



‘Mulher já nasce veada’:

estéticas do corpo, gênero e pessoa no Brasil urbano

Mylene Mizrahi/Universidad Federal de Río de Janeiro, Brasil*

RESUMEN: En este artículo me propongo reflexionar sobre la relación entre la estética del cuerpo, el género y la sexualidad en la cultura brasileña, teniendo como telón de fondo el material recogido en mi etnografía de la creación artística en el funk carioca —movimiento de la música electrónica originario de Río de Janeiro, Brasil—. Dos problemas centrales nos ocuparán. Uno de ellos se refiere a las formas y los contextos en los cuales diferenciar órganos sexuales masculinos y femeninos y designar su nombre se relacionan con la comprensión de que ser hombre o ser mujer está directamente vinculado con los poderes del cuerpo biológico. El otro de los problemas concierne precisamente a las elaboraciones estéticas y acciones de embellecimiento que se realizan en el cuerpo, dirigidas a una definición de persona de sexo masculino o femenino.

En el funk, considerado tradicionalmente misógino y sexista, observamos, contra-intuitivamente, que es la mujer quien aparece como independiente y autónoma en relación al hombre. Por otro lado, la sociabilidad masculina revela, a través de la recurrente presentación de lo femenino que hace el hombre en su habla cotidiana, la fuerte dependencia que tiene éste en la producción de un yo masculino. Intento producir así una discusión en torno a la materialidad de los cuerpos —en el sentido propuesto por Butler— y la materialidad de los objetos— en el sentido propuesto por Miller— notando cómo las asimetrías en las relaciones de género no siempre se acompañan de pérdida de poder y falta de agencia.

PALABRAS CLAVE: funk, feminismo, materialidades, performance, agencia.

“Mulher já nasce veada: aesthetics of the body,
gender and personhood in urban Brazil”

Pp. 119-131, en *Versión. Estudos de Comunicação y Política*

Número 33/marzo-abril 2014, ISSN 2007-5758

<<http://version.xoc.uam.mx>>

ABSTRACT: In this paper I explore the nexus between body aesthetics, gender and sexuality in Brazilian culture. Relying on ethnographical data resulting from the analysis of the funk carioca —an electronic musical movement native of Rio de Janeiro, Brazil— and their creative subjects, we will deal with two main problems.

One concerns differential contexts and styles through which both men and women nominate their sexual organs and the way this nomination relates to their own idea of what a man or a woman is. The other concerns embellishment procedures applied to the body as a way to clearly define femininity and masculinity in this ambience.

Funk is considered traditionally as a producer of misogynous narratives through its lyrics. Yet ethnography shows woman, more than man, as the autonomous and independent element. My intention is to discuss the materiality of the body —in the way Butler presents it— in relation with the materiality of the objects —as presented by Miller— in order to assert that asymmetries in gender relations do not necessarily imply a lack of empowerment or absence of agency.

KEY WORDS: funk, feminism, materialities, performance, agency.

RESUMO: Neste artigo proponho refletir sobre o nexos entre estéticas do corpo, gênero e sexualidade na cultura brasileira tendo como pano de fundo o material recolhido em minha etnografia sobre a criação artística no funk carioca —movimento de música eletrônica nativo do Rio de Janeiro, Brasil. Dois problemas centrais nos moverão. Um deles diz respeito aos modos e contextos diferenciais em que homem e mulher nomeiam seus órgãos sexuais e como esse nomear está relacionado a um entendimento de que ser homem ou ser mulher está diretamente vinculado às potências do corpo biológico. O outro destes problemas concerne às elaborações estéticas e às ações embelezadoras feitas sobre o corpo e levadas a cabo na definição da pessoa masculina ou feminina.

Sendo tradicionalmente considerado misógino e machista, sugiro que, contra-intuitivamente, o funk funciona em uma chave na qual é possível coadunar relações igualitárias com relações de oposição. Ao invés de pensarmos dualisticamente — se o funk não é machista teríamos então que entendê-lo como produzindo seu oposto complementar, o discurso feminista — procuraremos tomar o funk em sua diferença e singularidade. Intenciono produzir uma discussão em torno da materialidade dos corpos —no sentido de Butler— e da materialidade dos objetos —no sentido de Miller— de modo a notar como as assimetrias nas relações de gênero não sempre são acompanhadas de desempoderamento ou ausência de agência.

PALAVRAS-CHAVE: funk, feminismo, materialidades, performance, agência.

NO FUNK CARIOCA, O PODER DO FEMININO surge estreitamente vinculado à sexualidade feminina e à genitália da mulher, e o poder do masculino aos seus correlatos no homem. O cantor Mr. Catra afirma que “hoje quem tá mandando é a piroca”. As mulheres não querem mais romance e sim sexo, defende o MC. Por este motivo, segue ele, as canções românticas não têm mais vez. A mulher gosta de ouvir putaria e é para ela que são cantadas as canções detentoras de letras de cunho erótico que recorta esse sub-gênero de funk. A hora da putaria em um baile funk é também a hora da “mulherada”. O momento em que a mulher entra em cena, se destaca. Já a cantora Valeska Popozuda sobe ao palco e grita para o seu público que “o poder da mulher tá na buceta”. Um outro refrão conhecido canta “é pau na buceta, buceta no pau”. A complementaridade entre os gêneros produzida pela música funk tem unido em performances artísticas Mr. Catra e Valeska. Se ele afirma o poder da “piroca”, o que, no entanto, não explicita para o grande público, Valeska sobe ao palco e grita para a audiência onde ela entende que reside o poder da mulher. A MC Kátia, por sua vez, verbaliza de modo análogo as potências do feminino.

Ex é sempre ex
 Você foi caso antigo
 Eu não tenho culpa
 Se gamou na minha xóta¹
 [Fazêo quê, né?]

Ex é sempre ex
 Você foi caso antigo
 Eu não troco o atual
 Pelo ex-marido
 [Você já era]²

O funk carioca é um ritmo musical derivado do *soul* norte-americano (Vianna, 1988), que chegou ao Rio de Janeiro, Brasil, na década de 1980.³ Seu lócus de execução se deu inicialmente em bailes de dança que ocorriam na Zona Sul, área privilegiada da cidade do Rio de Janeiro, que posteriormente migraram para suas áreas periféricas. É mais propriamente nas favelas que a resignificação do ritmo estrangeiro dá origem ao que hoje conhecemos como funk carioca, tornando-se manifestação cultural fortemente associada aos jovens das classes populares da cidade. Mas é possível dizer também que o ritmo, mesmo que majoritariamente consumido por estes jovens, alcançou circulação tal que lhe permitiu tornar-se um dos símbolos mais loquazes do Rio de Janeiro, tanto em âmbito nacional como em contexto estrangeiro, especialmente na Europa.

O universo recortado por este movimento de música eletrônica é tradicionalmente apreendido como machista e misógino.⁴ Por outro lado, as narrativas engendradas por meio da disputa sobre as potências que possuem um e outro gênero podem fazer-se porque a

existência de um discurso oposicional entre os gêneros produziria também um discurso feminista.⁵ Contudo, o funk parece-me funcionar em uma chave outra, segundo a qual é possível coadunar relações igualitárias com relações de oposição. Dessa perspectiva, ao invés de pensarmos dualisticamente – se o funk não é machista teríamos então que entendê-lo como produzindo seu oposto complementar, o discurso feminista – procuraremos tomar o funk em sua diferença e singularidade e seguir portanto por um caminho outro. Aceito assim a sugestão de Overing (1986) que alerta-nos para o fato de que enquanto pensarmos as relações entre os gêneros a partir de categorias analíticas ocidentais estaremos sempre presos ao *catch 22*. Estaremos em um impasse do tipo “se correr o bicho pega, se ficar o bicho come”.

