

## Performatividades do Vestir

### *Wearing Performativity*

AGUIAR, João V. S.; Graduação; Universidade Anhembi Morumbi, aguiarjoao2@gmail.com

PESTANA, San F.; Doutor; Universidade Anhembi Morumbi, san.f.pestana@gmail.com

**Resumo:** Aborda as vestimentas do funk desde suas origens, relacionando-as com culturas negras ancestrais e elementos posteriores que culminam nos atuais bailes funk. Observa a relação entre o baile funk e atos performáticos com base nos pensamentos de Josette Féral e Richard Schechner acerca de performance, e os conceitos de *encruzilhada* e *oralitura* de Leda Maria Martins visando encontrar o lugar do baile funk como performance, seus frequentadores como performers e seus trajes como traje de cena.

**Palavras chave:** traje de cena; funk; performatividade.

**Abstract:** It approaches funk outfits from its origins, relating them to ancestral black cultures and later elements that culminate in the current *baile funk*. It observes the relationship between *baile funk* and performative acts based on the thoughts of Josette Féral and Richard Schechner about performance, and the concepts of *encruzilhada* and *oralitura* of Leda Maria Martins aiming to find the place of *baile funk* as a performance, its regulars as performers and its costumes as stage costume.

**Keywords:** costume; funk; performativity.

### Introdução

O funk é um gênero musical muito conhecido, difundido mundialmente nos anos 1960 por artistas como James Brown. Absorveu potências culturais que o transformou regionalmente e, agora, retoma o patamar mundial com novas roupagens. É a partir da chegada do ritmo e movimento identitário ao Rio de Janeiro, na década de 1970, que este estudo tem início, adentrando os anos 1980, quando o funk ganha o gosto das comunidades periféricas cariocas e, posteriormente, as regiões centralizadas com os bailes funk e charme (PEIXOTO e SEBADELHE, 2016), seguindo até os dias atuais com os diversos subgêneros do funk brasileiro.

O objetivo deste trabalho é compartilhar observações iniciais da pesquisa de iniciação científica sobre o baile funk como ato performático, o frequentador como um performer - ainda que inconsciente - e sua indumentária como traje de cena. Para tanto, parte-se das visões apontadas por Josette Féral<sup>1</sup> sobre performatividade e seu entendimento de eventos e atos cotidianos como rituais;

---

<sup>1</sup> Josette Féral é crítica, teórica e professora titular no Departamento de Teatro da Universidade de Quebec em Montreal, onde leciona desde 1981. Fonte: Jewish Women's Archive. "Josette Feral." Disponível em: <https://jwa.org/encyclopedia/author/feral-josette> Acesso em: 11 de Set. 2022

e de instrumentais teóricos propostos pela Rainha<sup>2</sup> Prof<sup>a</sup>. Dra. Leda Maria Martins sobre culturas negras (especificamente *encruzilhada* e *oralitura*).

### 1. As raízes do Funk

No final dos anos 1980 os bailes funk passaram a ser um evento na vida das comunidades cariocas espalhando-se pelo Brasil em questão de anos, e, agora, o funk brasileiro se propaga pelo mundo. Evento tido como controverso, por ser tachado como espaço de consumo e tráfico de drogas, tem forte presença na vida de quem mora numa comunidade, pois os bailes funk exercem uma função social, proporcionam processos de socialização, formação de núcleos familiares, relações afetivas, expressões artísticas e estéticas identitárias. Colocando de forma direta: os bailes funk e suas “modas” afetam a vida cotidiana e o julgamento de “belo” para quem vive nas comunidades ou os frequenta.

