

O FUNK, A ROUPA E O CORPO: CAMINHOS PARA UMA ABORDAGEM ANTROPOLÓGICA DA MODA

Mylene Mizrahi
PUC, Rio de Janeiro, Brasil¹

A partir da conciliação de duas perspectivas antropológicas de análise dos objetos materiais – o sistema classificatório de bens e as abordagens da materialidade – propõe-se um caminho alternativo para o estudo da moda. O enquadre oferecido escapa aos tradicionais esquemas distintivos, desloca a análise da moda de um sistema de gosto mundial e afasta o seu estudo de uma apreciação do belo, seja esta guiada por modos ditos corretos de se autoapresentar ou por uma noção de belo universal. Por fim, mostra-se como o estudo da moda de vestuário coloca sempre em questão o corpo e a relação que a indumentária estabelece com o mesmo.

Palavras-chave: gosto, materialidade, agência, funk

INTRODUÇÃO

O baile funk é um fenômeno marcante da sociabilidade carioca. Seu auge, podemos dizer, se deu nos anos 2000, período anterior à entrada nas favelas das UPPs, as Unidades de Polícia Pacificadora que, a partir de 2008, se estabeleceram em algumas comunidades periféricas do Rio de Janeiro, especialmente as localizadas nos “morros” da cidade, na tentativa de coibir o comércio de drogas ilícitas e o poder exercido por seus controladores. Um dos desdobramentos do referido projeto foi igualmente coibir o baile funk. O entendimento do poder oficial era o de que se tratavam de eventos que fortaleciam a estrutura da bandidagem local, fosse ao aumentar seus ganhos financeiros, com o correspondente incremento da venda de substâncias lícitas e ilícitas, fosse ainda ao se constituir em oportunidade para o encontro dos integrantes da hierarquia do tráfico de drogas. O baile era oportunidade para os chefes e seus parceiros visibilizarem seu poder. Poder que era simultaneamente financeiro, relacional e dadivoso. Estas festas eram

1 Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Educação. Contato da autora: mylenemizrahi@gmail.com.

oportunidade ainda para a juventude popular, e também uma parcela da juventude de classe média, se reunir, fruir a música e dançar. O baile funk materializou uma certa ideologia do Rio de Janeiro, a de estabelecer conexões entre as muitas diferenças que compõe o seu tecido social (Mizrahi 2014).

É nas favelas que o funk carioca, gênero musical predominante dos bailes, derivado do soul norte-americano e do Miami bass, se torna produção cultural genuína, distinta de suas influências primeiras. Em fins dos anos 1980, suas músicas ganham letras em português, tornando o gênero distintivo do Rio de Janeiro e se constituindo em representação cultural do Brasil contemporâneo. Não à toa, dois de seus expoentes artísticos, a cantora Anitta e a MC Ludmilla, se apresentaram na cerimônia de abertura das Olimpíadas do Rio, transmitida massivamente para o mundo. Paradoxalmente, como resultado da ação das políticas de segurança pública, os bailes foram minguando, ao mesmo tempo em que sua música passou a ser amplamente consumida. Podemos dizer que se produziu uma ruptura entre o funk carioca e seu contexto relacional de produção – o vai e vem entre a favela e o asfalto – para que sua música se confirmasse como importante produto da indústria cultural. O funk, contudo, não se deixa apreender, e encontrou outros caminhos para escapar ao poder padronizador, seja por meio das batalhas entre dançarinos seja ainda ao produzir inovações formais e estéticas em sua música (Mizrahi 2013).

Neste artigo, quero retornar aos bailes dos anos 2000 para com eles propor uma proposta de abordagem mais propriamente antropológica para a moda. Vale notar que o fato de a moda forjada nos bailes funk ser do tipo “popular” é especialmente produtiva para minha proposta, na medida em que escapa ao sistema de moda global ao mesmo tempo em que mantém diálogo com este. A moda e as estratégias de autoapresentação são centrais para a constituição do sujeito criativo funk, seja ele fruidor e/ou produtor do movimento musical, que hoje não se atém mais ao Rio de Janeiro. Cabelos desenhados, descoloridos e/ou baixinhos para os rapazes, cabelos estendidos, anelados, relaxados ou alisados para as moças. Piercings, tatuagens, telefones celulares, cintos, colares, anéis, pulseiras, sandálias, tênis. Roupas, ora de marcas globais, ora das marcas locais adquiridas em “feirinhas”.² É vasto o universo indumentário funk.³

Junto a esse universo indumentário quero buscar caminhos para uma abordagem para a moda que ultrapasse a chave do símbolo e da representação. Dessa maneira, ao mesmo tempo em que conheceremos o figurino funk, veremos como ele nos propõe um modo outro para pensarmos a roupa e os adornos corporais. Uma abordagem que se apoia na materialidade sem, contudo, negar o lugar que possui o símbolo em seu significado. Trataremos assim de pensar a moda no registro da materialidade, o que envolve assumir uma perspectiva teórica e metodológica particular. Significa colocar o objeto, em nosso caso a roupa e o adorno corporal, no centro da análise, passando assim de um legado da representação para o registro da presentificação. Ao invés de privilegiarmos as capacidades simbólicas do objeto material, passamos a enfatizar e a ser conduzidos por suas qualidades físicas e de agência. Esse movimento foi-me demandado por meu próprio campo. A descrição etnográfica que se segue nos apresenta uma conjuntura

2 “Feirinhas” são os mercados informais móveis que ocorrem em praças públicas periféricas e em estacionamentos obsoletos.

3 Em três oportunidades diferentes fiz trabalho de campo em bailes funk. A primeira delas, de curta duração, deu origem à pesquisa *A influência dos subúrbios na moda da Zona Sul* (Mizrahi 2003). O segundo trabalho de campo foi conduzido ao longo de dezoito meses em um baile funk e deu origem à minha dissertação de mestrado (Mizrahi 2006; 2019). O terceiro trabalho de campo, também com duração de dezoito meses, se deu junto à rede de relações de um coletivo de artistas de funk carioca (Mizrahi 2014).

que coloca não apenas a possibilidade de conciliação destas diferentes perspectivas como exige essa conciliação.

Mas para além de pensar a moda no registro da materialidade, proponho aqui ainda um outro deslocamento. Ao buscar entender a moda como fenômeno cujo significado podemos apreender a partir da vida que o produz e na qual ele se insere, não é o diálogo com o sistema de moda mundial que privilegio, uma visada tradicionalmente assumida nos estudos sobre o tema. Em vez de nos atermos a questões relativas ao julgamento do gosto e outras mais próprias à modernidade, adentraremos uma noção de estética que extrai seu sentido a partir da relação de interdependência que se estabelece entre forma e conteúdo.