Procurarei mostrar que entre as classes populares cariocas é possível pensar os gêneros em uma relação simultaneamente igualitária e assimétrica. Em outros termos, tentarei evidenciar que entre meus interlocutores, assimetrias não significam necessariamente desempoderamento ou ausência de agentividade do pólo que poderia ser considerado como o mais vulnerável. Diferença, neste mundo, não precisa ser entendida em sua sinonímia com a dominação, mas como encerrando modos distintos de ser que em certos momentos se aproximam. Argumentarei que neste mesmo mundo misógino e machista é o feminino o que emerge como sendo de fato o pólo independente e autônomo. Por meio de dados e passagens etnográficas conceituaremos o que é dependência ou independência entre os gêneros em meu universo de análise, e argumentarei ainda que é o feminino o pólo englobante, aquele que contém o masculino.

Os discursos estéticos produzidos em um baile funk – sejam estes as letras das músicas, as estéticas do corpo ou as falas proferidas em palco – posicionam os pólos feminino e masculino em franca oposição. Como argumentei em diferentes ocasiões, homens e mulheres se atraem ao se oporem (Mizrahi, 2006, 2007). Aqui, contudo, tentarei dar um passo além e mostrar que a oposição existe e está ao serviço da lógica do “englobamento do contrário” (Dumont, 1992) que encontra-se no comando da relação entre os gêneros. Dessa perspectiva, se a cantora de funk, em contextos extraordinários, produz uma narrativa da disputa e da contraposição ao subir no palco, na esfera cotidiana, a mulher contém o masculino ao mesmo tempo em que produz sua pessoa feminina de modo independente do homem. Será através das elaborações estéticas corporais e com a ajuda dos objetos materiais que procurarei explicitar o meu ponto.

A materialidade do sexo e a materialidade dos objetos

Neste artigo intenciono elaborar sobre as relações entre gênero e estética, estimulada por duas motivações. Uma

delas é etnográfica, motivação esta que alguma mostra já concedi acima. A outra é conceitual.

Venho trabalhando com os objetos materiais no funk carioca desde minhas primeiras incursões a este universo (Mizrahi, 2003), sempre de um ponto de vista estético. Colocar o objeto material no centro de minha análise levou-me a conceituar estética não como um juízo de valor ou um julgamento do gosto, mas enquanto forma, deslocando a noção de forma da ideia de “mera aparência”. A aparência e a forma não são pouco relevantes. Ao contrário, espero mostrar que uma etnografia que parte da estética enquanto forma e aparência é altamente loquaz em relação ao mundo que as encerra, permitindo-nos acessar discursos que de outra maneira poderiam ficar silenciados. Por meio da leitura de autores como Bateson (1973, 1999), Gell (1992, 1998), Strathern (1988, 1991), Miller (1987, 2005), Latour (2005), Taussig (1993), Lagrou (1998, 2007) e Holbraad (Henare, Holbraad e Wastell, 2007) findei por promover uma dessubstancialização do objeto material, tomando a forma como contida não somente nos corpos e objetos, mas igualmente nas narrativas imagéticas contidas nas letras das canções, na sonoridade e ritmo da música, nos mundos imaginários dos sujeitos criativos e no repertório cultural sobre o qual recorria-se para criar.

Elaborar sobre a estética funk trouxe sempre implícita a presença das questões relativas às relações de gênero, assim como às relativas à classe social e à raça, dentre outros grandes temas das ciências sociais. Contudo, não fiz destes meus problemas centrais e esta foi uma escolha, não apenas teórica mas igualmente metodológica, feita a partir do entendimento de que a estética não apenas possui um modo particular de agir e construir mundos, mas porque ela fala, comunica silenciosamente sobre aspectos da vida social que de outra maneira poderiam ficar inauditos. Ao invés assim de partir de gênero, classe ou raça, escolhi deixar que meu material falasse para então ver as possíveis articulações a emergir do mesmo. A estética se constituiu assim para minha reflexão simultaneamente como tema de pesquisa, entrada metodológica e chave de análise.

Ao fim de minha tese de doutorado (Mizrahi, 2010a) tornou-se mais premente a necessidade de elaborar de modo mais comprometido sobre as relações entre gênero e estética, de modo que realize aqui uma primeira tentativa de abordar o tema. Este é assim um artigo exploratório que faço movida pelo interesse de unir, em uma mesma reflexão, questões relativas tanto à materialidade dos objetos como à materialidade dos corpos, exploradas por Daniel Miller e Judith Butler, respectivamente.

Butler (2000), na introdução ao seu *Corpos que pesam*, quer escapar à diferenciação entre natural e cultural que trazem os termos sexo e gênero, ao serem empregados em conjunto e como definidores de realidades radicalmente distintas. De modo que a materialidade dos corpos ou a materialização que o sexo produz, é utilizada

como meio de produzir um argumento circular em que um não precede o outro – o corpo biológico ou o cultural – e tampouco se define a partir de uma diferenciação radical entre si mesmos. “Sexo”, em sua conceituação, é dupla e simultaneamente dado e feito, e é nessa interação, na interação que a performatividade discursiva produz, que emerge de modo sempre provisório o “sexo” feito. Um feito que elabora sempre e a partir do “sexo” dado.⁶ Os corpos têm peso [*body matters*] pois sua materialidade será sempre reiterada pelas práticas discursivas regulatórias que produzem o “sexo”.

Essa reiteração necessária ao delineamento do “sexo”, essa sua provisoriidade, nos remete à defesa que faz Miller (2005) do rendimento analítico que a materialidade dos objetos apresenta para a investigação antropológica. Os objetos agem de modo silencioso no mundo e nos ordenam enquanto pensamos que somos nós que os ordenamos (Miller, 1987). Os objetos indumentários e os adornos corporais compõem a performance que materializa o “sexo”. Dessa perspectiva, se o gênero é performativo – como nos diz Butler no sentido de que ele produz uma série de efeitos e de modos particulares para agirmos, andarmos e falarmos – isto se dá por meio de nosso corpo e de nossa aparência, por meio de uma auto-apresentação que é composta, tanto através de nossa corporalidade, como dos objetos que nos cercamos para performá-la e assim “consolidar uma impressão de ser homem ou ser mulher” (Butler, 2011, p. 5).