O desenvolvimento do funk e sua demonização caminham lado a lado: desde os anos 1970 é pressionado por forças de segurança e recebe inúmeras críticas por parte da mídia especializada e alas políticas, seja de esquerda, seja de direita (PEIXOTO e SEBADELHE, 2016). Asfilóbio de Oliveira Filho, conhecido Dom Filó um dos mentores do Movimento Black Rio<sup>3</sup> questiona:

Por que se aceita com toda a naturalidade que a juventude da zona sul se vista de jeans, dance o rock, frequente discoteca e cultue Mick Jagger, enquanto o negro da zona norte não pode se vestir colorido, dançar o soul e cultuar James Brown? Por que o negro tem que ser o último reduto da nacionalidade ou da pureza musical brasileira? [...] Afinal, nós que somos negros brasileiros nunca nos interessamos em fixar o que é autêntico e próprio ao branco brasileiro. (idem, p. 207)

Ainda em 1976 no mesmo sentido observa o produtor musical André Midani:

Quando o pobre do negro brasileiro tem a felicidade de sair da favela para fazer outra coisa se não samba, depara se com uma imprensa branca que o acusa de estar perdendo sua negritude e lhe diz que ele tem que continuar fazendo samba. É bonito, mas isso equivale a dizer: fica na tua favela, vive na tua favela e morre na tua favela (ibidem, p. 206)

A questão é que desde o início o movimento possuía fortes apelos estéticos ligados ao identitarismo e autopertencimento, o que se manifestava fortemente nos cabelos *black power*, nos trajes e adereços (Figura 1):

<sup>2</sup> Prof<sup>a</sup>. Dra. Leda Maria Martins é Rainha de Nossa Senhora das Mercês do Reinado de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá em Belo Horizonte, poeta, ensaísta, dramaturga e professora (MARTINS, 2021).

<sup>3</sup> Movimento majoritariamente negro e suburbano carioca em ascensão na segunda metade dos anos 1970 (FRIAS, 1976, p. 1).

boinas, óculos de aro redondo, cachimbos customizados, bengalas, gravatas-borboleta, coletes, calças boquinha, calças tubinho, camisas pintadas à própria mão e que reproduziam capas do ídolo James Brown, ternos talhados atrás, casacos longos de veludo (em pleno verão) e, fundamentalmente, os pisantes (que eram tratados como um objeto de desejo e ostentação)” (ibidem, p. 78).

Figura 1: Capas de discos com as *playlists* das equipes musicais dos bailes funk dos anos 1970, nas quais são visíveis trajes, adereços e penteados do momento.



Fonte: PEIXOTO e SEBADELHE, 2016, s/p.

Os trajes do Movimento Black Rio seguem o mesmo sentido que o Soul estadunidense e imprimem nos corpos negros suburbanos do Rio de Janeiro a causa de uma negritude até então alijada do pensamento estilístico vigente no Brasil. Toni Tornado, cantor negro de sucesso, relata que passou um tempo de sua vida vivendo no Harlem (EUA) e que foi

uma experiência muito enriquecedora, pois entrei em contato com toda aquela nova cultura *underground* que surgia. Pude absorver a onda Black Power dos cabelos afros, roupas coloridas, camisas de lapela longa e calças boca de sino. Foi identificação total, adotei absolutamente o estilo dos novos filmes *blaxploitation* (ibidem, p. 36).

Em seu artigo tratando da trajetória do funk na moda internacional, Maria Paula Guimarães e Rita da Conceição Ribeiro sugerem que durante os anos 1960 e 1980 os movimentos sociais se contrapuseram às estruturas da “moda reinante e passaram a refletir as mudanças sociais econômicas no cenário da moda difundida de forma global” (2020, p. 2). Assim também ocorre com o funk no Brasil, onde as músicas e as roupas são espaço para críticas à realidade das favelas e também para projeções e sonhos na busca por um senso de identidade e pertencimento distinto do contexto social vigente.

Levando em consideração os relatos de Toni Tornado, os registros dos bailes do Movimento Black Rio, e os apontamentos de Guimarães e Ribeiro sobre moda, é possível perceber que os trajes usados nos bailes *black* eram carregados de significados sociais e identitários. Assim, quando na virada da década de 1980 para 1990 o funk brasileiro nasce, percorre uma trajetória semelhante a de

outras expressões artísticas negras e também se alimenta destas no seu processo de transformação. Apesar da relação do movimento com o uso intenso de adornos ser herança histórica das culturas negras em que os povos já se adornavam com jóias e indumentárias intrincadas, é por influência do soul, do funk e, posteriormente, do hip-hop estadunidenses que o funk brasileiro teria encontrado o *lifestyle* da ostentação (MONTEIRO, 2014 apud GUIMARÃES e RIBEIRO, 2020).

