entre nós, o discurso sobre sexualidade humana. O ponto essencial não é a temática, mas o locutor.

"Não é tanto saber o que dizer ao sexo sim ou não, se formular-lhe interdições ou permissões, afirmar sua importância ou negar seus efeitos, se policiar ou não as palavras empregadas para designá-lo; mas levar em consideração o fato de se falar de sexo, quem fala, os lugares e os pontos de vista de que se fala, as instituições que incitam a fazê-lo, que armazenam e difundem o que dele se diz, em suma, o fato discursivo global, a colocação do sexo em discurso" (FOUCAULT, 1988).

A não aceitação do discurso e da performance sexualizante da mulher no funk está diretamente relacionada à todos os elementos que a representa, ou seja, sua classe social ou o seu poder aquisitivo, seu espaço – se residente de uma comunidade ou não, sua estética, sua bagagem cultural. A legitimidade das músicas ou da performance artística não é apenas pelo conteúdo das letras mas pelos próprios artistas. A partir daí podemos pensar na origem dos estigmas associados ao funk, especificamente ao público feminino. Entendemos que os símbolos de estigma, seja ele real ou ilusório, tende a quebrar uma imagem ou lançar dúvidas sobre a identidade do indivíduo. Nesse contexto a roupa surge como um símbolo de informação social, pois uma mesma peça de roupa usada por mulheres de origens distintas irá transmitir informações sociais diferentes (GOFFMAN, 1975).

Vemos nos discursos sobre o sexo no campo do exercício de poder, a ideia dos mecanismos disciplinares apresentada por Foucault (1988) e, que atualmente são representados pela grande mídia (Radio, TV, Jornais impressos, Revistas,

Internet, Cinema); pela classe dominante, pela elite intelectual (artistas e pesquisadores de Universidades que tentam enquadrar as manifestações culturais em suas teorias e métodos científicos); pelas instituições religiosas e pelo Estado – que neste caso – atua diretamente nas comunidades proibindo as apresentações de artistas do funk no local sem a presença da polícia militar. A maioria das instituições citadas exemplifica de forma concreta o poder que exercem deslegitimando o funk enquanto manifestação cultural da periferia.

Embora estejamos vivendo num momento de fermentação dos discursos "ilícitos" de infração que denominam o sexo cruamente por insulto ou zombaria aos pudores, presente em diversas representações artísticas, de acordo com Foucault (1988) isso é uma consequência do cerceamento das regras de decência. A inquietação pelo desejo e a linha tênue do corpo e alma, a noção do pecado imposta pela igreja, a demarcação do que é lícito e ilícito. Todas essas questões estão intrinsecamente ligadas à desqualificação atribuída a funk e que dividem politicamente os artistas dentro do movimento funk. Atualmente há uma forte demarcação das vertentes de acordo com o tema das músicas: o "funk do bem", o "funk proibidão" e "funk putaria".

No ano de 2001 surgiam as primeiras composições no funk com músicas irreverentes, explícitas ou com duplo sentido, caracterizado como o funk erótico, na voz do MC Serginho e seu dançarino Lacraia, segundo Essinger (2005) "uma figura à primeira vista andrógena, cabelo curto e descolorido com roupas femininas". Homossexual assumido, Lacraia era reconhecido pelas coreografias exageradas e engraçadas. No livro *Batidão: uma história do Funk*, Silvio Essinger conta a história desses e de outros artistas que se consagraram no mercado fonográfico do funk, mesmo que de forma relâmpago, o autor mostra um panorama do funk desde o surgimento até os dias atuais.

Nesse mesmo período, surge uma das poucas figuras femininas no funk carioca, a MC Tati Quebra-Barraco, que antes da fama trabalhou como merendeira na comunidade onde morava, Cidade de Deus. Estudou até a quarta série. Sua primeira música, falava de "quebrar o barraco" – gíria atribuída para fazer sexo selvagem. Em 2004 sua popularidade expande para fora do universo funk, procurada por produtores de boates GLS da Zona Sul Carioca, tornou-se musa gay. Fez shows no São Paulo Fashion Week e no Fashion Rio durante 2

edições. Participou do documentário "sou feia mas to na moda" de Denise Garcia que abordava o papel das mulheres no Funk. Tati representou a voz das mulheres no discurso sobre o sexo e sua reivindicação ao prazer, a apologia a uma nova estética, subseqüentemente a ruptura de um padrão estético instituído. O interesse pelo funk da juventude universitária de classe média da Zona Sul surge também nesse mesmo período, esses jovens foram seduzidos pelo ineditismo, pelo ritmo excitante, pulsante e proibido presente nas comunidades representando uma realidade diferente, distante e divertida. Em seguida, a leva de músicas pornográficas tocadas nos bailes, sem a imposição dos limites politicamente corretos ou morais, encontrou espaço na internet, canal principal da difusão do ritmo musical (ESSINGER, 2005).

Um artigo publicado na Revista Superinteressante questiona o papel do funk como vertente do movimento feminista, muito embora, parte das militantes do movimento feminista, porém, prefere não reconhecer o funk e manifestações culturais menos formais como marca da entrada do feminismo na sociedade. Seu reconhecimento se dá pela valorização da liberdade que é também um gesto político.