Tomaremos assim a moda como objeto estético complexo, defendendo que seu estudo seja feito junto às manifestações locais e à particularidade de seus contextos relacionais de produção. Acompanhamos assim a defesa de Geertz de que a arte e a estética devem ser remetidas a seus contextos de produção para terem suas lógicas acessadas. As manifestações artísticas materializam pensamentos e formas de viver, tornando-os visíveis junto aos objetos. Dessa perspectiva, as reações que suas qualidades formais produzem estão muito além de seu apelo estético, formal, mas para entendê-las devemos levar em conta que os talentos do artista e as capacidades discriminatórias de seu público são feitos “na mesma fábrica”. Artista e público partilham um mesmo material sócio-cognitivo. Desse viés, não é mais possível tomar o “bom gosto” como um código universal, cujos sentidos e significados existem em si mesmos, mas sim como a expressão da conformidade entre os talentos do artista e as capacidades de seu público (Geertz 1997:142-181).

Portanto, ao estudarmos um gosto alter, cujo código não dominamos, não é o critério de beleza que deverá nos guiar. Cabe assim trazer para o estudo da moda a provocação que fez Gell para a antropologia da arte: a de adotar um olhar filistino sobre o objeto estético. Ao início de “Technology of enchantment and the enchantment of technology”, o autor defende que o estudo da estética é para o domínio da arte o que o estudo da teologia é para a religião. Se nós, modernos, possuímos uma religião, essa religião é a arte, e nosso dogma é o esteticismo universal. E se um antropólogo da religião deve adotar um ateísmo metodológico, rompendo com qualquer julgamento moral sobre aquilo que estuda, um antropólogo da arte deve adotar um filistinismo metodológico, uma atitude de resoluta indiferença em relação ao valor estético dos trabalhos de arte, rompendo com o esteticismo (Gell 1992: 40-43).

Concordando com Gell, quero propor que, para estudar a moda não é preciso achar belo o que estudamos ou partilhar dos mesmos gostos de nossos interlocutores em campo. A moda é significativa enquanto objeto de estudo na medida em que articula e ancora o mundo social à sua volta. Importa assim tomá-la como Gell tomou o objeto artístico: a partir de sua eficácia e capacidade de transformação. Como um sistema de captura que permite-nos adentrar mundos complexos por meio das interrogações que fazemos à forma (Gell 1998).⁴

É a partir desse lugar que nos afastamos dos tradicionais e exaustivamente explorados esquemas distintivos e das discussões relativas ao julgamento do gosto. Veblen (1980) argumentou que a engrenagem do consumo da moda bem como a manutenção de seus padrões

4 Ver Lagrou (2007) para uma análise das potências que a forma oferece para o estudo da estética em sociedades ameríndias.

depende de uma permanente emulação do alto gosto. Uma competição pecuniária que colocaria os costumes da classe ociosa, a alta classe, como referência primordial para as escolhas estéticas da burguesia. Simmel (1957) defendeu que o fenômeno da moda é regido pelo efeito *trickle down*, um movimento permanente que se dá a partir do transbordamento do gosto das classes hierarquicamente superiores para as imediatamente inferiores até que, em sucessivo processo imitativo, o alto gosto chegue à base da pirâmide. A partir desse ponto as classes superiores abandonariam a tendência anterior e produziriam inovações de moda.⁵ Bourdieu (1984) incorporou o esquema de Veblen para argumentar que as capacidades de apropriação dos bens regem as dinâmicas de marcação de classe, tendo como móvel primeiro o distinguir-se, por meio do gosto, dos inferiores estruturais. As classes trabalhadoras, dessa perspectiva, estariam presas a um “gosto da necessidade” e seriam incapazes de escolhas estéticas próprias e genuínas, ideia colocada em questão pelo rico e dissidente universo indumentário funk.

Mas se não queremos reduzir o estudo da moda aos esquemas distintivos e aos poderes da totalidade que estes subentendem – a sociedade, a cultura, o alto gosto – nem por isso nos voltamos para sua contraparte. Lipovetski (1989), por exemplo, deixa de lado as lógicas distintivas para se voltar para um fenômeno que entende como próprio às sociedades ocidentais: a glorificação do novo e do indivíduo como recusa ao mundo da tradição e do coletivo. Ao explorarmos a moda de uma perspectiva etnográfica, e não tanto como fenômeno prototípico da modernidade queremos tomá-la menos como produto de uma ideologia particular, o individualismo moderno, e mais como entrada privilegiada para adentrar mundos culturais, como fez Souza de modo pioneiro (Souza 1987).

Este artigo possui diferentes objetivos, todos derivados de um foco analítico sobre os objetos materiais. Tendo como apoio uma literatura muitas vezes utilizada em contextos não-ocidentais e igualmente autores especialmente relevantes para o campo da moda e do consumo, esmiuçarei diferentes perspectivas antropológicas sobre os objetos, a partir de problemas colocados pelo campo, particularmente as relações entre corpo, roupa e dança que encontrei em um baile funk. Se recorro a autores representativos da chamada antropologia do consumo, faço-o movida não tanto por um interesse particular por essa dimensão da vida social, mas a partir de suas contribuições ao chamado “giro da materialidade”. É esse interesse que faz com que minha abordagem se faça na interface entre as antropologias da arte, dos objetos e do consumo.

Na primeira seção do artigo, concedo uma descrição da festa e apresento o conjunto indumentário que problematizaremos. Em seguida, apresento uma revisão de algumas análises apoiadas nos sistemas classificatórios de bens. Na terceira seção, descrevo eventos em campo que me obrigaram a atender ao chamado da materialidade. Na quarta seção, trago a contribuição de diferentes autores para a discussão em torno dos objetos materiais. Antes de concluir, discrimino as marcas estilísticas dos gostos feminino e masculino para então identificar as oposições binárias que os regem, observando como elas remetem às relações de gênero e à sedução.

5 Simmel (1957) apresenta uma outra dinâmica para o fenômeno da moda, definindo-o como paradoxal, na medida em que deriva de um movimento duplo de individuação e de socialização. Infelizmente esse instigante aspecto de seu ensaio ficou eclipsado pela reverberação que o esquema distintivo ganhou em subseqüentes trabalhos sobre a moda.