## 2. Funk, performance e ritual.

Com base na contextualização histórica das raízes dos bailes funk e de sua conformação estética buscaremos as conexões entre este fenômeno e as expressões performáticas atuais, isto é, fundamentar a relação que há entre funk e performance. Em consequência do caminho escolhido a indumentária do funk estará posta como parte deste ato performático e, sendo assim, um traje de cena.

A pesquisadora Josette Féral observa a performatividade como um dos elementos da teatralidade e recusa a ideia de que esta seja exclusiva do contexto teatral e que, conforme sintetiza Silvia Fernandes, teatralidade:

é consequência do processo dinâmico de teatralização que o olhar produz ao postular a criação de outros espaços e outros sujeitos. (...) a teatralidade não é um dado empírico ou uma qualidade, mas uma operação cognitiva ou ato performativo daquele que olha (o espectador) e/ou daquele que faz (o ator) (2011, p. 17).

A pensadora, em consonância com Richard Schechner<sup>4</sup>, associa performance tanto aos esportes quanto às diversões populares, [tanto] ao jogo [quanto] ao cinema, [tanto] aos ritos dos curandeiros ou de fertilidade [quanto] aos rodeios ou cerimônias religiosas” (2008, p. 198 apud PAULO, 2018, p. 118)<sup>5</sup>, considerando-as “rituais da esfera do comum” (PAULO, 2018, p. 118). Por outro lado a Profª. Dra. Leda Maria Martins elabora que a cultura negra é, epistemologicamente, “o lugar das encruzilhadas” (MARTINS, 2003, p. 70). Tomando a noção de encruzilhada como “operador conceitual” (idem) ou “clave teórica”:

que nos ajuda a pensar, nesta diversidade de manifestações, de expressões religiosas artísticas culturais, que são derivadas dessas encruzilhadas dos saberes, seja lá mesmo em África, continente típico das

<sup>4</sup> Pesquisador estadunidense, um dos consolidadores dos Estudos da Performance, campo em que “as práticas artísticas aparecem ao lado de rituais, atividades esportivas, comportamentos cotidianos” (FERNANDES, 2011, p. 16).

<sup>5</sup> FÉRAL, Josette. **Por uma poética da performatividade**: o teatro performativo. Sala Preta. São Paulo. n. 8. p. 191-210. 2008

encruzilhadas, de línguas, de culturas, de povos, sociedades etc... Seja encruzilhadas das Américas em que os saberes de nossos parentes, os povos indígenas, se cruzam também os saberes europeus (MARTINS, 2020, 1h1min11s).

Embora a pensadora tenha desenvolvido tal operador conceitual para analisar os Reinados, o mesmo pode contribuir como ferramenta analítica para outras manifestações afro-brasileiras, antigas e contemporâneas, pois

é pela via dessas encruzilhadas que também se tece a identidade afro-brasileira, num processo vital móvel (...) dinâmico de interação com o outro, transformando-se, e reatualizando-se continuamente, em novos e diferentes rituais de linguagem e de expressão, coreografando as singularidades e alteridades negras (MARTINS, 2021, p. 32).

A estudiosa também propõe a noção de *oralitura* que oferece um importante viés para abordagem feita neste trabalho: o corpo como local de memória e transmissão de saberes.

