

**“BOTANDO A BASE”:
corpo racializado e performance da masculinidade
no pagode baiano¹**

**“FIGHTING STANCE”:
*racialized body and male performance in Bahia’s pagode***

Osmundo Pinho*

Resumo

Neste artigo, faremos uma breve apresentação do Projeto Brincadeira de Negão, seus pressupostos teóricos, sua metodologia e uma pequena mostra de seus primeiros resultados etnográficos. Estamos trabalhando na região do Recôncavo da Bahia, nas cidades de Cachoeira/São Félix, em uma escola pública, com jovens estudantes entre 14 e 24 anos. Buscaremos aqui descrever a postura corporal (performance) “botando a base” e seus significados correlatos no universo em questão, marcado reflexivamente pela relação dos sujeitos com a cultura popular, notadamente o chamado Pagode Baiano. Diríamos que o “botar a base” aparece como: 1) uma performance (no sentido discutido tanto por Diana Taylor quanto por Victor Turner) do cotidiano no plano das interações interpessoais; 2) uma estilização dessa performance atualizada como modo de dançar na “agitação” do pagode; 3) uma síntese – “estrutura de sentimento” – da postura masculina, corporal, destemida e associada à favela e aos seus códigos culturais próprios. Na circulação entre esses diferentes registros culturais – que se interpretam reciprocamente – o significado da postura parece se realizar.

Palavras-chave: Masculinidade. Escola Pública. Pagode. Baiano. Performance.

Abstract

In this article we will make a presentation of the Brincadeira de Negão (Nigga’s Play) Project, its theoretical assumptions, methodology and a small sample of its first ethnographic results. We are working in the

1 Uma versão anterior deste trabalho foi apresentada na “Brown Bag Series” do *African and African Diaspora Department Studies* da Universidade do Texas em fevereiro de 2014 em Austin, TX, assim como no “Seminário Brincadeira de Negão 2.0”, realizado em agosto de 2014 na UFRB em Cachoeira, BA. A maior parte deste artigo foi redigida quando o autor era Bolsista Estágio Sênior da CAPES no *African and African Diaspora Department Studies* da Universidade do Texas, em Austin/EUA. Agradeço aos comentários de João Costa Vargas, Luciane Rocha e Daniela Gomes.

* Professor do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais e no Mestrado Profissional em História da África e da Diáspora da UFRB/Brasil. Professor no Programa de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos da UFBA/Brasil. Doutor em Ciências Sociais pela UNICAMP/Brasil. E-mail: osmundopinho@uol.com.br

Recôncavo of Bahia region, in the cities of Cachoeira / San Felix, in one public schools, with young black students (from 14 to 24 y.o.). From that we seek to describe the body posture (performance) “botando a base” (Boxing Fighting Stance) and its related meanings in the universe in question, reflexively marked by the relationship of the subject with popular culture, notably the so-called “Pagode Baiano”. We would say that the “Botando a Base” appears as: 1) a performance (in the sense that both Diana Taylor and Victor Turner discuss) of the everyday in terms of interpersonal interactions; 2) a stylization that relocated the performance as a way to dance in the “excitement” of the pagode; 3) a synthesis – “structure of feeling” – of the bodily and fearless male posture, associated with the slum and its own cultural codes. In the circulation among these different cultural levels - who interacts with each other - the meaning of the posture seems to develop.

Keywords: Masculinities. Public School. Pagode. Baiano. Performance.

Introdução

Neste artigo, faremos um resumo do Projeto Brincadeira de Negão, que estamos desenvolvendo no interior da Bahia, em uma Escola Pública em São Félix², com a participação de uma equipe interdisciplinar de estudantes³ de Cinema e Ciências Sociais, e de seus pressupostos teórico-políticos e metodologia, assim como apresentaremos uma pequena mostra de seus primeiros resultados.