O FIGURINO FUNK

O baile funk é uma festa que tradicionalmente acontece nas noites dos fins-de-semana ou naquelas que antecedem os feriados. Sua frequência é composta majoritariamente por jovens negros e pardos que habitam as favelas e a periferia carioca, e muitas destas festas se desenrolam nas quadras de esportes localizadas nas próprias comunidades ou em clubes ociosos.

Minha entrada no baile funk foi cercada por intimidadoras recomendações. Expliquei ao “dono” do evento, Ronaldo, que eu realizava uma pesquisa de mestrado sobre a moda dos bailes e que precisaria conversar com os jovens. Esclareci ainda que eu precisaria voltar diversas vezes à festa. Ele ouviu atentamente às minhas explicações e perguntou-me qual era o meu nome. Em seguida informou-me o seu nome e disse, olhando-me fixamente nos olhos: “Se você ficar só na moda, tudo bem. Mas se eu souber que você anda perguntando outras coisas, eu não vou ficar nada satisfeito”.⁶ A advertência de Ronaldo surtiu efeito imediato. Dirigi-me à quadra de esportes onde acontecia a festa funk, sentei-me no alto da arquibancada e dali não saí mais, a não ser para ir embora. Tampouco falei com qualquer outra pessoa naquela noite. E assim fiquei ao longo de cinco diferentes noites.

Com o alerta de Ronaldo vemos a moda ser concebida como fenômeno cujo sentido poderia ser apreendido sem que a vida que ele articula e que o articula fosse considerada. Ronaldo traduzia uma noção de estética que eu me propunha desestabilizar, não só através da moda, mas mais especificamente por meio do gosto popular. Se a estética ocidental fez das relações entre as qualidades formais dos objetos artísticos – progressões de tonalidades, relações entre as cores, formas prosódicas – condição suficiente para atingir seu significado, ao investigar a moda de vestuário em um baile funk meu objetivo era atingir seu sentido remetendo-a ao seu contexto de produção. Em outros termos, investigar a moda sem ultrapassá-la, como Ronaldo sugeria, era impossível. Mas Ronaldo, ao me obrigar a uma observação pura, me deu uma pista valiosa e determinante para os rumos que minha pesquisa tomaria. Aprendi de imediato que o campo não apenas detém as respostas para nossos problemas, mas coloca nossas perguntas fundamentais.

Com o objetivo de atender às solicitações de meu anfitrião, passei a observar o evento silenciosamente. Este período no “alto” me permitiu apreender uma certa lógica da festa. Observando a festa como uma espectadora que assiste a um grande espetáculo, pude apreender suas lógicas e dinâmicas, ainda que parcialmente. Pois, como detalharei adiante, colocar-me no “alto” gerou-me uma ânsia classificatória que em seguida foi desfeita ao notar que a pura classificação não seria suficiente para que eu atingisse o significado do mundo que intencionava desvendar.

A festa funk acontece na quadra de esportes, e o alto da arquibancada concedia uma boa posição para observar. No início da noite, é tocado o funk “clássico”, mais antigo. Os grupos de dançarinos são partidos sexualmente, e eventualmente são vistos grandes grupos mistos. Por volta de uma hora da manhã, com a quadra de esportes já cheia, começam a ser tocadas músicas funk contemporâneas e mais dançantes. A festa está chegando ao seu auge. Os “trenzinhos”, formações em fila indiana compostas geralmente por pessoas do mesmo sexo, começam a se movimentar. Cortam sinuosamente a massa de dançarinos, permitindo ao espectador apreciar um bonito efeito ao vê-los serpentear. Este é o momento também em que os grupos de cantores

6 De modo a proteger as identidades de meus interlocutores substituí seus nomes originais por outros fictícios.

e dançarinos profissionais começam a se apresentar. As suas coreografias, bem como o estilo de suas roupas, oferecem uma síntese de qualidade superlativa das diversas manifestações estéticas observadas no baile. Uma canção comemora a chegada desta etapa da festa.

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

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

Pá pum
Tipo, tipo
Pá pum
Tipo, tipo

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

A dança feminina é predominantemente composta por movimentos sinuosos e circulares, assim como são sinuosos os seus corpos redondos. Já a dança dos rapazes é majoritariamente composta por movimentos vigorosos e retos, realizados com seus braços e pernas, opostos à sinuosidade dos corpos femininos em dança. À oposição do movimento corporal corresponde uma oposição que rege a estética indumentária.

Os rapazes, em sua grande maioria, vestem bermuda de microfibra e *t-shirt* de meia-malha de algodão, ambos largos, e calçam tênis. Usam bonés ou deixam à mostra a cabeça adornada por cabelos “baixinhos”, descoloridos e recortados de maneira a formar surpreendentes motivos gráficos ou figurativos. Este é o estilo tipicamente “funkeiro”, que bebe na indumentária dos surfistas. Um segundo estilo corresponde aos rapazes que vestem calças jeans largas e que permanecem no baile sem suas blusas. Estas, apesar de feitas em malha de algodão, como as usadas pelos rapazes que seguem o estilo “funkeiro”, são bastante ajustadas ao corpo.

Estes distintos estilos da indumentária masculina correspondem a aparências corporais igualmente diferenciadas. O primeiro deles é usado pelos “magrim”, os “magrinhos”, que vestem roupas largas e que com estas preenchem o contorno de seus corpos finos e retos. O segundo estilo é usado pelos rapazes “bombados”, chamados também de “cachorros” ou “prostitutos”, que se exercitam “a semana inteira” para poderem exhibir seu físico na festa. Escolhem *t-shirts* ou camisas pólo, sempre justas, que realçam a musculatura de seu tronco, em contraposição às largas calças, que encobrem as pernas “finas como as de um sabiá”. Acompanhando o dia-a-dia de rapazes que se vestem de uma ou de outra maneira, observei que suas estéticas corporal e indumentária correspondem a “estilos de vida” igualmente contrastantes.⁷

7 Por “estilo de vida” refiro-me ao modo como Bourdieu o conceitua, entendendo-o como a “retradução simbólica de diferenças objetivamente inscritas” na vida prática (Bourdieu 1983:82).

O curioso é que divisão similar não pode ser feita em relação à indumentária feminina. As moças possuem um guarda-roupa mais difícil de ser sintetizado. Mas não apenas por ser ele mais variado. A sua complexidade reside, sobretudo, no fato de que, ao contrário do que se observa entre os rapazes, não se nota uma relação de continuidade entre as formas de dançar e vestir e o tipo de corpo valorizado. Vejamos o vestuário de um grupo de moças que juntas dançam na festa.