Nas tradições rituais afro-brasileiras, arlequinadas pelos seus diversos cruzamentos simbólicos constitutivos, o corpo é um **corpo de adereços**: movimentos, voz, coreografias, propriedades de linguagem, figurinos, desenhos na pele e no cabelo, adornos e adereços grafam esse corpo/*corpus*, estilística e metonimicamente como *locus* e ambiente do saber e da memória. Os sujeitos e suas formas artísticas que daí emergem são tecidos de memória, escrevem história. (MARTINS, 2003, p. 78)

Ao tratar o funk por tais operadores conceituais - os de Féral/Schechner que observa as diversões populares como rituais da esfera do comum e a performatividade/teatralidade como consequência do ponto de vista no processo de produção de sentido; e os conceitos de *encruzilhada* e *oralitura* de Martins, que observam a formação histórica das culturas negras por encruzilhadas culturais grafadas no corpo, apontando um aspecto cíclico de construção, é possível entender o baile como ritual da esfera do comum e como performance. Isso possibilita enxergar os trajés de seus participantes como trajés de cena que se transformam conforme esse ritual se modifica em diferentes épocas, regiões do país e variações do ritmo.

O funk brasileiro que surgiu no final da década de 1980 com DJ Marlboro, a introdução dos MC's e de letras brasileiras e se dividiu em diferentes estilos como o funk charme, o funk proibidão, o funk batidão e o funk ostentação "com a temática das letras que aborda estilo de vida e bens de consumo de classes mais favorecidas" (MONTEIRO, 2014 apud GUIMARÃES e RIBEIRO, 2020, p. 3). Mais recentemente é possível notar que logo que o subgênero funk ostentação ganha força, a vestimenta se transforma, agora com roupas caras de grifes famosas, correntes no pescoço e outros adereços como os óculos juliet da marca Oakley. A próxima moda seria a dos "chavosos" com seus

cabelos em corte baixo similar a cortes militares dos anos 1940, meias altas ou, como ficou conhecida, as meias na canela, camisetas longas e bermudas. Recentemente o estilo *Mandrake* (figura 2) ganhou o mundo com milhares de vídeos no Tik Tok seguindo uma *trend* de mudar o seu estilo de vestimenta. À medida que o tempo avançar o funk brasileiro vai receber novos e novos subgêneros e com eles novas compreensões estéticas que estarão ligadas às regiões e costumes, como os *bailões* paulistas com suas batidas de *rave* e a atual presença de guarda-sóis, o funk 150bpm carioca e seus passinhos elaborados, e brega funk nordestino que visualmente pode se assemelhar ao paulistano, mas que é sensivelmente diferente em ritmo, dança, letras etc.

Figura 2: Fotografia do editorial “Essas são as meninas que os menino gosta 011” sobre o estilo *Mandrake*.



Fonte: Twitter<sup>6</sup>

Discutindo especificamente o estilo *Mandrake*, é possível observar que a construção do vestuário se dá também a partir do corpo, do contexto social em que está inserido e o que ele representa frente à sociedade. Fernanda Souza<sup>7</sup> discute em matéria de Rafaela Fleur (2021) que seu editorial “*Essas são as meninas que os menino gosta 011*” apresenta através de imagens a pluralidade que existe até dentro deste estilo, deixando claro que há espaço para os óculos Juliet, mas também há para roupas e bolsas de grifes como as peças da Lacoste e as bolsas da Tommy Hilfiger. No mesmo artigo Samir Bertoli<sup>8</sup> pontua que há um costume por parte da elite dominante de olhar para as estéticas produzidas por pessoas de grupos oprimidos como se olhassem para algo “feio e animalesco, porque não as enxergam como seres humanos em plenitude. Para eles, nós viemos da periferia, e tudo aquilo que vem da periferia é feio e bárbaro. Vamos sempre ser alvo de escárnio e zombaria para essas pessoas” (2021, s/p.)

<sup>6</sup> [https://twitter.com/correrua\\_/status/1471175027739578369](https://twitter.com/correrua_/status/1471175027739578369)

<sup>7</sup> Jornalista, Diretora de Arte e Diretora Criativa, Fotógrafa e Multiartista.