O modelo reduzido, a pessoa múltipla e o englobamento do contrário

A minha desconfiança de que o feminino teria uma maior autonomia face ao masculino colocou-se desde o início da investigação que conduzi em torno do cantor de funk Mr. Catra.⁷ Catra é especialmente conhecido pelas canções de cunho erótico que compõe e canta, nas quais narra invariavelmente as peripécias do homem nas suas muitas relações com mulheres diversas. O artista é ainda conhecido por sua ideologia poligâmica, digamos, reafirmando-a publicamente, seja por meio das três esposas que manteria ou através das relações extra-conjugais que mantém. Foi neste mesmo universo que formulei a hipótese da dependência do masculino face ao feminino. Mas a hipótese do “englobamento do contrário” foi-me objetificada por uma pequena instalação que encontrei no quarto de Sílvia, a única esposa de Mr. Catra que de fato conheci e com quem convivi e estabeleci uma forte relação de solidariedade.⁸

Despendíamos mais uma tarde na casa da família Catra, em Vargem Grande, Zona Oeste da região metropolitana do Rio de Janeiro. Sílvia chegava ao fim de sua terceira gravidez. Ela estava especialmente agitada e parecia querer se ocupar dos afazeres domésticos para assim se distrair. Fazia uma faxina em seu quarto, mesmo

que aquele fosse o dia de Kátia, a diarista, fazer faxina na casa como um todo. Sílvia já removera do chão a banquetta de couro marrom, os pufes de tecido, os tapetinhos, o enorme leão de pelúcia, e os colocara sobre a cama de casal. Agora recolocava-os de volta em seus lugares. Eu faço menção de ajudá-la. Ela reclama um pouco mas não nega minha oferta.

Enquanto conversamos e arrumamos noto uma prateleira retangular encaixada na quina formada por duas paredes do quarto, sobre a qual estão arrumadas algumas garrafas de uísque, as mesmas que ficavam no bar localizado na sala anterior ao quarto de Sílvia, onde ela montará o berço do bebê. Conhecedora de meu interesse pelas “coisas”, ela me mostra então uma pequena instalação atrás da cabeceira de sua cama, montada sobre o parapeito da janela. Em seguida ela retorna aos uísques fazendo algum comentário relativo ao seu gosto por eles. Mas meu olhar já fora capturado pela *assemblage* armada por Sílvia. Ela começa então a me explicar o que significa cada peça da referida montagem.

De um lado está Catra, segue ela, comentando como o boneco se parece com o marido, e eu concordo, acrescentando que até a roupa se assemelha com o estilo que ele costuma vestir. Naquela tarde chuvosa e fria, Catra estava no estúdio de gravação contíguo ao terreno da casa trajando um conjunto de moletom formado por calça preta e casaco de zíper, exatamente a roupa que o boneco na instalação de Sílvia veste. O boneco que representa Catra está rodeado dos muitos leões de “que ele gosta”, como diz Sílvia. Um dos leões é bem grande, mais escuro que os outros e encontra-se deitado. Os outros leões são todos iguais, menores e claros. Estes muitos leões, penso, remetem a Catra e aos seus muitos companheiros de criação e vida. São os Leões de Judá, “guerreiros a serviço do Criador”, como Catra diz em uma canção, e formam junto com ele o coletivo Sagrada Família.

Na outra extremidade da montagem, em posição oposta e simétrica ao boneco que representa Catra, há uma boneca bem alta de corpo voluptuoso e de pele cor de canela, como é Sílvia. Em torno desta boneca maior há uma série de bonequinhos dos dois sexos, que se assemelham a anjos. Mas representam crianças, de acordo com Sílvia. Ela explica: “esse aqui já é o meu lado... porque eu sou mais mãezona”. Mostra uma bonequinha, na extremidade esquerda, abraçada a uma outra boneca que representa uma mulher adulta e explica que é Noemi, sua filha menor, então com quatro anos, fala que aquela é ela “agarrada” à saia da mãe. Há outras três mulheres adultas na instalação: estão ao centro rodeando uma fotografia de seu marido com um bebê. Tanto essas três bonecas como a dupla de mãe-e-filha que está ao lado de Sílvia têm uma aparência corporal distinta da grande boneca que está ao canto esquerdo. São mais longilíneas e possuem a pele mais escura.

A grande boneca está com o corpo mais coberto. E como a própria Sílvia já disse, ela hoje veste-se “mais tiazinha”, como as mulheres não tão jovens. Mas esta não é uma regra. Se ainda alguns meses após a gravidez ela se vestia “muito tapada” –como ela certa vez se referiu, decepcionada, ao modo como eu me vestia para uma noite de festa– um ano após o nascimento de Silvinha, a mãe causava furor ao passar pelo pátio de um Circo Voador lotado em noite dedicada exclusivamente ao funk, vestindo calça jeans justíssima, adornada nas nádegas por asas bordadas em fio de tom acobreado, e blusa preta de babados, curtíssima e do tipo frente-única, revelando costas e abdômen.⁹

A boneca que representa Sílvia, vimos acima, possui o tom de pele mais claro do que as outras mulheres na instalação, se assemelhando fisicamente com ela mesma. Com a representação de Catra ocorre de certo modo o inversamente simétrico, de modo que ele apa-





Figura 2

rece como o mais negro de todos. O leão maior, feito em madeira entalhada e que aparece aos seus pés, é mais claro que ele mesmo, mas ainda assim mais escuro que os outros leões que o rodeiam – ao seu boneco e ao grande leão de madeira – entalhados em pedra, pequenos e claros.

Ao atentarmos para as bonecas na instalação, podemos notar que Sílvia não encontra dificuldade em representar a si mesma de maneira múltipla. Tanto enquanto mãe e progenitora, pois a estatueta cuja filha segura a mão não é a mesma que imediatamente parece representá-la, como enquanto esposa e amante. As três bonecas, de seios à mostra e corpo mais magro e jovem do que o seu, ou seja, da grande boneca, remetem às muitas parceiras de Catra que passam e passaram pela vida dele, ao lado de Sílvia ou não. São também de certo modo ela. Como Sílvia mesma disse, pertencem ao seu lado. Mas são ela de modo parcial, como ela é também parcialmente essas outras mulheres. Estas bonecas são todas elas partes desse “lado” de Sílvia, o qual não é por sua vez a soma dessas partes. Partes novas podem ser inseridas – como aconteceu nessa manhã, com a incorporação ao conjunto de uma nova bonequinha presenteada por Kátia– que não alterarão o significado do todo, pois todas as partes contêm a informação desse todo. Esse “lado” de Sílvia é também a sua pessoa, nem parte nem todo, mas parte e todo simultaneamente.

Também faz parte do lado de Sílvia o retrato que, colocado ao centro da instalação, nos mostra um Mr. Catra mais jovem carregando ao colo um bebê. Trata-se de Nêgo, filho de Catra, com cerca de 12 anos e batizado Wagner como o pai, cujo apelido é Negão.

A noção de pessoa fractal e compósita – como elaborada por melanesistas como Wagner (1991), Strathern (1988) e Gell (1998) – é importante para o ponto que busco fazer aqui: a tese de que o feminino se constitui por meio do englobamento do contrário. É ao se desdobrar e reconhecer em muitas mulheres e ainda ao se desdobrar internamente, ao agenciar suas partes internas em feminino e masculino que Sílvia – aqui colocada no lugar da personalidade feminina – torna-se capaz de reconhecer-se como múltipla e de conter esse masculino definido de maneira oposicional.