Lúcia traja um vestido em malha de poliamida branca estampada, do tipo tomara-que-caia, com o ‘corpo comprido’ e saia curta godê. Sofia veste uma bermuda em malha preta, aderente ao corpo e toda perfurada, acompanhada de um “corpete” branco, inspirado nos antigos espartilhos. Irene, toda de vermelho, veste blusa em malha elástica de poliamida, aderente ao corpo, e saia “Darlene”, confeccionada no mesmo tecido, de pala ajustada e saia rodada.⁸ Outra moça veste minissaia em jeans azul escuro, justa e sem qualquer elasticidade, e *top* preto em malha de poliamida. Outra jovem veste calça que parece jeans, sem qualquer detalhe, acompanhada de uma bata em tecido sedoso, larga, sem qualquer elasticidade e sem adornos.

No caso masculino, observa-se uma vinculação entre o estilo indumentário, o grupo de amigos, a maneira de dançar e o tipo de corpo valorizado. Pode-se dizer que há uma clara correspondência entre gosto e *ethos*, passível de ser sintetizada a partir dos contrastes estéticos encontrados entre os rapazes. Todos estes traços resultam em uma certa fixidez das preferências individuais masculinas ao se vestir para o baile. Jamais um “funkeiro”, salvo exceções, vestirá uma calça para dançar funk. Isto porque para eles, calça, seja ela jeans ou não, é mais próxima de um traje social e deve ser usada em ocasiões formais.⁹ Já os “bombados” jamais irão ao baile usando bermuda, pois, além de esta revelar uma possível “canela fina”, compromete o destaque que as pernas totalmente encobertas pelas calças conferem ao torso musculoso e nu.

A ANTROPOLOGIA E OS OBJETOS

Esse momento inicial, delimitado pela presença de Ronaldo e suas sugestões intimidadoras, produziu dois resultados fundamentais para a pesquisa. De um lado, pude perceber como a indumentária masculina formou um sistema de comunicação, bem aos moldes estruturais. A preferência por determinado estilo vincula-se a uma particular posição no mundo, funcionando como um símbolo. Ao mesmo tempo, o fascínio que aquele novo universo me causou, demandou-me o ordenamento de alguns de seus objetos estéticos, na tentativa de entender a festa a que eu assistia. É esse ordenamento que me permitiria tomar a roupa no baile como formando um conjunto no sentido estrutural, algo que, contudo, eu só poderia realizar após atender ao chamado da materialidade, aspecto do qual tratarei mais adiante. Por ora, quero esmiuçar o enquadre conceitual que precisei acionar para dar conta da perspectiva do alto que assumi em minhas incursões iniciais ao campo.

Nesse momento, as reflexões que colocaram as fundações para o campo da Antropologia do Consumo fizeram todo o sentido. Mais especificamente, pensei em sintonia com Sahlins,

8 O nome desse modelo de saia faz alusão a um personagem de novela da TV Globo, interpretado por Débora Secco, que usava saias de estilo similar.

9 O uso da calça pode ocorrer em função de variações sazonais, como em dias frios e/ou chuvosos, ou a variações relativas à moda propriamente. Mas a bermuda permanece como a preferência máxima dos funkeiros.

Douglas e Isherwood e ainda Bourdieu e suas defesas de que o consumo funciona como um sistema de comunicação que traduz as classificações que ordenam o mundo social. Estes autores, por sua vez, tiveram como ponto de partida as reflexões de Lévi-Strauss sobre os sistemas classificatórios de bens.

Publicados em 1962, *O totemismo hoje* e “A ciência do concreto”, respectivamente livro e capítulo de livro de Lévi-Strauss, contribuíram para a reflexão em torno dos objetos materiais, a partir de uma apropriação feita *a posteriori*, já que não esteve na raiz das motivações de seu autor. Procurando desmontar duas concepções sobre as sociedades primitivas – a de que o totemismo era uma religião e a de que o pensamento mágico seria um pensamento pouco complexo no qual a ordem estaria ausente – Lévi-Strauss argumenta que o totemismo não passou de um sistema classificatório (Lévi-Strauss 1975) e que o chamado pensamento selvagem se constitui pela busca por impor ordem ao universo, tornando-o inteligível (Lévi-Strauss 1989). O totemismo não era assim uma religião, mas um sistema por meio do qual cada grupo, ao se identificar com um totem particular, estaria tomando-o menos como uma divindade e mais como um símbolo que lhe permitiria se diferenciar de grupos vizinhos.

Lévi-Strauss, fundador da Antropologia Estrutural, traz para a disciplina o raciocínio da análise linguística e da fonologia, tomando o significado da palavra como contido não em seus elementos, os fonemas, mas a partir da posição ocupada na estrutura, na palavra (Lévi-Strauss 1996). De modo análogo, uma análise sistêmica ou estrutural dos objetos toma-os a partir do conjunto que formam. O interesse não recai sobre os objetos em si mesmos, mas sobre a posição que ocupam uns em relação aos outros. Na verdade, o que se enfoca são as relações contrastivas que os objetos estabelecem entre si, as chamadas oposições binárias.

A influência da análise estrutural e do sistema de objetos sobre a antropologia do consumo se fez notar em diferentes trabalhos da década de 1970. Douglas e Isherwood (1979), a partir de um diálogo crítico com os economistas, mostram em *O mundo dos bens* que os bens de consumo expressam categorias sociais e mesmo em sociedades capitalistas a apropriação dos objetos é regida por uma lógica simbólica e não-utilitarista ou não-economicista. Sahlins (2003), em diálogo explícito com Lévi-Strauss e seu argumento sobre o totemismo, defenderá que no Ocidente nós também usamos os bens para nos identificarmos com o grupo e nos diferenciarmos coletivamente de nossos outros sociais. Bourdieu (1984), em sua etnografia sobre o gosto na França, mostrará que por meio do consumo visibilizamos nossas diferenças sociais, distinguindo-nos individual e coletivamente.

SENDO ORDENADA PELOS OBJETOS

Ainda ao início do trabalho de campo, vimos que a abordagem classificatória dos bens se mostrou insuficiente para analisar o figurino funk. Ao entender que a roupa masculina formava um sistema de comunicação, entendi também que a mesma dinâmica não se aplicava ao guarda-roupa feminino. Esse quadro resultou tanto do que me pareceu ser uma maior variedade estilística quanto do fato de que a vinculação entre estilo indumentário e “estilo de vida” não se estabelecia para as moças como se estabeleceu para os rapazes. Moças de um mesmo grupo, partilhavam os mesmos gostos e visões de mundo, mas, no que dizia respeito ao vestuário, apreciavam estilos aparentemente desconexos entre si.