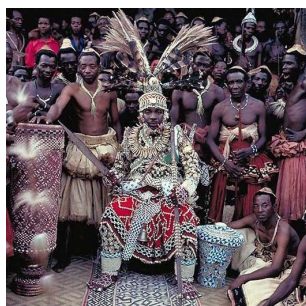
<sup>8</sup> Estilista, Diretor Criativo e Fotógrafo.



Bertoli argumenta que essas estéticas, que se convencionou olhar como distintas, são as mesmas, porém em momentos diferentes de seu processo de evolução e conformação. Para ele, *funkeiro*, *chavoso* e *mandrake* estão intimamente ligados à estética periférica e os estilos foram nomes dados às pessoas que se identificavam com cada uma delas. Milena Nascimento<sup>9</sup> finaliza sua fala no artigo destacando que a estética *mandrake* é um produto da favela construído a partir do funk e que carrega para o mundo essa personalidade e tem como fundamento o reconhecimento, pertencimento e respeito.

Ao olhar para o funk e seus antecessores poderemos observar os conceitos que Leda Maria Martins emprega ao analisar a dimensão performática que existe nos Congados e outras culturas negras. É importante destacar as semelhanças entre os corpos e adereços historicamente presentes nas estéticas negras tanto em África quanto no Brasil e, como sugerem as figuras 3 e 4 abaixo, nas quais são perceptíveis o uso de cordões, pulseiras, colares e adornos de cabeça, demonstrando a relação das culturas pretas com este tipo de adorno e reforçando a ideia de uma conexão estética de culturas negras, além de reforçar o pensamento sobre pertencimento trazido pela estilista.

Figura 3: Nyimi Kok Mabiintsh III – Rei de Kuba. (República Democrática do Congo)



Fonte: Site Twisted Sifter<sup>10</sup>

Figura 4: Florinda Anna do Nascimento, escravizada conhecida como Preta Folô, exibe a majestade de suas inúmeras joias.



Fonte: CUNHA e MILZ, 2011, p. 40

Souza relata que no Brasil do século XVII haviam festas de negros africanos escravizados onde estes se vestiam e cobriam de joias. A cerimônia da coroação do rei do congo, relatada por Urbain Souchu de Rennefort em 1666 em Olinda, descreve cerca de 400 homens e mulheres festejando trajados com as roupas de seus senhores, “com correntes de ouro e brincos de ouro e

<sup>9</sup> Estilista à frente da marca Mile Lab e responsável pelo desfile-manifesto *FLVXO MILENVR* na edição 2021 da SPFW. Fonte: [encurtador.com.br/nDNO9](http://encurtador.com.br/nDNO9)

<sup>10</sup> Disponível em: <https://twistedgifter.com/2012/07/kings-of-africa-portraits-by-daniel-laine/>

pérolas, alguns deles mascarados” (SOUZA, 2002, p. 201). Por outro lado, no século XIX, a classe branca dominante e escravista tentou impor regras de vestuário para impedir que negros e pardos ascendessem socialmente e usassem “tecidos finos como sedas, lãs e linhos, além de jóias. Era uma tentativa de limitar o luxo somente aos brancos, segregando visualmente uma sociedade na qual os signos de poder ficariam restritos à classe dominante.” (CUNHA e MILZ, 2011, p. 39).

Tendo em mente o pensamento de Bertoli, que sintetiza o momento histórico no qual está inserido o funk atualmente, e o conceito de *oralitura*, é possível relacionar a repetição histórica acerca das formas artísticas africanas, isto é, perceber - os mesmos, procedimentos de criminalização e perseguição de estéticas negras. Essa perseguição se demonstra ao tentar submeter, no século XIX, pessoas negras no Brasil, escravizadas ou não, à leis que as impedia de utilizar determinados tipos de roupa, com o intuito de perpetuar a ideia de inferioridade que era associada a negros, e nos dias atuais essa perseguição acontece através da propagação da ideia da estética negra periferizada como sendo selvagem ou bárbara e tendo nesta um alvo de zombaria. Enquanto isso as culturas negras se reinventam encontrando novos elementos e continuando o seu processo performático de transmissão de saberes através do corpo (de adereços), do gesto e do traje.