Quando cantam suas letras consideradas obscenas, estão reivindicando mais do que prazer na cama e denunciando as opressões às quais foram historicamente submetidas. De quebra, rompem com os padrões de beleza: nenhuma delas é loura ou magra, e nem por isso deixam de exibir o corpo, dançar ou se apresentar como mulheres desejáveis. Sem nenhum respaldo teórico – e, diga-se de passagem, já sem precisar da teoria, na medida em que a prática da igualdade entre os sexos tem se espalhado na sociedade de forma saudável e natural –, as meninas do funk sabem na pele o que é preconceito: são pobres, negras e faveladas. O que não falta, portanto, é estigma. (RODRIGUES, 2012).

No funk, há uma crítica de que as músicas apresentam as mulheres como meros objetos sexuais (um lugar de subordinação do qual as feministas lutaram para nos retirar). Mas é preciso admitir os apelos de liberdade sexual da juventude como uma consequência positiva do feminismo. A autora propõe pensar o feminismo não como um clube exclusivo ao qual se tem acesso por tortuosos caminhos institucionais, mas como aquilo que o inspirou desde o começo: ser um movimento plural, sem hierarquia, dogmas, controle ou estruturas centralizadas, que não defende uma verdade, mas está em permanente

construção de uma agenda em evolução. Dessa forma, o artigo da Revista sugere que devemos comemorar que a pauta da liberdade sexual tenha chegado ao funk – no que se espera que seja um permanente processo de expansão desde as primeiras reivindicações do movimento feminista.

3.1 A QUESTÃO DOS ESTEREÓTIPOS

Conceito derivado do grego *stereós* (sólido) + *t_pos* (molde, marca), é designado para todo grupo social cujas perspectivas e vozes são marginalizadas pelas estruturas de poder e pelos sistemas de significação dominantes numa sociedade ou cultura. Ao embasar estratégias de individualização e marginalização, o estereótipo produz um efeito de verdade probabilística e previsibilidade que, em muitos casos, deve estar em excesso do que pode ser provado empiricamente ou explicado logicamente (FREIRE FILHO, 2004).

Barthes (1979) reconhece que a representação do mundo através do sistema da moda se estabelecer por unidades semânticas das quais a retórica se utiliza para construir e ordenar a visão do mundo. O autor exemplifica com as ideias de noite, lazer, fim de semana sendo estas unidades erráticas que potencializam símbolos classificadores. Diante dessa construção retórica, o autor destaca o papel da metáfora como elemento principal que transforma uma unidade semântica usual (portanto conceitual) em contingência aparentemente original. Essa contingência pode remeter retoricamente a um estereótipo. Barthes enfatiza que através do subterfúgio das metáforas o estereótipo fundamenta o equilíbrio da retórica de Moda. Ou seja, o estereótipo na representação de moda funciona como uma espécie de lembrança mal reconhecida.

No espaço discursivo do funk, a postura sobre a sensualidade da mulher recebe um tratamento específico, bastante peculiar, inscrito no modo como ela se veste e como expõe seu corpo, na coreografia que executa em bailes e shows, nos dizeres que profere e nas posições discursivas que assume: ora ela se apresenta como dominadora da cena instaurada por meio da música e dita o que espera de seu parceiro, ora se deixa dominar por ele. Esse jogo discursivo –

dominadora & dominada – induz a uma relação conflituosa e aparentemente contraditória da mulher no universo funk (AMORIN, 2009). Dentro desse universo cultural esta inserida outra questão essencial para discussão sobre os estereótipos femininos, a sociabilidade e os usos do corpo. No cenário funk o corpo é concebido como uma propriedade, marcado como objeto de possessão.

Presenciamos a mudança no discurso sobre moda e o comportamento à medida que as transformações econômicas e sociais criam um ambiente mais ou menos favorável, ao longo do tempo. As influências desses discursos dependem frequentemente de fatores sobre os quais seus proponentes exercem pouco controle, como mudanças nos níveis de mobilidade social, oferta de empregos para mulheres e a importância atribuída ao trabalho, de forma geral, em comparação ao lazer. Vemos que a incorporação de um estilo considerado alternativo de vestuário ilustra um processo que precede e acompanha uma mudança social, processo esse em que os significados dos símbolos aos poucos se adaptavam às definições de papéis e estruturas sociais em transformação (ROCHE, 2007).

Trazendo essa discussão para os dias atuais, especificamente para o universo feminino da cultura funk, podemos analisar o vestuário utilizado nos bailes como um estilo alternativo que se impõe como predominante nos espaços configurados de lazer, mas que ainda causa certo estranhamento aos que não partilham desse mesmo espaço, nem compartilham a mesma manifestação cultural. Embora a cultura funk tenha se popularizado nos diversos canais midiáticos, as imagens associadas ao funk continuam armazenadas de maneira pejorativa e alguns casos folclórica⁶. A disseminação de representações distorcidas da figura feminina nos meios de comunicação de massa é destacada como um obstáculo para a compreensão da estética artística do funk. Esses meios são fontes principais de difusão e legitimação dos rótulos, colaborando decisivamente para a disseminação de pânico morais (FREIRE FILHO, 2004).