Para compreender o que regia as escolhas femininas foi preciso olhar mais de perto as escolhas individuais e o valor intrínseco do objeto. Se foi possível uma sistematização quase que imediata do guarda-roupa dos rapazes, através da observação pura, o mesmo não aconteceu em relação ao gosto feminino. Antes de qualquer ordenação do vestuário das moças, foi necessário descer do alto da arquibancada, me aproximar delas e registrar seus discursos. Foi preciso misturar-me aos dançarinos e experienciar a festa. Em outros termos, foi preciso que eu olhasse para as qualidades de agência e materialidade dos objetos, atentando para as escolhas individuais e para o valor e conteúdo físicos do objeto. Só então foi possível encontrar as oposições que regem este gosto.

Esse segundo momento da pesquisa corresponde igualmente à assunção de um viés teórico alternativo e devem ser ambos compreendidos a partir de eventos ocorridos em campo, que alteraram o meu posicionamento no mesmo. A transferência temporária da festa para um clube adjacente foi acompanhada pela desapareção da figura cerceadora que intimidou minha movimentação inicial em campo. Além disso, no novo local, não existiam mais as diferenças de planos que dividiam o espaço anterior, de modo que fui jogada no centro da festa e passei a ser ordenada pela nova forma arquitetônica. A ausência de limites físicos, concretos, colocou-me em relação de proximidade com as pessoas e fez-me ter a certeza de que a observação pura e a simples classificação não eram suficientes para dar conta da riqueza do universo estilístico que eu vinha acompanhando.

Se eu já tinha a intenção de considerar o modo como os objetos silenciosamente nos ordenam no mundo, fui levada pelo mundo dos objetos a atender ao chamado da materialidade. Ao observar uma moça dançando já não sabia mais o que capturava o meu olhar. Se o seu corpo, a sua dança ou a sua roupa. O que dava sentido à sua roupa era a relação estabelecida com o objeto e o corpo em movimento. O corpo era realçado pela roupa, que por sua vez realçava a sinuosidade do corpo, que resultava tanto das formas do corpo quanto de seus movimentos na dança.

O que me argolou foi o ser compósito resultante da interação entre roupa e corpo na dança, ou pessoa, coisa e movimento. Pude entender assim o que Latour pretendeu com a noção de *actant*, o agregado de coisas humanas e não-humanas que só nessa relação pode agir, participar da vida social, provocar eventos. Ter agência, em suma. Nessa primeira noite no novo espaço me dei conta de que a roupa só me interessava, só chamava o meu olho, na medida em que a via vestida pelos corpos, e mais ainda, pelos corpos em dança. O que me ensinou também que só teria acesso às complexidades daquele universo estético, daquele mundo de relações, se nele entrasse e deixasse de lado a obsessão classificatória que me abateu logo ao início do campo.

Precisava assim abandonar a perspectiva do alto, deixar o meu olhar, se não estrangeiro, externo. E se para atender à ‘ânsia classificatória’ precisei recorrer aos sistemas classificatórios de bens, para apreender o significado que a fisicalidade dos objetos possuía para os sujeitos em dança precisei recorrer também a um outro grupo de autores.

OS OBJETOS EM SUA MATERIALIDADE

A partir da década de 1980, um conjunto de antropólogos, busca recobrar o laço da relação sujeito-objeto e produz, como uma crítica, uma abordagem alternativa para as materialidades. A partir daqui, os objetos materiais não seriam mais pensados como linguagem, ou somente como tais, mas considerados em si mesmos, a partir do engajamento produzido por suas qualidades físicas. A significação do objeto deriva agora da atribuição de sentido que as próprias pessoas lhes concedem em uso.

Appadurai (1986) segue claramente por um caminho maussiano, ao tratar da circulação e da vida social dos objetos. O que lhe interessa é mais propriamente como os objetos não apenas adquirem novos significados ao mudarem de contexto de circulação, mas como eles carregam antigos significados. Miller (1987) defende uma perspectiva não-linguágica dos objetos. Os objetos são humildes e silenciosos, nos ordenando enquanto pensamos que somos nós a os ordenarmos. Devemos, segue o autor, colocar o objeto no centro de nossa análise, olhando-o em si mesmo, destacando suas qualidades físicas, sua materialidade. Carrier (1990), por sua vez, está interessado no processo pelo qual transformamos bens e mercadorias em atributos da pessoa, convertendo-os em possessões que serão posteriormente utilizadas em relações interpessoais e obrigações mútuas. Uma mercadoria transforma-se em dom essencialmente no âmbito das relações domésticas e familiares, passando de mercadoria à coisa que, desalienada do mercado e marcada pela identidade do comprador, pode ser utilizada em relações de doação de dádivas.

Essencialmente, o giro que estes autores promovem se insere em uma crítica mais ampla à representação e ao símbolo. O representacionalismo, em última instância, vê o significado como residindo não na coisa em si, na representação, mas naquilo que lhe deu origem. Como em um quadro, cujo significado seria remetido àquilo que ele representa e não como contido naquilo que ele é. É contra essa ideia que Gell recoloca as bases da antropologia da arte (Gell 1998).

Com Gell derivamos explicitamente para o conceito de agência, conceito também presente na noção de *actant*, como formulada por Latour. No caso de Gell (1998), a agência define a própria possibilidade de um objeto ser considerado “de arte”. Desse modo, o “objeto de arte” é aquele contido em um nexo de relações causais que distribui agência sobre aqueles em sua vizinhança. O objeto de arte distribui a agência daquele que o criou, concebeu. Já Latour (2005) não se foca tanto sobre a agência dos objetos, mas sobre a ação social de modo amplo, argumentando que esta só se realiza se consideramos as capacidades que humanos e não-humanos juntos, e somente juntos, possuem de causar eventos.

A abordagem sobre as “coisas”, constituiu um campo de disputa relevante, formado por antropólogos que de distintas perspectivas se voltaram para a materialidade e seus significados na vida social. Sinteticamente, estiveram, de um lado, aqueles que advogaram pelo desmantelamento das diferenças ontológicas entre pessoas e coisas (Holbraad 2007). De outro lado, estiveram aqueles que defenderam que o rendimento analítico dos objetos residia justamente em sua diferenças ontológicas (Miller 1987, 2005). Por sua vez, meus amigos em campo, como adensei em outra ocasião, me ensinaram que podemos tomar as coisas como inicialmente indiferenciadas de nós mesmos, para, após a apropriação e incorporação dessas mesmas coisas, apreendê-las como ontologicamente indiferenciadas (Mizrahi 2015).