Na representação de Sílvia, os mundos feminino e masculino estão separados por uma barreira física formada por cristais translúcidos vazados. Separa Catra e seus leões do universo em que se encontram as mulheres, mas não os isolam. Tanto através do tempo gasto por Sílvia na explicação de um e de outro lado, como na própria diversidade e quantidade dos objetos presentes no lado feminino e ainda no próprio espaço físico que ocupa um e outro pólos, podemos ver como o primeiro lhe parece muito mais complexo e rico face à simplicidade e clareza do segundo. O universo feminino ocupa dois terços do espaço representacional e é capaz de conter o masculino, o que não ocorre do outro lado. Assim, se Catra me diria posteriormente que as mulheres “já nascem veadas”, pois partilhariam intimidades de um modo que eles, homens, jamais ousariam fazer, poderia inferir-se o inverso a partir da montagem de Sílvia: nesta o feminino aparece como composto do masculino e o contém; já o masculino é composto de si mesmo, não vemos a mulher ali.

A instalação de Sílvia funciona como um modelo reduzido de seu universo, não se distanciando do modo

como as coisas ocorrem no dia-a-dia. O estúdio, em terreno contíguo à casa, é muito menor do que esta e é majoritariamente masculino. Sílvia, sempre que me encontrava por lá acompanhando o trabalho de criação artística, cercada somente por homens, dizia não entender como eu aguentava “aquele cheiro de chulé”. Já a casa, ainda que espaço do feminino, abriga também os homens. Possui três quartos: o “das meninas”, pintado de rosa, o “dos meninos”, pintado de azul, e o do casal, localizado no andar superior.

Ao reduzir a escala, Sílvia permite-se falar de modo sintético e apreensível da vida que se desenrola ao seu redor, como argumentou Lévi-Strauss. Mas se para o etnólogo francês, o objeto de arte, ao renunciar a “certas dimensões” do protótipo, produz um conhecimento do todo que precede ao de suas partes (Lévi-Strauss, 1989, p. 39); na miniatura de Sílvia cada parte contém simultaneamente a informação de todas as outras partes do todo. A parte surge acima de tudo como uma versão das outras partes. Sílvia externaliza a si e ao marido através de uma “figura fractal”, de maneira que os limites de suas pessoas não podem ser individuados através dos limites espaciais de seus corpos (Gell, 1998, pp. 137-140). Ainda que não tratemos neste exemplo particular (Lagrou, 2007, 2009), analisamos artefatos que encerram uma corporiedade não circunscrita espaço-temporalmente e que obviem as capacidades replicatórias e a noção de pessoa nativa. Corpo e pessoa estão imbricados e implicados.

Mas se o objeto de arte de Sílvia objetifica o seu mundo, ele é antes representacional do que parte estendida de sua pessoa. Se destaca dela, mas não a replica ou media ações. A construção de Sílvia permanece imobilizada em seu quarto. O objeto de Sílvia representa seu mundo e sua pessoa. Está dividido em partes feminina e masculina, mas Sílvia, como pólo feminino, é também Catra. Ele faz parte de seu lado na instalação, com a criança que carrega, rodeado de mulheres. Então ela é também o Catra que está do outro lado, rodeado de leões. A sua pessoa não o seria sem esse masculino dualisticamente construído em seu universo. Um mundo “supergenderizado” de tal maneira que a dualidade entre os sexos, ao invés de remeter a uma suposta universalidade da dominação masculina, como defendeu Ortner (1996, *apud* Hoskins, 1998, p.14), expressa precisamente a sua particularidade etnográfica (Hoskins, 1998, p.15).

A independência do feminino

Se Sílvia objetificou a hipótese que aqui persigo, como no exemplo acima, ela forneceu-me inspiração para a formulação dessa mesma hipótese em uma outra ocasião.

Era mais uma tarde chuvosa. Eu viera do estúdio, onde os músicos estavam desocupados, jogando no computador. O dia anterior tinha sido “dia de puteiro”, como são chamadas as noites em que Catra faz show em ter-

mas ou cabarés. As tardes após estas noitadas – que se estendem madrugada adentro já que Catra e seus parceiros permanecem no “local” aproveitando suas amenidades – são marcadas por simultâneo cansaço e excitação, esta última produzida pelo rememorar dos momentos que vivenciaram.

Meu tempo no campo já ensinara-me, e autorizara-me, a chegar na casa/estúdio sem avisar ou programar qualquer visita ou conversa. Dependendo do ritmo em um ou outro lado, eu escolhia a qual deles me ater. Dirige-me à casa entrando pela cozinha. Lá as mulheres também se distraíam em seus laptops. Catra não estava por perto e tampouco se encontrava no estúdio. Sílvia subira para tomar banho e fiquei na sala conversando com algumas familiares de Sílvia. A televisão estava ligada, mesmo que nenhuma de nós prestasse atenção na mesma. A televisão muitas vezes funcionava como um pano de fundo, como se cumprindo o papel da música ambiente na antecâmara de um consultório médico.

Terminada a sua toailete, Sílvia desce as escadas que parte de seu quarto em direção à sala, ativa. Está perfumada e seus cabelos longos encontram-se molhados, penteados e soltos. Veste uma camiseta branca sem mangas que, por estar já justa para sua barriga crescida, encontra-se enrolada na altura de seu estômago. Como parte de baixo veste uma cueca do tipo *boxer*, certamente do marido, na cor creme, com acabamento em elástico externo no cóis. A cueca está ajustada ao seu corpo e cobre seu quadril e a região da barriga abaixo do umbigo. Sílvia estava em período intermediário de sua gestação e vinha alternando o uso de vestidos soltos com as bermudas e calças que pinçava do armário de Catra.

Ela senta-se à cabeceira da mesa de jantar, acende seu cigarro artesanal, levanta a tampa de seu laptop e me chama para que eu veja algumas fotografias. A imagem que ilustra o plano de fundo da área de trabalho de sua máquina é composta por uma única fotografia que está



Figura 3

multiplicada nove ou doze vezes, formando um único retângulo. Uma imagem refratada, como a holográfica, mas cujas partes são idênticas. A foto, em preto e branco, mostra ela e Catra do busto pra cima. Ele veste uma blusa *t-shirt* escura e não está especialmente adornado. Sílvia tampouco está ornamentada. Está sem as extensões de cabelo que usualmente compõe a sua cabeleira e parece calçar sapatos sem salto, pois vê-se na mesma altura que o marido, que não é especialmente alto enquanto Sílvia o é. Estão próximos, lado a lado, mas não abraçados. Um posicionado em diagonal ao outro, talvez se tocando pelos ombros, sérios e sem sorrir. Ela, em especial, possui um ar levemente desafiador.

Penso que é precisamente sobre essa simultânea igualdade e assimetria que Sílvia queria comunicar. Sobre como, nesse contexto, diferença não era sinônimo de desigualdade, de dominação de uma parte e subjugação por outra. Sílvia comunicava-me sobre a independência do feminino. Uma independência mental, psicológica. Diferente da que possui o homem. O que ela reafirma ao dizer que não pode ficar longe do celular e do rádio. O marido precisa ter certeza de que ela está no mesmo lugar. Sílvia nem tanto. Com exceção das poucas cenas de ciúmes que a vi protagonizar, a ela parece não muito se importar se ele está com mulheres, com os gringos, ou onde for. O mundo feminino mostrava-se mais autônomo do que o masculino. O que me conduz novamente à colocação que Catra faria no dia seguinte: “mulher já nasce veada”. As mulheres se bastam.