Inicialmente, gostaríamos de dar ênfase ao esforço de superação de dicotomias conceituais que paralisam a abordagem crítica de processos sociais. As oposições enrijecidas entre, por exemplo, “cultura” e “economia política”, “agência” e “estrutura”, “indivíduo” e “sociedade” não nos parecem satisfatórias para descrever adequadamente processos sociais concretos, nem a formação de sujeitos sociais/ posições de sujeito, para além das políticas de identidade. Tomemos duas dessas oposições mais pertinentes aqui.

Em primeiro lugar, a oposição mecânica entre “economia política” e “cultura”, particularmente perniciosa para os estudos das relações raciais, do racismo e da cultura negra no Brasil (PINHO, 2008)⁴. Em segundo lugar, a oposição entre “agência” e “estrutura”, que pode ser reconceituada como a oposição entre “indivíduo” e “sociedade”⁵.

2 A cidade de São Félix tem uma população total de aproximadamente 15.000 habitantes, desse total, mais de 80% são negros (pretos e pardos) de acordo com o IBGE (GIUGLIANI, 2011). O Projeto, desenvolvido desde 2013, combina pesquisa e extensão.

3 Em diferentes momentos, Paulo Roberto dos Santos, Gimerson Roque, Valdir Alves, Jefferson Parreira, Amanda Dias, Maiana Brito e Lucas Santana, sob coordenação de campo de Beatriz Giugliani. Agradecemos também à professora Rita Lima pela colaboração.

4 Óbvio que aqui está implicada uma crítica ao próprio conceito antropológico/funcionalista de cultura, assim como aos modelos estruturalistas da lógica classificatória.

5 A desconstrução dessa dualidade tem substantiva trajetória na teoria social, em Giddens, Bourdieu, Foucault, e em modalidades recentes de uma teoria da prática, como em Ortner (2006).

Gostaríamos de pensar, alternativamente, em termos de processos de subjetificação constituídos como a *agency* intersubjetiva em ambientes estruturados. Abandonar uma oposição essencialista entre “sujeito” e “estrutura” nos permite considerar como processos sociais são vividos e tornados reais pela ação dos sujeitos, organizada reflexivamente e mediada por estruturas simbólicas. Como “estruturas de sentimento”, atuadas de modo performativo, ou seja, sem a pressuposição de um sujeito transcendente anterior às próprias práticas ou discursos (GIDDENS, 1989; WILLIAMS, 1979; BUTLER, 1999).

Pensando assim, entendemos que a suposta crise das masculinidades negras no capitalismo periférico é uma crise da própria sociedade brasileira, tal como vivida subjetivamente por homens racializados (SILVA, 2006). É por isso que estamos interessados na subjetividade desses agentes, entendida de modo processual e conflitivo, estruturada, e ao mesmo tempo estruturante de processos e cenários socioculturais.

Os processos de subjetificação sob o regime da modernidade periférica que vivemos no Brasil teriam como suas balizas fundamentais o mercado e o Estado (SOUZA, 2000). Interessa-nos perceber então como o Estado (em suas margens, e em sua violência genocida essencial) e o mercado (estabelecido em torno da centralidade da forma-mercadoria como “gramática” do Capital) são o recurso estrutural para os contraditórios processos de subjetificação desses jovens.

Outro aspecto, que podemos referir aqui brevemente, refere-se ao nosso compromisso com a descolonização do poder/saber na América Latina. A formação da pessoa e as conexões reguladas entre corpo, pessoa, ordem social que conhecemos na Europa foram impostas, com a maior violência imaginada, sobre os corpos colonizados na América Latina. Epistemologias alternativas, múltiplas modalidades cambiantes de sexualidade, *gendering*, identidade, práticas, cosmologias foram duramente combatidas e violadas no processo colonial. Não é preciso desenvolver aqui o modo como o corpo e as práticas sexuais foram objetos centrais desse massacre e dessa engenharia sociológica que persiste como colonialidade de poder (inclusive nas políticas de respeitabilidade e no ideal de família burguesa e patriarcal). Ora, não apenas os corpos e as práticas foram colonizados, mas os modos vernáculos de percepção, e as formas epistemológicas fundamentais, soterradas sob a mão de ferro do pensamento cartesiano. A vitória da epistemologia colonial não foi completa, nem total, nem é definitiva, entretanto. Nesse sentido, nesse projeto, buscamos também abordar as formas alternativas e insurgentes de sexualidade e produção do corpo, como focos de resistência à imposição de padrões morais, políticos e subjetivos eurocêntricos (MALDONADO-TORRES, 2007; QUIJANO, 2007).