Segundo Cohen (1980), a criação de um pânico moral fornece a oportunidade aos partidários de um universo simbólico moral forjar um universo moral antagônico, atacá-los e redefinirem, a partir daí, as fronteiras entre o

⁶ O termo folclórico é empregado de forma alegórica para representar uma distorção ou desconsideração do sentido real.

moralmente desejável e indesejável são impostas. O autor justifica o uso do termo “pânico” para frisar a analogia ao diabólico ou a encarnação do mal aos grupos culturais marginais, em sua obra, o autor toma como exemplos os grupos *mods* e *rockers* duas subculturas britânicas rivais dos anos 1960 cuja tendência se inclinava à liberdade sexual da juventude.

Alguns preconceitos influenciam diretamente o jogo da nossa atenção e da nossa própria visão, fornecendo informações distorcidas ou hipersimplificadas da realidade. A partir daí, criam-se imagens fixas de universos e grupos sociais com os quais temos pouco ou nenhum contato, originando assim, os estereótipos sociais (LIPPMANN, 1961 *apud* CABECINHAS, 2004b).

Os estereótipos são como imagens mentais que se interpõem, sob a forma de enviesamento, entre o indivíduo e a realidade, formando-se a partir do sistema de valores do indivíduo e tem como função a organização e estruturação da realidade. O caráter fixo dos estereótipos está relacionado a necessidade do indivíduo em proteger a sua definição de realidade, agindo também como a garantia de autorrespeito, projetando ao mundo a noção de um sistema de valores do indivíduo e do *status quo* (LIPPMANN, 1961 *apud* CABECINHAS, 2004b, p. 6).

Na citação anterior, Cabecinhas (2004) desenvolve o conceito de estereótipos sociais, pautado nas contribuições de Lippmann (1961), cuja abordagem prevê nos sistemas de estereótipos o núcleo de uma tradição pessoal, conferindo as coisas e as pessoas posições estruturais específicas. A autora mostra os conceitos desenvolvidos por Walter Lippmann sobre os estereótipos como resultantes de um processo ‘normal’ e ‘inevitável’, inerente à forma como processamos a informação, mas a maior parte dos estudos empíricos realizados até os anos cinquenta caracterizaram os estereótipos como um tipo inferior de pensamento, situando-os no domínio do ‘patológico’: estes seriam projeções de fantasias indesejáveis, deslocamentos de tendências agressivas para os membros de outros grupos, ou subprodutos de síndromes de personalidade associadas ao autoritarismo e intolerância.

A teoria do pânico da moral contribuiu para evidenciar que a noção de estereótipo não é uma simples distorção da realidade, mas uma ideologia que opera continuamente por meio da mobilização de um senso comum, com discursos criado em favor da retórica de uma “maioria moral”. De acordo com Lippmann (1961) os estereótipos sociais exercem um papel de defesa dos

interesses de uma parcela da sociedade, de manutenção de hegemonia sociocultural instituída que classifica tanto as pessoas quanto as coisas em locais definidos, assim o sistema de estereótipos age como manutenção de fronteiras de grupos e classes sociais. No contexto da cultura funk, podemos observar que é a imagem do funkeiro ainda hoje associada ao criminoso, ao traficante, ao causador de desordem urbana e o universo do funk carioca visto como um cenário repleto de atos ilícitos. Sabemos que nem todo funkeiro está ligado à criminalidade e que nem todo baile funk é financiado pelos comandantes do tráfico de drogas. Alguns autores como Facina (2010) e Novaes (2011) analisaram a representação dos estereótipos sociais atribuídos aos atores principais do cenário “periferia”. A professora Adriana Facina, que desenvolveu seu trabalho sobre as produções culturais nas favelas, afirma que nas representações hegemônicas, os termos “funk” e “funkeiro” são citados no interior de uma cadeia significativa que representa a favela como o local do crime e os seus sujeitos como criminosos. A pesquisadora Joana Novaes, abordou em sua obra a relação da sociabilidade e usos dos corpos nas mulheres das camadas populares, chamou a atenção a questão da territorialidade e a representação do negro na sociedade carioca:

No momento em que vivemos atualmente, compreendemos a superposição histórica das representações do negro como perigoso e suspeito; da pobreza como desordenada e insalubre os morros e favelas como lugar onde esses atributos podem ser encontrados. Não é difícil verificar que essas representações são absolutamente atuais e norteiam o trabalho de controle e contenção das classes populares – especialmente dos negros – pela polícia, sem precisar recorrer a qualquer *apartheid* legal (NOVAES, 2011, p. 134).

Mylene Mizrahi (2010), em sua tese de doutorado mostrou a relação dos preconceitos de ordem social e racial, presentes na constituição de uma estética feminina na cultura funk associada à corporeidade, a qual exerce um papel fundamental na construção e na transformação de identidade que se deseja representar. Para a autora, a dinâmica criativa que caracteriza a cultura funk é presentificada pela estética, por sua forma e conteúdo, resultante de influências e apropriações. Por sua vez, Lopes (2000) sublinha a contraditoriedade do funk em tirar proveito dos estereótipos e das associações ideológicas do vulgar e do espúrio na cultura moderna. É inegável que a visibilidade e a repercussão desse

movimento se configura pelo processo criativo com que os sujeitos compõem sua estética, se articulando e na mesma medida, subvertendo as representações feitas ao funk. Essa dinâmica criativa da produção de imagens e contra-imagens, segundo Mizhari (2010), são suscitadas tanto a partir de disputas internas quanto externas. Essa imagem distintiva do funk segue uma lógica subversiva que se constrói a partir de uma dinâmica de oposição e aproximação à cultura dominante.