A estética corporal desambiguizadora

As potências do feminino e do masculino estão contidas no corpo biológico e na aparência corporal que resulta das elaborações de beleza. As diferenças morfológicas são fortemente relacionadas ao estilo de roupa a ser usado e ao tipo de corpo valorizado. O homem não pode usar calças jeans justas, pois se o fizesse ficaria com uma “piroca de tangerina”, como argumenta Mr. Catra. O homem ficaria com seu órgão sexual deformado pela roupa que, em desacordo com as exigências do corpo, lhe surgiria estranha, alienadora. Os corpos femininos, por sua vez, super-expostos e super-realçados, evidenciam e presentificam a sua potência ao se contrapor à estética dos corpos masculinos, que, no ambiente funk, devem estar encobertos.

A estética corporal, no que concerne às relações de gênero, é desambiguizadora. É em relação a essa essencialização que surge tanto nas falas *off-stage* quanto como nas narrativas produzidas pelas letras da hiper-realista música funk¹⁰ que deve ser entendido o aspecto desambiguizador e complementar que possuem as estéticas corporal feminina e masculina ao se encontrarem. No baile funk, a festa onde dança-se e é tocada essencialmente o funk carioca e que se desenrola nas favelas ou em clubes

obsoletos, a lógica indumentária que organiza os gêneros determina que mulheres devem usar roupas justas e os homens roupas largas. Esta divisão pode ser vista tanto no palco como fora dele.

Era uma noite especial. Comemorava-se o aniversário do “de frente” da favela, o “responsável” do morro, que era também o comandante do tráfico de drogas local. Eu conversava fora do baile com Neuma, ex-mulher de Catra e mãe de duas de suas filhas. Tamara, a mais nova das duas, se aproximou de nós acompanhada de uma amiga. Esta última vestia uma “calça de moletom *stretch*” da marca PXC – de cós rebordado por cristais e cujo tecido simulava um jeans em tom azul royal – acompanhada de uma blusa em malha fria ajustada ao corpo com alças formadas por correntes de metal prateado.¹¹ A estampa da blusa era composta por motivos e cores que remetem às estampas de camuflagem, como nas roupas militares, mas ao invés de ser formada por manchas disformes como ocorre tradicionalmente, o motivo era composto por discos semelhantes aos confetes de carnaval. Seu cabelo em um tom escuro de louro, levemente avermelhado, passava de seus ombros e estava penteado com bastante creme, formando muitos e pequenos cachos.

A parte posterior da calça da jovem era adornada por bolsos fechados por uma aba arrematada por um “diamante”, uma pedra retangular, como um cristal prateado e leitoso, cujas extremidades eram lapidadas como as pedras preciosas. Uma pequena corrente prateada pendia de cada um dos dois bolsos traseiros da calça, e ao seu final pendia a sigla PXC, formada pela junção de pequenas letras em metal prateado, com o X central cravejado de cristais. Eu pego na tal corrente pra ver melhor o que era o objeto em sua extremidade e a moça diz que ele estava ali para “entrar no clima”. Ela dá uma rebolada, como só elas sabem fazer, remexendo o quadril circularmente ao mesmo tempo em que jogando-o pra trás. Mostra-me assim como a corrente fina com o objeto em sua extremidade “entra no clima” da dança, se movimentando junto com ela, como um pêndulo, não apenas indo e vindo, mas também rebolando.

Tamara, mais gorda do que a amiga, veste roupa de estilo similar, mas sem tantos detalhes. A similaridade reside justamente no modo como a roupa se molda ao corpo, realçando-o e se assemelhando a uma segunda pele. A sua bermuda é bastante justa e feita em jeans *stretch*, que vem a ser o denim propriamente dito mesclado à lycra. A peça de roupa recebe igualmente aplicações em cristais, mas talvez por serem de outro tipo, não são tão reluzentes. E a blusa que ela traja, justa e em malha fria como da amiga, também não é tão chamativa. Na cor preta ela é pouco decotada e pouco adornada.

Poderia dizer-se que “as mulheres de classes baixas” cariocas estabelecem uma “relação muito mais liberta, prazerosa e lúdica” com seus corpos, como argumenta Novaes (2010), enquanto que às mulheres das classes superiores caberia o “dever moral de ser bela” (Novaes,

2005). De maneira que “o culto ao corpo” seria mais próprio à classe média carioca (Goldenberg & Ramos, 2002). No ambiente em que investigo, contudo, tal divisão não se sustenta.

Os corpos super trabalhados e definidos de dançarinas de grupos como o Gaiola das Popozudas oferecem uma síntese de qualidade superlativa do ideal de beleza no baile.¹² O ideal de beleza feminino no ambiente em que investiguei, é regido por uma lógica da prótese, regulamentadora de implante e remoção de cabelos, seios, nádegas, unhas e dentes, e o culto à aparência física e à beleza corporal estão longe de serem inexistentes entre as classes populares cariocas (Mizrahi, 2012a). O que ocorre, entretanto, é que a sua existência não impede que as moças gordas, que não são raras no baile, exponham e usufruam de seus corpos de modo similar à maneira como se apresentam as magras. A roupa justa usada por todas comunica não um *modus vivendi* livre de coerções estéticas, como um olhar romântico pode querer crer, mas está à serviço da afirmação do poder do feminino e cumpre o papel de marcar radicalmente a diferença entre o feminino e o masculino, que por sua vez é vestido pela roupa larga. É esta mesma lógica que faz com que, numa noite fria como a do Borel, os homens lancem mão de seus agasalhos ao mesmo tempo em que as mulheres usam roupas não apenas justas mas decotadas e curtas. A mulher não deve estar “tapada”.

O feminino definido em si mesmo

Vimos até aqui que o corpo é agente e sujeito de suas escolhas enquanto que a noção de pessoa feminina está diretamente vinculada à aparência física e ao modo como esta evidencia não apenas as capacidades agentivas do corpo mas a sua própria materialidade. O corpo feminino é redondo, voluptuoso e deve estar exposto e a roupa não apenas evidencia esse traço como o faz. O corpo masculino, por sua vez, deve estar encoberto, tapado, e assim a roupa o faz. Mas é ao nos aprofundarmos no momento de *assemblage* da beleza, no momento em que essa aparência é produzida, que podemos ter uma percepção mais acurada da independência que rege a pessoa feminina.

As sessões para colocar ou retirar as extensões de cabelos femininos foram muitas e em geral antecederam o momento da festa. Estas se formavam em dois locais diferentes. Tanto na casa de Sílvia, a esposa de Mr. Catra, como em um salão de cabeleireiros no bairro de Madureira, distante à cerca de 50 minutos de carro da casa da família. Sílvia sempre colocou seus cabelos em casa, já Thamyris, a filha mais velha de Catra, se decidiu por fazê-lo no referido salão junto com Cida – uma amiga da família que também trabalhava com esta como empregada doméstica. O colocar e retirar de cabelos deixaram-me ver essa noção de corpo como guardião de uma “essência”, uma “essência” que se relaciona tanto com a sua

materialidade –a materialidade da genitália–, como com a ideia de uma particularidade do corpo negro. O que as diferencia das brancas é a capacidade que teriam para resistir às dolorosas intervenções estéticas para se tornar bonita. As brancas são “mais meiguinhas” e não possuem “resistência”, dizem.