Nessa disputa, o conceito de agência desempenhou papel pivotal, na medida em que, com ele buscou-se atribuir ou reconhecer intencionalidade nas coisas. Contudo, como podemos inferir da argumentação de Ingold (2012), o conceito de agência permite notar mais aproximações do que afastamentos entre Miller e Gell.¹⁰ O ponto que estou querendo fazer aqui é o de que, em última instância, as abordagens da materialidade trataram sempre de evidenciar as habilidades das coisas – objetos materiais, instâncias não-humanas, artefatos – de produzirem mundos, estabelecerem relações, arrastarem pessoas, darem e ampliarem fama e renome, como, inclusive, esteve previsto em análises anteriores.

Em *Os argonautas do Pacífico Ocidental*, publicado originalmente em 1922, Malinowski (1976) refaz o todo da sociedade trobriandesa a partir do estudo do sistema de trocas cerimoniais que articula e coloca em contato diferentes tribos e vilarejos das Ilhas Trobriand. O *kula* funciona como um circuito através do qual duas classes de objetos não-utilitários – pulseiras pequenas demais para adornar braços e punhos e colares velhos e desgastados demais para embelezar torsos e pescoços – se deslocam em sentidos opostos, de maneira que aquele que doa hoje só receberá a recompensa por sua doação no futuro. Uma troca cujos objetivos não estão pautados por sentidos utilitários e que está longe de se assemelhar ao nosso “toma lá dá cá”.

Antes de Malinowski, Boas se volta para o *potlach* para analisar a troca agonística de rivalidades, fenômeno que estudou nos anos 1880-1890, entre as tribos do noroeste norte-americano (Codere 1966). O *potlach* se dá no contexto da colonização, marcado pela relação entre o homem branco e o nativo norte-americano. Dessa relação o índio se beneficia ao se apropriar de diferentes objetos dos quais se utiliza na disputa por prestígio conduzida a partir da destruição de riquezas que assegura a posição hierárquica do chefe e seu grupo.

Tomando como seus exemplos, entre outros, o *kula* de Malinowski e o *potlach* estudado por Boas, Mauss formula, também nos anos 1920, uma grande teoria de articulação do social. A troca emerge assim como o mecanismo que põe a sociedade em funcionamento, mostrando-se atuante não apenas nas sociedades ditas “primitivas” como também naquelas ditas “modernas”. A troca, defende Mauss, é uma das rochas sobre as quais se erigiu o pensamento humano. Ela consiste em um “fato social total”, um fenômeno que articula diferentes esferas da sociedade. Não apenas a econômica, mas também a jurídica, os planos estético, moral e religioso (Mauss 2003).

Boas, Malinowski e Mauss são autores fundantes para o campo do estudo dos objetos materiais na antropologia. Ironicamente, marcam a saída de cena dos objetos como foco de interesse da pesquisa e análise antropológicas, que só seria retomado nos anos 1970. O rendimento que os objetos materiais oferecem para a antropologia se revela para em seguida ser deixado de lado, o que pode ser explicado, em parte, pela vinculação que se estabeleceu entre a antropologia evolucionista e os artefatos. No período vitoriano, os objetos eram utilizados como meio para medir e indicar os estágios “mais ou menos avançados” em que se encontrariam os diferentes povos e culturas que habitavam o globo (Stocking Jr. 1985). Foi contra essa aplicação das teorias evolucionistas que Boas inclusive escreveu seu ensaio “As limitações do método comparativo em antropologia”, argumentando que não podemos supor analogias e continuidades onde quer que encontremos semelhanças, semelhanças estas que eram localizadas na forma dos artefatos

10 Leach (2007) igualmente oferece uma leitura crítica ao conceito de agência.

utilizados pelos povos investigados. A forma poderia assim ser elusiva, escondendo em sua aparência a sua origem (Boas 2006).

A DESAMBIGUIZADORA ESTÉTICA CORPORAL: CORPO, OBJETO E GÊNERO

O “giro da materialidade” me permitiu dar conta dos novos significados que emergiram ao me misturar aos dançarinos. Ainda em minha primeira noite no novo clube, notei o grupo de moças que se constituiria em núcleo fundamental de minha investigação. O que capturou o meu olhar foi o fascínio que o conjunto estilístico que elas formavam causava em seu entorno. Lúcia e suas amigas assistiam ao show do cantor Mr. Catra, muito próximas ao palco. Mr. Catra cantou muita música “pesada”, de “putaria”, e as moças o acompanhavam dançando com ar sereno e compenetrado, como era de seu feitio.¹¹ Davam um show à parte, e as roupas faziam toda a diferença em sua performance. Todas as seis jovens vestiam “calças de moletom *stretch*”, em cores variadas.

Essa calça ficou amplamente conhecida pela categoria midiática “calça da Gang”, cuja trajetória e processo de ressignificação estudei em outra ocasião, tendo sido classificada pelos meios de comunicação como pertencente ao segmento jeans (Mizrahi 2003). Contudo, a calça, que pode ter a aparência de uma calça jeans, é efetivamente confeccionada em uma malha, o moletom, que acrescido do fio de elastano, torna-se extremamente elástico. Daí o termo inglês *stretch*. O tecido expande nos sentidos horizontal e vertical, diferentemente do jeans com lycra, que expande apenas no sentido horizontal. A elasticidade do moletom *stretch* é acompanhada de uma maior aderência do tecido, o que somado à sua pouca espessura faz com que a calça se molde ao corpo, como uma segunda pele, revelando os contornos de um corpo redondo e flexível, cujas formas ficam ainda mais evidenciadas pelos movimentos sinuosos da dança (Mizrahi 2011).

No baile a calça foi nomeada por terminologia genérica e englobante, que fazia alusão não ao seu produtor mais renomado, a empresa Gang, mas à sua materialidade, o moletom *stretch*. A categoria nativa indicava o pleno reconhecimento de um estilo cultural definido em estreita relação com a sua materialidade. A “calça de moletom *stretch*” era produzida pela Gang, mas também pela PXC, pela ACR, pela CBK, entre outras confecções de roupas. Além disso, da perspectiva das meninas do baile, a calça não “produzia” um corpo, como alardeava o discurso midiático, mas realçava um tipo de corpo. Voltemos aos trajes das jovens naquela noite.