As comunidades e periferias possibilitam a articulação da territorialidade e produção de subjetividade através do agenciamento das novas formas de sociabilidade e usos do corpo. Um território marcado pela violência das desigualdades e oportunidades de ascensão fabricam-se e reatualizam cotidianamente novas expressões através das produções artísticas. Ao frequentar inúmeros bailes funk em diferentes regiões da cidade do Rio de Janeiro, pude observar os diferentes perfis corporais de acordo com cada lugar. Nos bailes de comunidade, por exemplo, o Baile do Mandela nas proximidades de Manguinhos, o público feminino era composto em sua maior parte por jovens (homens e mulheres) negros da região, os quais usavam roupas que favoreciam suas formas corporais. Neste baile, 99% das frequentadoras eram da comunidade⁷. Embora tivesse muitas jovens no espaço onde ocorria o baile elas identificavam quem era “de fora” pela estética corporal e pela indumentária da jovem visitante⁸. No Baile da Favorita, outro exemplo distinto, realizado na quadra da Acadêmicos da Rocinha e que hoje é organizado por uma equipe de produtores de classe média/alta para um público também classe média/alta, é notória a segmentação público feminino presente de acordo com uma estética determinada pelo poder aquisitivo, a segregação do público feminino de classe baixa e de classe média/alta é notória e delimitada pelos espaços dentro do baile.

A partir dessas observações podemos pensar que há um circuito dos bailes carioca hoje identificado e marcado pelas diferenças sociais e estéticas. Da mesma forma que o funk carioca se popularizou e se difundiu maciçamente, criaram-se nichos com públicos definidos em cada região e até mesmo dentro das

⁷ De acordo com a jovem Bianca que me acompanhava no baile e conhecia todas as outras moças do local. A mesma afirmou que dificilmente ia alguma jovem “de fora” ou seja, da Zona Sul no baile do Mandela por estar dentro da comunidade do Jacaré.

⁸ Como foi o meu caso, na primeira vez que fui ao baile.

próprias comunidades. Hoje os bailes nas comunidades que foram pacificadas já não ocorrem mais sem a autorização prévia da polícia. Quando ocorre já não é mais o mesmo baile, com a mesma liberdade, pois a organização do baile já não é mais a mesma, feita pelos atores de antes.

O funk carioca hoje se propagou, atinge quase todos os espaços culturais e de entretenimento da cidade, todavia seu público “de origem”⁹ não atingiu a mesma esfera, pois não há o mesmo fluxo entre freqüentadores. Os fatores que impedem essa entrada do público da comunidade nos bailes na quadra da Rocinha ou no Santa Marta, por exemplo, locais autorizados pela polícia para realização dos bailes, é determinado pelo valor do ingresso. Hoje um baile dentro da quadra do Santa Marta varia entre R\$50 a R\$100. Com isso, o público participante não é o da própria comunidade, mas sim os “de fora” ou seja, os jovens de classe média/alta. Nesse mesmo contexto, a estética varia de acordo com o público que se apresenta. Observamos elementos na composição do vestuário em comum com os de jovens das camadas populares, mas há uma certa diferenciação, perceptível na dinâmica da composição e do uso das peças mas também dos corpos. Nesse sentido, analisar o estereótipo atribuído ao público feminino de origem popular tendo como objeto principal o vestuário como uma forma de manutenção de um preconceito estético, torna-se central ao presente estudo com objetivo de entender que imagem é essa que se constrói, não pelos atores, mas por quem observa e desaprova, pelos espectadores e divulgado (e/ou) reforçado pela mídia.

A atenção destinada à construção da identidade individual e coletiva é uma forma de se adaptar as novas formas de desorganização social e cultural. A moda, por sua vez, contribui para a redefinição das identidades sociais ao atribuir constantemente novos significados aos artefatos. As roupas expressam ambivalências que cercam as identidades sociais tais como: juventude *versus* idade; masculinidade *versus* feminilidade; androginia *versus* singularidade; conformismo *versus* rebeldia. Seu fascínio reside nos modos como continuamente redefine essas tensões e as incorpora em novos estilos.

⁹ Destaco a palavra de origem, longe de essencialismos, para traduzir a ideia de que o funk – manifestação de origem popular – difundida primeiramente nas comunidades cujo público principal são os próprios residentes, todavia esse público (seja de espectador ou de produtor) não acompanha, em mesmo grau, a difusão da música externa à comunidade.

As roupas possibilitam não somente representações de trajetórias pessoais, sobretudo, funcionam como vetores de construção identitária e da subjetividade, compreendendo a necessidade de se levar em conta seu contexto performático. Pensar no baile funk como “ambiente de criação”, analisado originalmente por Mizrahi (2010), possibilita-nos levar em consideração todos os símbolos que permeiam estes espaços como suportes de memória de um movimento que, pouco a pouco, se cristaliza na história cultural da cidade do Rio de Janeiro. Uma história cultural que possui sua estética própria, seus atores e seus espaços estabelecidos.