Mas o que estas sessões mostraram fundamentalmente é como essa produção do feminino se faz em paralelo ao mundo masculino. A beleza é feita [*assembled*] como um fim em si mesmo e não exatamente com vistas à sedução. Nas muitas sessões que acompanhei, as conversas jamais giraram em torno dos homens ou de uma potencial conquista. Não presentificavam o masculino em modo nenhum. As conversas tematizavam essencialmente a importância que o estar bela possuía para elas –e essas conversas envolviam também às cabeleireiras– e como o cabelo, o tipo de cabelo valorizado, estava diretamente relacionado a uma noção de pessoa negra particular. Não aprofundarei aqui o ponto que fiz em outra ocasião (Mizrahi, 2012b), mas busca-se um tipo de cabelo que não seja nem “fino” ou “liso” como o da mulher branca, nem que se apresente “armado” como o da representação estabelecida do cabelo da mulher negra. Articulado estes dois temas –beleza e negritude– está a evidênciação do poder de compra com vias a desestabilizar a sobreposição que tradicionalmente se produz no Brasil entre classe e raça, alocando no lugar da falta os membros de suas classes popular e trabalhadora.

É verdade que no momento do encontro entre os gêneros, e o baile é a ocasião preferencial para que isto ocorra, a sedução é posta em prática e oferece a tônica da festa, respondendo pela lógica oposicional que rege estéticas corporais e indumentárias (Mizrahi, 2009). Mas a sedução no baile assume o lugar do jogo, do exercício da sedução, e não tem como fim exatamente as trocas amorosas. A sedução é dispositivo para se testar o poder que um e outro gênero possui sobre o outro. Se o homem afirma-se por meio de suas roupas de marcas, denotando poder aquisitivo, a mulher afirma-se com as potências de seu corpo onde a roupa cumpre o papel de tornar evidente o corpo feminino e suas capacidades agentivas. As ações embelezadoras que imprimem as mulheres não visam argolar o homem, como ocorre em outros contextos, mas inscrevem e reinscrevem uma noção de pessoa feminina que se faz em si mesma.¹³

O masculino definido por oposição

Mas se ao discorrermos sobre as ações embelezadoras femininas não se fez necessário recorrer ao homem, dinâmica muito diferente se instaura quando partimos para a análise da beleza masculina e da própria imersão no mundo masculino. Descrever a noção de pessoa masculina torna mandatório recorrer às mulheres de que se cercam os homens.

O poder masculino que reside na “piroca” é potencializado pelo poder financeiro, que por sua vez é objetificado pelas notas de dinheiro e os outros objetos dos quais os homens se cercam. As roupas de marcas já mencionadas acima são acompanhadas de tênis importados e ainda de colares, anéis e relógios preferencialmente dourados e tão grandes e visíveis quanto possível. O poder econômico é geralmente detido pelo homem, uma ideia com a qual se é socializado. Contudo, os homens se relacionam de modo ambíguo com o potencial de atração que o poder monetário pode exercer sobre as mulheres. Teme-se que sejam “mercenárias”, que se interessem por eles movidas somente pelas benesses que o dinheiro pode trazer. Ao mesmo tempo, sabem os homens, “todo mundo tem a sua mercenária”.

Em momentos puramente masculinos, como na van que nos transportava para os shows ou no estúdio de gravação, nota-se uma recorrente presentificação do feminino, feita por meio de falas que giram essencialmente em torno dos atributos físicos da mulher e mais especificamente de sua genitália. A obsessão por mulheres e pelo órgão sexual feminino não corresponde apenas a uma afirmação de masculinidade em “lados” majoritariamente povoados por homens, mas produz uma invocação constante da presença feminina em um mundo que se mostrou como altamente dependente desta. No baile, o modo mais eficaz que um homem possui para causar um “baque” – seja ao adentrar a festa, seja ao usufruir dela – é fazer-se ladear por mais de uma mulher. Exatamente como na instalação de Silvia.

Chegamos no Baile da Mangueira, favela em São Cristóvão, com o dia nascendo e após estacionarmos o carro, Catra retira do bolso um maço de dinheiro e desfolha as muitas notas, dentre elas diversas de 100 e 50 reais, para retirar uma nota de 10 e pagar o guardador de carros.

Subimos a rua onde a festa acontece ao ar livre e nos postamos nas proximidades de uma birosca. Todo baile de favela tem uma delas em suas imediações. Ao nosso lado dança um “gerente do tráfico” rodeado por duas mo-



Figura 4

ças, ambas com seus olhos fortemente maquiados por sombra colorida e cintilante e desenhados por delineador e máscara pretos. O rapaz tem pele clara e cabelos acinzentados e crespos. É forte e veste uma calça jeans ampla e escura, mas não tão larga como a que veste Catra. O seu torso está desnudo, o que não é raro entre os rapazes musculosos que frequentam o baile.

Sobre o torso definido, KC, como o chamarei aqui, veste um “cordão” de aparência e espessura similares às dos cabos de aço que seguram elevadores. Feito em material dourado, o colar dá três voltas em seu pescoço, de onde pende uma medalha retangular de cerca de dez centímetros de extensão, cinco centímetros de altura e um centímetro de espessura. Sobre a placa lêem-se as iniciais K. C., cravejadas em pequenas pedras brilhantes e incolores. O rapaz traz em uma de suas mãos um estilo de anel típico da indumentária punk, também conhecido como “soco inglês”. Este tipo de anel é tradicionalmente feito em metal prateado e consiste em uma trava sob a qual são fixadas duas, às vezes três argolas onde são introduzidos os dedos que ficam assim próximos e imobilizados. O anel de KC reúne quatro de seus dedos, deixando livre apenas o seu polegar, e é feito em metal dourado. Seus braços, talvez devido aos efeitos tensores que os exercícios produzem nos músculos, estão levemente flexionados, e o seu punho, graças à pouca mobilidade que o anel lhe impõe, está cerrado.

Quando dividi com Mr. Catra a minha hipótese de que eles, homens, só se faziam homens quando acompanhados do feminino, ele em nada se surpreendeu. Ficou surpreso, outrossim, com minha surpresa, perguntando-me o que mais poderia mover o homem. Mulher, diz ele, “pode tudo”. Homem não, “homem tem direito de que trabalhar e ficar na moral. E já tá bom”.

Conclusão

Neste artigo procurei mostrar como no Rio de Janeiro, Brasil, um universo recorrentemente adjetivado como machista encerra valores que colocam as mulheres em posição simultaneamente assimétrica e igualitária, de tal modo que o que é produzido é muito mais um englobamento do masculino pelo feminino do que a subjugação do segundo pelo primeiro. O exercício que aqui realizei, como afirmei ao início, possui caráter exploratório e por meio dele tateio as relações possíveis entre gênero e estética corporal. De uma lado, meus dados etnográficos apontaram-me a possibilidade de promover uma análise subversiva, como o próprio funk é, das relações entre os gêneros. De outro, fui movida por problemas conceituais relativos ao campo do gênero, mais especificamente a materialidade do sexo, e problemas relativos ao campo da estética, a materialidade dos objetos.

O ponto que procurei fazer é que diferença – diferença entre corpos, diferença entre potências, diferença

entre estéticas, em suma, performances de gênero diferenciais – não são necessariamente sinônimo de desigualdade ou dominação. Ao contrário, denotam igualdade, entendida aqui como modos diferentes mas igualmente potentes de agir no mundo. As mulheres possuem suas potências, assim como os homens, e é ao se contraporem a eles, o que é especialmente explicitado por meio das letras das canções, que elas podem contê-los. É porque homem e mulher entendem-se em uma chave dual que a mulher pode englobá-lo. A mulher engloba o seu contrário e precisa portanto apreendê-lo como dualisticamente construído, neutralizando os seus poderes ao mesmo tempo que se empoderando por meio deles.