Sofia – clara, alta e magra, com cabelos longos alourados, lisos e arrepiados – vestia um corpete preto, com amarração cruzada nas laterais, acompanhado de uma calça de moletom *stretch* rosa. Irene – morena, alta e gorda, com os cabelos negros anelados na altura dos ombros – vestia um corpete em malha de poliamida branca e uma calça de moletom *stretch* em tom de rosa forte, quase pink, e toda perfurada, formando o desenho de estrelas. Sob a calça, cobrindo a região dos quadris, via-se um short na mesma cor. Lúcia, tão magra quanto Sofia e alta como Irene – com pele cor de canela e cabelos avermelhados longos e cacheados – vestia calça de moletom *stretch* em tom de jeans azul royal e um corpete em malha de renda branca. Carla – clara,

11 Alguns anos depois, Mr. Catra se constituiria em nóculo central de minha pesquisa de Doutorado (Mizrahi 2014).

de cabelos lisos, alourados e ondulados, mais baixa do que Lúcia – vestia blusa vermelha sem manga, em malha de poliamida, e calça de moletom *stretch* azul bem claro, arrematada por um cinto vermelho. Vera vestia calça igual à de Irene e blusa branca em malha de poliamida. Uma última moça vestia calça de moletom *stretch*, em tom similar ao da calça de Lucia, e uma blusa pink em malha de poliamida.

Esta homogeneidade estilística não era uma constante, como mostrou a descrição dos diferentes trajes das jovens em uma outra noite. Mas ao acessar a centralidade do estilo para o *figurino funk* pude identificá-lo como marca estilística do gosto feminino, na medida em que continha elementos que condensavam não apenas os aspectos valorizados na indumentária, mas igualmente aqueles relativos ao corpo. Para os rapazes, identifiquei os cabelos artefatuais. Cabelos que, através de seus cortes, recortes, desenhos e tingimentos, produzem um discurso estético sobre o modo como se relacionam com o seu rival mor, o “playboy”, o rapaz branco de classe média (Mizrahi 2007).

A roupa feminina não pode ser apenas justa. Ela deve ser elástica de maneira a permitir a liberdade de movimentos necessária à dança, e aderente, de maneira a realçar um corpo curvilíneo e sinuoso. Emerge assim como uma segunda pele. Os rapazes, por sua vez, buscam igualmente conforto, o que atingem através de roupas largas, em tecidos não-elásticos, que encobrem um corpo magro. Constroem assim um sobrecorpo. A materialidade do objeto encontra-se, desta maneira, atrelada a uma lógica cultural particular que alia as qualidades físicas do objeto ao seu significado simbólico, obedecendo igualmente às necessidades do contexto, contexto este que exige um corpo flexível e com liberdade de movimentos. Só assim foi possível estabelecer com segurança as nossas oposições binárias.

Moças	Rapazes
cabelos longos	cabelos curtos
corpo redondo	corpo reto
roupa justa e elástica	roupa larga e não-elástica
movimentos corporais suaves	movimentos corporais vigorosos
sinuosidade	Angulososidade
roupa como segunda pele	roupa como sobrecorpo

Estas oposições binárias produzem um mapa do contexto da festa, no qual a sedução é um aspecto central, ao qual a estética remete e que surge embutido em todo o decorrer da etnografia. Os contrastes estéticos evidenciados no quadro acima materializam a rivalidade e a sedução incorporadas na socialidade funk. A indumentária está inserida em um contexto de provocação, mais precisamente um exercício ou jogo no qual o que se quer é instigar o outro, muito mais do que a concretização da troca amorosa. O largo/justo, oposição básica que rege a estética das roupas usadas pelos jovens, conduz à partição sexual que deve ser compreendida em termos da

atmosfera de atração que reina no baile, e as roupas e adornos corporais, a partir desse quadro, são cruciais para as relações sociais aí estabelecidas.

A juventude popular carioca é ávida por novidades, modismos, moda. Hoje, é certo, a moda nos bailes apresenta variações. Mas é a recorrência da roupa justa e do corpo exposto que a “calça de moletom *stretch*” permanece comunicando, nos permitindo acessar um aspecto estrutural do gosto feminino que, por oposição, nos fala do masculino: a recorrência do corpo voluptuoso feminino, exposto e realçado por roupas justas e, em contraposição, do corpo magro masculino, encoberto por largas roupas, e com grande investimento nos penteados. A “calça de moletom *stretch*” epitomiza a centralidade que a evidenciação do corpo adquire na definição de uma noção de pessoa feminina funk, está a serviço da afirmação do poder do feminino e cumpre o papel de marcar radicalmente a diferença entre o feminino e o masculino. É esta lógica que faz com que em uma noite fria os homens lancem mão de seus agasalhos, produzindo um sobrecorpo, e as mulheres sigam usando roupas não apenas justas, mas decotadas e curtas. A mulher não deve estar “tapada”.

CONCLUSÃO

Neste artigo, busquei uma abordagem alternativa para a moda, de uma perspectiva antropológica. Uma perspectiva que rompe com uma noção de gosto e de belo universais e que recobra os sentidos que as coisas, as roupas, a beleza, a corporalidade adquirem. Uma atitude largamente anti-etnocêntrica, como a que moveu a antropologia desde que se constituiu como disciplina acadêmica.

Parti da ideia de objeto como representação para chegar aos objetos em suas qualidades de agência e materialidade e propor uma conciliação de perspectivas. Inicialmente, considerei as roupas e os adornos corporais enquanto símbolos empregados pelas pessoas para se diferenciarem umas das outras, através das relações de oposição. Em seguida, assumi uma perspectiva focada sobre a materialidade para mostrar que é a partir da junção dessas duas abordagens que se torna de fato possível acessar o significado do *figurino funk*. O significado do conjunto, do sistema de objetos, só se torna apreensível após considerarmos o objeto como presença.

Essa conciliação de abordagens trouxe dois desdobramentos fundamentais. A moda para ter seu sentido apreendido não pode se ater somente à roupa, mas precisa apreender as lógicas que regem seu contexto de produção. Igualmente, considerar a roupa envolve necessariamente apreender o corpo a partir da relação que corpo, roupa e dança estabelecem entre si. Defendi ainda que nos focássemos sobre a agência e a materialidade dos objetos, entendendo que eles não apenas comunicam e simbolizam, mas fazem e agem. Possuem participação na vida social como possuem os seres humanos. Não estamos assim falando de um antropomorfismo, de não-humanos entendidos como humanos, mas de um reconhecimento de que os objetos participam também e ativamente da tessitura da cultura e da vida social. O baile funk se revelou, assim, ponto de observação privilegiado para notarmos a constitutiva relação que se estabelece entre corpo, pessoa e objetos materiais.