3.2 OBSERVAÇÕES DO TRABALHO COM A ESTILISTA SONIA IZIDORO

O trabalho de campo desenvolvido girou em torno de quem participa da construção de uma estética funk no Rio de Janeiro, para isto, fomos conhecer o trabalho da estilista responsável pela criação do vestuário das principais dançarinas e MCS do funk carioca: Sonia Izidoro. A descoberta dessa profissional ocorreu através de algumas visitas aos bailes funk na Região do Centro da Cidade. Em conversas informais com as frequentadoras dos bailes que se vestiam de forma parecida com as dançarinas dos bailes fui questioná-las sobre a fonte de inspiração das mesmas. A partir daí, fui buscar referências da estilista na internet e com isso cheguei ao ateliê da estilista no bairro do Estácio.

Sonia Izidoro começou sua carreira aos oito anos de idade, acompanhando o trabalho da mãe que era costureira. No início, a estilista costurava apenas para pessoas comuns e moradores do Morro de São Carlos, na Zona Norte do Rio de Janeiro, produzia roupas para suas amigas e primas frequentarem os bailes funk na comunidade do São Carlos na década de 1990. Paralelamente, vendia algumas dessas roupas que produzia, para as dançarinas e garotas de programa da extinta boate *Help*. Sonia afirmou que desde o início as roupas pra ir aos bailes tinham um caráter de exclusividade e de inéditismo. Como ela produzia roupas para uma média de seis a dez amigas, por mês, depois de certo tempo, essas peças já não poderiam ser repetidas, então Sonia as vendia no calçadão de

Copacabana em frente a boate. Tempos depois, as “dançarinas” da boate solicitavam diretamente a produção de alguns modelos específicos.

Com o tempo, o trabalho da estilista ganhou repercussão, chegando até as demais moradoras da comunidade do São Carlos, outras vinham do Complexo do Alemão e da Rocinha. Nessa época, os bailes eram financiados pelo tráfico. Com isso, produzia roupas para mulheres dos traficantes e dos “bicheiros” (contraventores do jogo do bicho). A partir desse momento, o seu trabalho ganhou mais visibilidade, atraindo o as dançarinas e MCs (cantoras do funk). Em certo momento, questionei o custo de cada peça indumentária do seu acervo, Sonia informou que variava de acordo com os modelos, alguns eram feitos a mão, mas que o custo menor era de R\$150 para uma camiseta ou *bustier*, R\$300 para uma peça manufaturada e até R\$500 para uma peça de macacão ou vestido feito sob medida.

Anos mais tarde, por volta de 2005, buscou referências para seu trabalho com figurinistas das escolas de samba para produção de algumas peças para as dançarinas que desfilavam no período de carnaval. Essas dançarinas demandavam elementos do vestuário carnavalesco para sua produção no funk. Com o passar dos anos, Sonia foi se aperfeiçoando em relação ao conhecimento dos tecidos apropriados para cada peça e para cada corpo. Ela comentara que em alguns casos, lança mão de tecidos com uma textura mais “plástica” para esconder as imperfeições de algumas dançarinas, seja no bumbum ou na coxa. É importante ressaltar que a forma como a estilista obteve o conhecimento artesanal se deu pela experiência do ofício ao longo dos anos, ela afirmou algumas vezes que até gostaria de ter feito uma faculdade, mas não tinha condições financeiras.

A partir do ano de 2006 se lança como estilista da cantora Tati Quebra Barraco, e das dançarinas “Mulher Melancia”, “Mulher Moranguinho”, Valesca Popozuda e suas dançarinas da Gaiola das popozudas. Recentemente veste as dançarinas do bonde das maravilhas. Todavia, Sonia diz que não deixa suas clientes da comunidade “na mão”. Questionei sobre como suas clientes que moram nas comunidades, jovens de baixo poder aquisitivo conseguem adquirir suas peças, ela esclarece que a maioria das jovens trabalham diariamente e

gastam grande parte da sua renda consumindo as roupas para ir ao baile. Ela afirma ainda que para suas clientes antigas ela cobra um preço diferenciado.

Todas as peças produzidas para cantoras (MCs) e dançarinas tem um caráter de exclusividade. Em muitos casos, quando as freqüentadoras dos bailes chegam no ateliê para copiar um modelo usado por alguma personalidade a estilista deixa claro que produzirá um modelo semelhante (com cores ou detalhes diferentes) nunca igual. Essa é uma das condições impostas pelas artistas do funk quando solicitam uma roupa para apresentação em shows e festas particulares.

No processo de produção das peças, algumas são feitas sob medida para cada corpo. No caso da dançarina Valesca Popozuda, seus macacões são pré-moldados no corpo da mesma. A estilista nos conta que a dançarina participa ativamente da produção do seu vestuário, na escolha dos tecidos para as roupas, cores e recortes. Questionei se todas as dançarinas tinham essa participação ativa na escolha detalhada das peças, a estilista afirmou que nem todas: “só as mais famosas fazem questão da exclusividade”, ela cita as dançarinas: Valesca, Andressa Soares e a Annita. Segundo Sonia a maioria das dançarinas querem “ficar gostosas” com as roupas.

“A música só acontece quando a roupa causa”, disse uma dançarina que provava um short, numas das minhas visitas ao ateliê. Eu perguntei o porquê, ela continuou dizendo que primeiro a música acontece nos bailes, as vezes no improviso, mas até as produções musicais criadas em Studio só “bombam” (fica famosa) quando são apresentadas nos bailes e com isso a apresentação visual tem que chocar, pra música estourar.