A hipótese de o feminino conter o masculino corre junto com o paralelismo existente entre os gêneros e a autonomia do feminino face ao masculino. A mulher constrói-se como um em si, o que ficou especialmente evidente ao acompanharmos suas ações embelezadoras. É neste sentido que podemos entender de que maneira as mulheres se bastam. Bastam-se na medida em que cultivam a autonomia de seu self face ao masculino, o que podemos depreender não apenas a partir dos momentos de embelezamento mas também a partir dos momentos em casa, e nesse sentido são também independentes. Já o homem constrói-se de modo mais relacional. Quando o acompanhamos em momentos puramente masculinos, o vemos presentificando e nomeando a todo momento o feminino. É também em prol desse self masculino construído relacionalmente que podemos compreender a onipresente performance masculina de fazer-se ladear por mais de uma mulher. O homem poderoso possui carros, dinheiro, jóias reluzentes e, não menos importante, mulheres. Essa imagem sozinha poderia colocar a mulher no lugar de objeto, em sua definição primária, como entidade desprovida de agência. Mas esta ideia não se sustenta se nos voltarmos para as diferentes esferas da vida em sociedade, nas quais o homem e a mulher circulam.

A mulher empodera o homem. Mas a mulher pode bem passar sem ele, o que não ocorre de modo análogo para o homem. Circular por ambientes povoados puramente pelo feminino ou pelo masculino permitiu-me notar a maneira pela qual um e outro pólo habita ou não o outro. O mundo feminino mostra como a pessoa feminina se constitui em paralelo ao mundo masculino. A mulher, do ponto de vista de sua pessoalidade, surge como mais independente e autônoma do que o homem. Por outro lado, no momento em que as mulheres se reúnem, o homem desaparece, não é presentificado. E não é presentificado porque o feminino contém o masculino. Dessa maneira, se acompanhar as produções de beleza das quais emerge a pessoa feminina tornou o homem invisível, foi no ambiente doméstico que pude ver como ele não aparece porque já está ali contido. No mundo feminino o homem está implícito. Já entre homens a mulher deve ser explicitada.

As potências do homem e da mulher reafirmam e retemem às disposições agentivas do corpo biológico, mas relacionam performances de gêneros diferenciais, e é no modo como os objetos – entendidos aqui como próteses, como partes extra-somáticas do corpo biológico – participam dessa reiteração do “sexo”, que podemos acessar noções de pessoas diferenciais. O corpo não pode portanto ser apreendido como uma *assemblage* de partes humanas e não-humanas, como é o ciborgue.

O englobamento do masculino pelo feminino se faz em conjunção às potências do feminino que por sua vez residem fundamentalmente no corpo, na beleza e na própria ideia de feminilidade e pessoa feminina. É nesta chave que podemos entender porque as cantoras no funk reiteram para sua audiência, tornando público, que as qualidades fisiológicas da mulher estão no comando das potências do feminino. Fazer-se mulher é mostrar-se mulher. E mostra-se mulher faz-se acima de tudo por meio da aparência corporal, ideia que se tornou clarificada não apenas pelas performances e discursos artísticos mas por meio das elaborações de beleza que produzem as mulheres. Entre as mulheres, a beleza e a aparência corporal são definitivas para as performances de gênero.

Notas

¹ “Xóta” é diminutivo de xoxota, nome popular para a genitália feminina.

² *Ex é sempre ex*, de MC Kátia.

³ Herschmann (2000) e Essinger (2005) são referências igualmente importantes para se conhecer mais sobre a história do funk carioca.

⁴ Cechetto e Farias (2002).

⁵ Lyra (2007).

⁶ A discussão sobre corpo dado e feito se dá em continuidade com o debate ficcionado por Latour a partir da veracidade e eficácia que possuiriam ou não os deuses fetiches confeccionados por povos africanos em contexto colonial (Latour, 2002).

⁷ Os dados que apresento são fruto de minhas pesquisas de mestrado e doutorado. A primeira delas foi conduzida entre julho 2004 e novembro de 2005 e se desenrolou em um baile funk do Centro da Cidade. Fiz ainda incursões aos ambientes de trabalho e estudo, residências e locais de compra de meus interlocutores, jovens frequentadores do baile da festa na qual investiguei. O trabalho de campo de doutorado foi empreendido em torno da rede de relações familiares, profissionais e de amizade do cantor de funk Mr. Catra, entre maio de 2007 e 31 de dezembro de 2008, com algumas incursões posteriores a campo. Esta segunda investigação se deu fundamentalmente em três contextos: o contexto da performance artística, neste incluído a van que nos carregava para a realização de shows pela cidade; o estúdio de gravação; o ambiente doméstico, incluídos aí os locais de consumo frequentados pelas mulheres da família, como a esposa de Mr. Catra, suas filhas e suas parentes.

⁸ Ao longo da pesquisa conheci diversas parceiras transitórias do artista, como namoradas, amantes, prostitutas e mães de alguns de seus filhos. Jamais conheci, contudo, alguma mulher com o estatuto de segunda ou terceira esposa, como emergiu nos meios de comunicação.

⁹ Circo Voador é uma casa de espetáculos, localizada na Lapa, Zona Central da cidade do Rio de Janeiro. Neste local é realizado pe-

riodicamente o evento “Eu Amo Baile Funk”, dedicado exclusivamente a artistas, jovens e/ou estabelecidos, do gênero musical.

¹⁰ Em outra ocasião elaborei sobre o distintivo traço hiper-realista que recorta a música funk (Mizrahi, 2010b).

¹¹ Como mostrei em diferentes ocasiões (Mizrahi, 2006, 2010c), “calça de moletom *stretch*” é a categoria nativa que refere-se a um estilo de calças elásticas como as de ginástica, mas de tecido que, após ser tinturado e lavado, adquire o aspecto do *denim*, simulando uma calça jeans. Entretanto, estas calças femininas são feitas não do índigo *blue*, o tecido plano que dá origem ao jeans e pode adquirir alguma elasticidade ao ser mesclado à lycra, mas de uma malha – tecido circular que já é em si elástico – que misturada à lycra fica super elástica. Isto torna a peça de roupa muito confortável para a dança, que é em última instância o que move os jovens em um baile funk. Além disso, o moletom *stretch*, o tecido que compõe o estilo, apesar de ser uma malha, é suficientemente resistente para receber as ações embelezadoras que tornaram a peça de roupa apropriada para a esfera da festa, com elaborações barrocas como bordados, cristais, perfurações, tachas de metal, encaixes de outros tecidos, rendas e telas. Por outro lado, esta malha é fina o suficiente para aderir ao corpo como uma segunda pele, realçando e tornando ainda mais sinuosos os corpos das moças em dança que repetem movimentos circulares.

¹² O grupo Gaiola das Popozudas era formado pela cantora Valeska, mencionada ao início do artigo, e três dançarinas, sendo uma delas uma anã. Recentemente o grupo se desfez e Valeska passou a seguir carreira solo.