### Considerações Finais

Diante do que se viu dos elementos históricos das culturas e movimentos negros e de conceitos da performance, pode-se observar o modo como o traje contribui para constituir um espaço performático e ritualiza o ato criando, como sugere Féral, um novo lugar resultante do processo de interação observador-performer. No caso do funk há também os fatores elencados a partir da *encruzilhada* de Martins e de seu conceito de *oralitura* que dá um viés histórico, no sentido de herança, ao ato performativo e ao traje trazido no corpo, no intuito de compreender este ato como sendo uma via de transmissão de saberes. Assim o traje do baile funk se coloca como traje de cena de performance por diferentes vias: simbólica e identitária, em que partindo do olhar do espectador cria-se um espaço alterno, subjetivo, onde o observador exerce sua compreensão, e a via do baile funk como ritual secular, o que demonstra a sua natureza performativa. Assim, o traje do funk pode ser colocado como intermediador visual destas relações histórico-artístico-culturais, inserindo corpos periferizados neste espaço de forma crítica e política.



## Referências Bibliográficas

CUNHA, Laura; MILZ, Thomas. **Jóias de crioula. Jewelry of the Brazilian Crioula.** Editora Terceiro Nome, 2011.

FERNANDES, Silvia. **Teatralidade e Performatividade na Cena Contemporânea.** Repertório, [S. l.], n. 16, p. 11–23, 2011. DOI: 10.9771/r.v0i16.5391. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/5391>. Acesso em: 2 mar. 2022.

FLEUR, Rafaela. **O Estilo Mandrake pode até ser uma tendência, mas ela não surgiu no seu Tik Tok.** Revista Glamour, dez. 2021. Disponível em: <https://glamour.globo.com/moda/noticia/2021/12/o-estilo-mandrake-pode-ate-ser-uma-tendencia-mas-nao-ela-nao-surgiu-no-seu-tiktok.ghtml> Acesso em: 07 set. 2022.

FRIAS, Lena. **Black Rio: O orgulho (importado) de ser negro no Brasil.** Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 17 jul. 1976, Caderno B, p. 1 e 4–6

GUIMARÃES, Maria Paula; RIBEIRO, Rita Aparecida da Conceição. **Quando o funk subiu as passarelas da alta costura: a trajetória do funk carioca no cenário da moda internacional,** p. 1477-1489 . In: Anais do Colóquio Internacional de Design 2020. São Paulo: Blucher, 2020. ISSN 2318-6968, DOI 10.5151/cid2020-111

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá.** 2 ed. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte(MG): Mazza Edições, 2021.

\_\_\_\_\_. **Performances da oralitura: corpo, lugar da memória.** Revista Letras, [S. l.], n. 26, p. 63–81, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881> . Acesso em: abr, 2022.

\_\_\_\_\_. Leda Maria Martins: depoimento. In: **Vagamundos - Abrindo Terreiros: Cosmo Festas e Cosmo Lutas, Saberes em Espirais.** Coordenação Profa. Dra. Maria Thais. CPT\_SESC, 2020. Disponível em: <https://youtu.be/1m3ZB8nJ4tc> Acesso em mar, 2022.

PAULO, Rodolfo R. Viana. **O imundo, o funk e as bixas pretas: imagens, performances e as poses no portrait fotográfico.** Dissertação de Mestrado em Artes da Cena, Escola de Comunicação (ECA), da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: [http://ppgac-ecoufrj.com.br/uploads/f/s/disserta-rodolfo-viana\\_008q.pdf](http://ppgac-ecoufrj.com.br/uploads/f/s/disserta-rodolfo-viana_008q.pdf)

PEIXOTO, Luiz Felipe de Lima e SABADELHE, Zé Otávio. **1976: Movimento Black Rio.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

SOUZA, Marina de Mello e. **Reis negros no Brasil escravista: história da festa de coroação de Rei Congo.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002