Questionei sobre a questão dos acessórios e os sapatos de salto, se eram muito usados, se ela produzia, pois não havia material exposto no ateliê, Sonia afirmou que para dançarinas os acessórios não fazem tanto sucesso, pois dependendo do tamanho pode incomodar ou atrapalhar a hora da dança. Quanto aos sapatos, tirando as dançarinas e MCs mais famosas cuja coreografia “é só rebolar” usar salto para chamar mais atenção, mas no geral a maioria prefere usar tênis, pelo conforto e segurança.

As roupas produzidas em seu ateliê tinha um caráter fortemente expressivo, eram usadas para fazer uma declaração sobre suas identidades

femininas marcadas pelo poder da sensualidade. O vestuário é percebido como um objeto de total desejo a partir de uma sensibilidade aguda que capta a junção entre a matéria e a forma, da roupa com o movimento sobre o corpo do portador. O criador de moda, mas do que qualquer outro criador, tende a alertar sua sensibilidade para o momento social e pressentir os esgotamentos estéticos em vias de se processar. Ele não impõe um sentido para a moda, pois nenhum produtor apresenta um produto sem que o público a quem ele se endereça o tenha solicitado (SOUZA, 1987).

Conhecer o trabalho da estilista foi bastante elucidativo para a pesquisa, tomamos conhecimento dos diferentes estilos do universo funk feminino. Nas observações do trabalho de criação, produção até a prova das peças com a estilista e suas clientes, percebemos que há uma mágica das roupas, assim como na obra de Stallybrass (2008), as roupas recebiam os corpos e se moldavam a cada um. Havia uma aura de empoderamento no momento em que as jovens provavam as roupas produzidas pela estilista. Era uma percepção de acolhimento e de mutação a partir do uso de um objeto que possibilitava transformação ao entrar em contato com o corpo, proporcionando um bem estar, satisfação pessoal, tornando o corpo mais atraente e sedutor. O próprio corpo da estilista já mostra uma marca da estética valorizada em suas criações.

O trabalho da estilista reproduz, de certa forma, o momento que a sociedade vive de um culto ao corpo dotado de significados para os que vivem nas diferentes regiões da cidade e se apropriam de uma estética que está ao seu alcance e que os representa. Dado que a roupa é um fato cultural produzido pela história e resistente a esta, entender as motivações dos usos pelos corpos é identificar a atribuição dos valores simbólicos por cada grupo social.

Para o público consumidor da estilista, as roupas expressam a liberdade corporal e sexual que as mesmas vivenciam dentro e fora do contexto funk. Elas utilizam os estereótipos e clichês da mulher funkeira para o próprio benefício como uma forma de reafirmação da identidade que se constrói a partir do funk. Não há uma vitimização pelos conceitos pejorativos atribuídos, mas uma forte percepção de autoestima construída através da expressão artística.

Compreendemos que para a vestimenta existir como arte é necessário que entre ela e a pessoa se estabeleça um elo de identidade e concordância.

Atualizando-se a cada momento, jogando com o imprevisto, dependendo do gesto. Assim, é a moda a mais viva e a mais humana das artes (SOUZA, 1987).

Concluimos que a ideia de individualização que a roupa proporciona está associada ao corpo e suas propriedades pessoais e originais. A ideia de ressonância do corpo com a roupa e vice versa molda a construção de uma identidade feminina no funk.

Mostraremos anexo o material fotográfico resultante da pesquisa. Algumas fotos foram tiradas no ateliê na estilista com a produção de suas peças e o uso das roupas pelas artistas do funk, outras de visitas aos bailes frequentados pelas suas clientes. Em respeito à privacidade das mesmas, todas as fotos registradas foram feitas consensualmente e destacam apenas as roupas e corpo, foram omitidos os rostos das jovens.

CONCLUSÃO

Nosso objetivo nesta pesquisa foi mostrar que a análise da roupa como objeto de cultura material pode fornecer um panorama conceitual e prático das relações sociais e das identidades culturais, pois não existe cultura sem objetificação. Nossa abordagem nos levou a compreensão de que os valores presentes na dimensão cultural de uma sociedade estão inseridos no processo contínuo de construção de identidades, sejam elas globais, nacionais, regionais ou locais (OLIVEIRA, 2008).

Acredito que as novas políticas de fomento à cultura que contemplam as manifestações periféricas sejam um meio para a divulgação de diferentes abordagens da cultura funk. Esta cultura pode ser expressa por outras atividades além da música, como: as artes visuais, os livros, o cinema e audiovisual, e com os seus produtores, consumidores, políticas e instituições. Compreender a estética visual deste movimento, por exemplo, seria uma nova forma de ampliar o olhar sobre o funk fora dos estereótipos e das classificações condicionadamente distorcidas. Sabemos que a abordagem da cultura funk na Academia foi inaugurada pelos estudos antropológicos. Todavia, a pesquisa sobre este movimento precisava ser expandida. Atualmente, presenciamos a eclosão de iniciativas acadêmicas cuja temática explora para além da cultura funk e seu histórico, a representação feminina pelos estudos de mídia e comunicação social.