A busca por caminhos alternativos para uma abordagem da moda, demandou não apenas que ultrapassássemos a chave do símbolo e da representação, mas igualmente que concebêsse-

mos a moda como fenômeno cujo significado emerge da vida que o produz e na qual ele se insere. Dessa perspectiva, não foi tanto o diálogo com o sistema de moda que privilegiamos, nem tampouco as questões relativas ao julgamento do gosto. Ao privilegiar uma noção de estética que extrai seu sentido da relação entre forma e conteúdo, tomamos a moda como objeto estético complexo, entendendo que as manifestações artísticas materializam pensamentos e formas de viver, tornando-os visíveis. Afastamo-nos, assim, do critério de beleza e mais ainda de uma concepção de belo universal para considerar a relevância da moda na medida em que ela não apenas nos adentra em mundos outros como permite mesmo construir mundos.

BIBLIOGRAFIA

- Appadurai, Arjun. 1986. *The social life of things: commodities in cultural perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Boas, Franz. 2006 [1896]. “As limitações do método comparativos em antropologia.” Pp. 25-39 em *Antropologia Cultural/Franz Boas: textos selecionados*, editado por C. Castro. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Ed.
- Bourdieu, Pierre. 1983. “Gostos de classe estilos de vida.” Pp. 82-121 em *Pierre Bourdieu: Sociologia*, editado por R. Ortiz. Coleção Grandes Cientistas Sociais.
- _____. 1984. *Distinction: a social critique of the judgment of taste*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Carrier, James. 1990. “Reconciling commodities and personal relations in industrial society”. *Theory and Society* 19: 579-598.
- Codere, Helen. 1966. *Kwakiutl ethnography/Franz Boas*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Douglas, Mary & Isherwood, Baron. 1979. *The world of goods*. London: Routledge.
- Geertz, Clifford. 1997. “A arte como sistema cultural.” Pp. 142-181 em *O saber local*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Gell, Alfred. 1992. “The technology of enchantment and the enchantment of technology.” Pp. 40-63 em *Anthropology, art and aesthetics*, editado por J. Coote e A. Shelton. Oxford: Clarendon Press.
- _____. 1998. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Henare, Amira; Holbraad, Martin & Wastell, Sari. 2007. “Introduction”. Pp. 1-31 em *Thinking through things: theorizing artefacts ethnographically*, editado por A. Henare, M. Holbraad, S. Wastell. Londres/Nova York, Routledge.
- Ingold, Tim. 2012. “Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais”. *Horizontes Antropológicos* 18(37): 25-44.
- Lagrou, Els. 2007. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica* [Kaxinawa, Acre]. Rio de Janeiro: Topbooks.
- Latour, Bruno. 2005. *Reassembling the Social*. Oxford: Oxford University Press.
- Leach, James. 2007. “Differentiation and encompassment: a critique of Alfred Gell’s theory of the abduction of creativity.” Pp. 167-188 em *Thinking through things: theorising artefacts ethnographically*, editado por A. Henare, M. Holbraad e S. Wastell. London: Routledge.
- Lévi-Strauss, Claude. 1975. *O totemismo hoje*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- _____. 1989. *O pensamento selvagem*. Campinas, SP: Papirus.
- _____. 1996. “A noção de estrutura em etnologia”. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro, RJ: Tempo Brasileiro.

- Lipovetsky, Gilles. 1989. *O império do efêmero*. São Paulo, SP: Companhia das letras.
- Malinowski, Bronislaw. 1976. *Argonautas do Pacífico Ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné, Melanésia*. São Paulo, SP: Abril Cultural. Coleção Os Pensadores.
- Mauss, Marcel. 2003. “Ensaio sobre a dádiva: forma e função da troca nas sociedades arcaicas”. *Sociologia e antropologia*. São Paulo, SP: Cosac & Naify.
- Miller, Daniel. 1987. *Material culture and mass consumption*. Oxford: Basil Blackwell.
- _____. 2005. “Introduction”. Pp. 1-50 em *Materiality*, editado D. Miller. Durham: Duke University Press.
- Mizrahi, Mylene. 2003. *A influência dos subúrbios na moda da Zona Sul*. Relatório de pesquisa. Universidade Estácio de Sá.
- _____. 2006. *Figurino funk: uma etnografia sobre roupa, corpo e dança em um baile carioca*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- _____. 2007. “Indumentária funk: a confrontação da alteridade colocando em diálogo o local e o cosmopolita”. *Horizontes Antropológicos* 13(28): 231-262.
- _____. 2011. “Brazilian jeans: materiality, body and seduction at a Rio de Janeiro’s Funk Ball.” Pp. 103-126 em *Global Denim*, editado por D. Miller e S. Woodward. Oxford: Berg.
- _____. 2013. “A institucionalização do funk carioca e a invenção criativa da cultura”. *Antísteses*, 6 (12): 855-864.
- _____. 2014. *A estética funk carioca: criação e conectividade em Mr. Catra*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- _____. 2015. “Cabelos ambíguos: beleza, poder de compra e ‘raça’ no Brasil urbano”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 30 (89): 31-45.
- _____. 2018. “O Rio de Janeiro é uma terra de homens vaidosos: mulheres, masculinidade e dinheiro junto ao funk carioca”. *Pagu*, 52.
- _____. 2019. *Figurino Funk: roupa, corpo e dança em um baile carioca*. Rio de Janeiro: 7Letras. No prelo.
- Sahlins, Marshall. 2003. “La pensée bourgeoise”. *Cultura e razão prática*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Editor.
- Simmel, Georg. 1957 [1904]. “Fashion”. *The American Journal of Sociology*. 62(6): 541-558.
- Stocking Jr., George. 1985. *Objects and others: essays on museums and material culture*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Souza, Gilda de Mello e. *O Espírito das Roupas: a moda no século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Veblen, Thorstein. 1983. *A teoria da classe ociosa: um estudo econômico das instituições*. São Paulo, SP: Abril Cultural. Coleção Os Pensadores

FUNK CARIOCA, CLOTHING AND BODY: PATHS TOWARDS AN UNDERSTANDING OF FASHION

Seeking to conciliate two anthropological perspectives regarding material objects – the classificatory system of goods and the approaches of materiality – this article proposes an alternative way of studying fashion. The framework offered seeks to escape the traditional distinctive patterns and the analysis of fashion from within a global system of taste, keeping the analysis distant to matters of beauty, be it supposedly correct modes of self-presentation or universal notions of beauty. It is suggested that the

study of fashion necessarily puts into question the notion of the body itself, and the relation that clothing establishes with it.

Keywords: taste, materiality, agency, funk

Recebido em: 2018-08-01

Aceitado em: 2019-03-07