¹³ Groes-Green (2013), por exemplo, mostra que em Maputo, Moçambique, as “curtidoras” recorrem às ações embelezadoras, além de outros recursos, para capturar o homem almejado.

Referências

- Bateson, G. (1973), “Style, Grace and Information in Primitive Art”, in A. Forge, (ed.), *Primitive Art and Society*, London, Oxford University Press, pp. 235-55.
- Bateson, G. (1999), “A theory of Play and Fantasy”, *Steps to an Ecology of Mind*, Chicago-London, The University of Chicago Press.
- Butler, J. (2000), “Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do ‘sexo’”, in G. Louro (org.), *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*, Belo Horizonte, Autêntica, pp. 151-172.
- Butler, J. (2011), “Seu comportamento cria seu gênero”, entrevista concedida a Maz Miller. <bigthink.com/judithbutler>.
- Cechetto, F. e P. Farias, (2002), “Do funk bandido ao pornofunk: o vaivém da sociabilidade juvenil carioca”, *Interseções*, vol. 4, núm. 2, pp. 37-64.
- Dumont, L. (1992), *Homo hierarchicus: o sistema de castas e suas implicações*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo.
- Essinger, S. (2005), *Batidão: uma história do funk*, Rio de Janeiro, Record.
- Gell, A. (1992), “The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology”, in J. Coote & A. Shelton, (eds.), *Anthropology, Art and Aesthetics*, Oxford, Clarendon Press, pp.40-66.
- Gell, A. (1998), *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford, Oxford University Press.
- Goldenberg, M., & M. Ramos (2002), “A civilização das formas: O corpo como valor”, in M. Goldenberg (org.), *Nu e vestido*, Rio de Janeiro, Record, pp. 19-39.
- Groes-Green, C. (2013), “‘To Put Men in a Bottle’: Eroticism, Kinship, Female Power, and Transactional Sex in Maputo, Mozambique”, *American Ethnologist*, vol. 40, núm. 1, pp. 102-117.
- Henare, A., M. Holbraad & S. Wastell, eds. (2007), “Introduction”: Thinking through Things”, *Thinking Through Things: Theorizing Artefacts Ethnographically*, London-New York, Routledge, pp. 1-31.
- Herschmann, M. (2000), *O funk e o hip-hop invadem a cena*, Rio de Janeiro, Editora Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Hoskins, J. (1998), *Biographical Objects: How Things Tell the Stories of People’s Lives*, London-New York, Routledge.
- Lagrou, E. (1998), *Caminhos, duplos e corpos: uma abordagem perspectiva da identidade e alteridade entre os Kaxinauá*, tese de doutorado, University of St. Andrews/Universidade de São Paulo.
- Lagrou, E. (2007), *A fluidez da forma. Arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*, Rio de Janeiro, Topbooks.
- Lagrou, E. (2009), *Arte indígena no Brasil*, Belo Horizonte, C/Arte.
- Latour, B. (2002), *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fetiches*, Bauru, São Paulo, Edusc.
- Latour, B. (2005), *Reassembling the Social*, Oxford, Oxford University Press.
- Lévi-Strauss, C. (1989), *O pensamento selvagem*, Campinas, São Paulo, Papirus.
- Lyra, K. (2007), “O fenômeno funk feminista”, <<http://www.interfaceg2g.org/node/196>>.
- Miller, D. (1987), *Material Culture and Mass Consumption*, Oxford, Basil Blackwell.
- Miller, D. (2005), “Materiality: An Introduction”, in D. Miller (ed.), *Materiality*, London, Duke University Press, pp. 1-50.
- Mizrahi, M. (2003), *A influência dos subúrbios na moda da Zona Sul*, monografia (pesquisa coordenada para a Universidade Estácio de Sá), Rio de Janeiro.
- Mizrahi, M. (2006), *Figurino funk: uma etnografia sobre roupa, corpo e dança em uma festa carioca*, dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Mizrahi, M. (2007), “Indumentária funk: a confrontação da alteridade colocando em diálogo o local e o cosmopolita”, *Horizontes Antropológicos*, ano 13, núm. 28, pp. 231-262.
- Mizrahi, M. (2009), “O Figurino Funk e a sedução: a roupa, o corpo e a dança na esfera da festa”, *Interseções*, vol. 11, núm. 1.
- Mizrahi, M. (2010a), *A estética funk carioca: criação e conectividade em Mr. Catra*, tese de doutorado, Programa

- de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Mizrahi, M. (2010b), “É o *beat* que dita’: criatividade e não-proeminência da palavra na estética Funk Carioca”, *Desigualdade e Diversidade. Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio*, núm. 7, pp. 175-204.
- Mizrahi, M. (2010c), “Brazilian Jeans: Materiality, Body and Seduction at a Rio de Janeiro’s Funk Ball”, in D. Miller & S. Woodward (eds.), *Global Denim*, Oxford, Berg, pp. 103-126.
- Mizrahi, M. (2012a), “Cabelos como extensões: relações protéticas, materialidade e agência na Estética Funk Carioca”, *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, vol. 9, Núcleo de Cultura Popular da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e do Centro de Referência do Carnaval, pp. 135-157.
- Mizrahi, M. (2012b), “Rio Funk Aesthetics: Materiality and Purchasing Power in an Urban Brazilian Context”, comunicação, *Uncertainty and disquiet, 12th EASA Biennial Conference*, França, University of Paris Ouest Nanterre La Défense.
- Novaes, J. (2005), “Ser mulher, ser feia, ser excluída”, *Psicologia.pt*, <www.psicologia.com.pt> [baixado em 25/04/2010].
- Novaes, J. (2010), “O corpo magro, esbelto, é um corpo de classe”, *Jornal Novoeste*, <www.novoeste.com> [baixado em 25/04/2010].
- Overing, J. (1986), “Men Control Women? The ‘Catch 22’ in the Analysis of Gender”, *International Journal of Moral and Social Studies*, vol. 1, part 2, pp. 135-156.
- Strathern, M. (1988), *The Gender of the Gift: Problems with Women and Problems with Society in Melanesia*, Berkeley, University of California Press.
- Strathern, M. (1991), *Partial Connections*, United States of America, Altamira Press.
- Taussig, M. (1993), *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*, London, Routledge.
- Vianna, H. (1988), *O mundo funk carioca*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.
- Wagner, R. (1991), “The fractal person”, in M. Godelier & M. Strathern (eds.), *Big Men and Great Men: Personifications of Power in Melanesia*, Cambridge, Cambridge University Press.

Recibido: 8 de agosto de 2013

Aceptado: 5 de marzo de 2014

***Autora: Mylene Mizrahi**

Doctora en Antropología Cultural por la Universidad Federal de Río de Janeiro, Brasil. Actualmente realiza un posdoctorado en la misma institución. Es autora del libro *A estética funk carioca: criação e conectividade em Mr. Catra*, editorial 7 Letras. Desde 2002 desarrolla un trabajo de campo intensivo entre creadores y consumidores del funk carioca. <mylenemizrahi@gmail.com>.

Cómo citar este artículo:

Mizrahi, Mylene (2014), “‘Mulher já nasce veada’: estéticas do corpo, gênero e pessoa no Brasil urbano”, *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 33, marzo-abril, pp. 119-131, en <<http://version.xoc.uam.mx/>>.