Procuramos desenvolver o conceito de cultura em primeiro plano para em seguida entrar na dimensão da vida social levando em consideração a relação do sujeito e com espaço social, envolvendo corporalidade e etnicidade. O estudo do corpo nos possibilitou a compreensão das relações espaço-temporais concretas entre práticas materiais, representações, imaginários, instituições, relações sociais e estruturas vigentes de poder político-econômico.

A articulação dos conceitos sobre moda e indumentária consolidou o estudo dos mecanismos sociais e de representação da sociedade, pois constituem um instrumento de hierarquização distintiva dos grupos informando as diferenças de *status* e valor. A roupa sempre esteve presente nas forças que enfatizam a lógica da individualidade, no poder do novo, na estetização e na

personificação das aparências (ROCHE, 2007).

Trabalhar os objetos como suporte de memória, para além da materialização do passado ou das lembranças que se conservam e se acumulam no presente é lançar mão da subjetividade humana em atribuir elementos sentimentais a um artefato que se origina funcional. A própria capacidade de criar artefatos para garantir a sobrevivência é a representação da relação do homem com o seu ambiente, pois estes objetos foram criados e utilizados de acordo com a percepção do ser humano.

O conceito tradicional do documento estava ligado a sua materialidade – objetos que representavam a ação e atividade humana. No que tange a atribuição de valores documentais e patrimoniais aos objetos produzidos pela sociedade não pode ser pensada de modo definitivo, uma vez que a ação documental/patrimonial é um produto contingencial. O documento pode ser considerado tudo aquilo que é utilizado para que uma pessoa aprenda algo. Neste sentido, a memória – entendida como a preservação do pensamento humano, referência de fatos passados no tempo presente – possibilita a assimilação dessas novas informações, a partir do conhecimento adquirido e guardado no consciente humano. Portanto, qualquer produto criado pelo homem (artefatos, pinturas, música, textos etc.) pode vir a ser um documento.

A memória é um processo subjetivo, ancorado em experiências e marcas simbólicas e materiais. Não há somente uma memória – uma única interpretação dos fatos. Elizabeth Jelin (2002) reconhece as memórias como objeto de disputas, conflitos e lutas, no qual os participantes tentam impor sua perspectiva do fato, pois a memória é uma ferramenta de poder. “Essas memórias e as interpretações são também elementos chaves nos processos de (re)construção de identidades individuais e coletivas, em sociedades que emergem de períodos de violência e trauma” (JELIN, 2002, p.5)

Nossa análise contemplou o esclarecimento no que se refere aos distanciamentos e as aproximações realizados pelo funk através de sua estética e da sua música. Observamos que há um abismo cultural existente entre grupos tão próximos no que diz respeito à estética do movimento e uma conectividade artística através da música com devidas concessões. Em observância as percepções externas, do público que está fora do movimento de construção e

legitimação do funk, enquanto manifestação cultural e artística, podemos afirmar que esta cultura é aceita com muitas reservas. Tanto na mídia como nos espaços legitimados de cultura. O público em geral aceita o ritmo, frequenta os bailes, ouvem as músicas, mas não reconhecem sua estética como arte.

A verdade é que não é possível a existência do objeto artístico sem que pelo menos um pequeno grupo o reconheça como tal. Diante disso Alfred Gell (2005) propõe uma questão que vem a somar com o luta para o reconhecimento estético do movimento funk na atualidade. Para o autor, a antropologia da arte enfrenta a complexidade da abordagem de legitimação de grupos artísticos que estão fora do que é reconhecido oficialmente ou pelo discurso estético como arte e que lutam para que suas obras tenham o mesmo tratamento institucional sendo inseridas nas instituições de memória.

Sabemos que para a legitimação de uma memória seja ela qual for, entra em jogo questões sobre poder, diante da disputa por elegibilidade. Outra questão importante na análise sobre a legitimação da memória do funk é o conceito de enquadramento da memória citado por Pollak (1989), pois mesmo que se estabeleça nas instituições de memória a representação da história do funk, haverá todo um trabalho de controle e seletividade da memória deste movimento imposta a essa condição, com testemunhas autorizadas a fim de manter a coesão interna.

REFERÊNCIAS

- AMORIN, Márcia Fonseca de. **O Discurso da e sobre a mulher no funk brasileiro de cunho erótico**: uma proposta de análise do universo sexual feminino. 2009. 177 f. Tese (Doutorado em Linguística)–Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2009.
- BAKHTIN, M. **Cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BARTHES, R. **Inéditos**: imagem e moda. v. 3. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. **Sistema da moda**. São Paulo: Editora Nacional : Ed. da Universidade de São Paulo, 1979.
- BARNARD, Malcolm. **Moda e comunicação**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- _____. **A Distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Zouk: EDUSP, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da Arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BURKE, Peter. **O que é história cultural?** 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- CABECINHAS, Rosa. **Representações sociais, relações intergrupais e cognição social**. Paidéia, Ribeirão Preto, v. 14, n. 28, p.125-137, 2004a.
- _____. **Processos cognitivos, cultura e estereótipos sociais**. Actas do II Congresso Ibérico de Ciências da Comunicação, Universidade da Beira Interior, Covilhã, 21-24 de Abril de 2004b.
- _____. **Investigar representações sociais**: metodologias e níveis de análise. In: Baptista, M. **Cultura: metodologias e investigação**. Lisboa: Ver o Verso Edições, 2009. p.51-66.
- CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2000.
- CRANE, Diana. **A moda e o seu papel social**: classe, gênero e identidade das roupas. São Paulo: Ed. Senac SP, 2006.
- CUNHA, Maria Amália de Almeida. **O conceito “capital cultural” em Pierre Bourdieu e a herança etnográfica**. PERSPECTIVA, Florianópolis, v. 25, n. 2, 503-524, jul./dez. 2007.

DUFRENNE, Mikel. **Estética e filosofia**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1981.

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

FORNACIARI, Christina. **Funk da gema**: de apropriação a invenção, por uma estética popular brasileira. Belo Horizonte: Edição da Autora, 2011. E-book disponível em: <www.funkdagema.blogspot.com>.

FACINA, A. “**Não me bate doutor**”: funk e criminalização da pobreza. Anais do V ENECULT. 25 a 27 de maio de 2009. Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador, BA. Disponível em: <www.cult.ufba.br/enecult2009/19190.pdf> Acesso em: 27/04/2010.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade**: a vontade de saber. v. 1. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 2010.

FREIRE FILHO, João; HERSCHMANN, Micael; PAIVA, Raquel. Rio de Janeiro: estereótipos e representações midiáticas. Disponível em: <www.compos.org.br/e-compos>. Acesso em 10/4/2013.

GELL, Alfred. **Art and Agency**: na anthropological theory. Oxford: Clarendon, 1998.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Ed. da Universidade Candido Mendes, 2001.

GOFFMAN, Erving. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

_____. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: editora vozes, 2001.

GOLDENBERG, Mirian. **Nu & vestido**: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca. Rio de Janeiro: Record, 2002.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Antropologia dos objetos**: coleções, museus e patrimônios. Rio de Janeiro: IPHAN, 2007.

GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera (orgs). **O que é memória social**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.

GUATTARI, F. **Caosmose** – um novo paradigma estético. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **A Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

_____. **Da diáspora**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Lisboa: Edições 70, 1992.

HERSCHMANN, M. **O funk e o hip hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000.

_____. Rio de Janeiro: estereótipos e representações midiáticas. Revista da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação – **E-compós**. Dez. 2004. Disponível em: www.compos.org.br/e-compos. Acesso em: 4 abril 2013.

JELIN, Elizabeth. Las luchas políticas por la memoria. In: _____. **Las conmemoraciones: las disputas en las fechas 'in-felices'**. Madrid: Siglo Veintiuno de España, 2002. p.39-62.

JENKINSON, Hillary. **A Manual of archive administration**. 2. ed. Oxford: The Clarendon Press, 1922.

LE GOFF, J. **Historia e memória**. Campinas: Unicamp, 1990.

LIPPMANN, W. **Public opinion**. Nova Iorque: Free Press, 1961.

LOPES, Adriana C. **Funk-se quem quiser no batidão negro da cidade carioca**. 2010. 177 p. Tese (Doutorado em Linguística)–Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas, Campinas, 2010.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. **A História, cativa da memória?** Para um mapeamento da memória nas Ciências Sociais. Rev. Inst. Est. Bras., São Paulo, n. 34, p. 9-24, 1992.

_____. **Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, n. 21, p. 1-20, 1998.

MIZRAHI, Mylene. **Figurino funk: uma etnografia sobre roupa, corpo e dança em uma festa carioca**. 2006. 158 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia)–Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

_____. **A Estética funk carioca: criação e conectividade em Mr. Catra**. 2010. 270 f. Tese (Doutorado em Sociologia e Antropologia)– Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

NOVAES, Joana de Vilhena. **Com que corpo eu vou?** Rio de Janeiro: Ed. PUC Rio, 2010.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **Cultura é patrimônio: um guia**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2008.

PRIORE, Mary Del; AMANTINO, Marcia (Orgs.). **História do corpo no Brasil**. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

POLLAK, Michael. **Memória e identidade social**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, n. 10, 1992.

ROCHE, Daniel. **A cultura das aparências**: uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII). São Paulo: Ed. Senac SP, 2007.

RODRIGUES, Carla. O funk é feminista. **Revista Superinteressante**, Maio 2012. Disponível em: <super.abril.com.br/cultura/funk-feminista-684751.shtml>. Acesso em: 10 março 2013.

SANTOS, Eufrazia C. Menezes. Gilroy, Paul. O Atlântico negro. Modernidade e dupla consciência. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 45, n. 1, 2002.

SCHNEIDER, Jane. **Cloth and clothing**. In: Handbook of Material Culture. TILLEY, Chris et al. London: Sage, 2006. p. 203-220.

SILVA, Gilda Olinto do Valle. Capital cultural, classe e gênero em Bourdieu. **INFORMARE**. CAD. Prog. Pós-Grad. Ci. Inf., v.1, n.2, p. 24-36, jul./dez. 1995.

SIMMEL, Georg. **Filosofia da moda**. Lisboa: Papelmude, 2008.

SODRÉ, Muniz. **Claros e Escuros**. Rio de Janeiro: Vozes, 1999

SOUZA, Gilda de Melo e. **O Espírito das roupas**: a moda do século dezenove. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

STOCKLER, Mari. **Meninas do Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

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

_____. Funk e cultura popular carioca. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v.3, n. 6, p.244-253, 1990.

WOOLF, Virginia. **Orlando**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.