Metodologia: persona cultural, Facebook e *thug life*

Além das estratégias de pesquisa mais clássicas, temos posto em prática estratégias alternativas de investigação. Por exemplo, fazemos uso do facebook como instrumento de pesquisa. Criamos uma página na internet para o projeto, como um espaço de interação com os sujeitos, registro de nossas atividades e de nossa reflexão

coletiva.⁶ Buscamos enfatizar, assim, o aspecto público e aberto do processo de pesquisa. Estamos também acompanhando e documentando informações dos perfis de nossos informantes principais e de outros jovens com perfil análogo, pertencentes ou não à rede de nossos interlocutores. Um destes é o Ronald, “Catchamer Barril Frenético”, de quem falaremos mais tarde. Temos também realizado oficinas de produção audiovisual. Dois dos estudantes da equipe de pesquisa são alunos de Cinema e Audiovisual⁷. Fizemos duas oficinas e uma destas, ocorrida em São Félix, resultou no curto filme “Quem é o patrão?”⁸. O roteiro do vídeo foi construído coletivamente com os estudantes, baseado em uma peça de teatro escolar que abordava questões da gravidez na adolescência, e que os próprios jovens escolheram. O referido *Catchamer* fez o papel do “patrão”. No filme, enfatizamos a posição de sujeito do “patrão” que aparece no universo do funk e do pagode, como uma idealização dos valores da masculinidade juvenil popular. O “patrão” é sexualmente hiperativo e dominante, se veste bem, valoriza roupas de marcas caras e tem “disposição” para a violência. Tudo isso se combina para produzir uma imagem de poder masculino juvenil, estruturada pelo discurso da sexualidade, da violência e do mercado. Obviamente, o nosso interesse em campo é discutir as contradições de tal modelo. Sobre o filme, ressaltamos que o roteiro e as imagens capturaram as discussões internas de equipe em seu diálogo como os sujeitos. Isso aparece na descrição do espaço escolar como cercado por grades, como uma prisão. Na centralidade do pagode como estrutura de significação. Na importância do futebol no dia a dia e imaginário dos rapazes. Na diversidade de posições de sujeito *gendered* e sexuadas em ambientes populares.

Figura 1 – Frame do Vídeo “Quem é o Patrão?” 2013



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=VwLV7lqk0tA>

6 Disponível em: <<https://www.facebook.com/pages/Brincadeira-de-Neg%C3%A3o-Subjetividade-e-Identidade/709907039023580?fref=ts>>

7 Estes estudantes são bolsistas de educação tutorial do Pet-Cinema UFRB, que trabalham integrados à equipe.

8 Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=VwLV7lqk0tA>.

Três questões mais gerais de caráter teórico-metodológico que se conectam ao debate do vídeo, merecem breve consideração preliminar: 1) o uso da noção de “persona cultural”, como expediente para descrever processos de subjetivação por meio dos *proxy* das representações, no caso, a música e os vídeos de pagode e funk; 2) a relação entre análises de textos, representações ou imagens e os tradicionais métodos etnográficos; 3) a questão da autenticidade e da estereotipização do jovem homem negro.

Começemos pela última. Robin Kelley (2008) discute extensamente a produção estereotipada da autenticidade da cultura do gueto no contexto norte americano. Ele cita um informante de John Gwaltney: “Eu acho que essa antropologia é apenas uma outra maneira de me chamar de crioulo” (KELLEY, 2008, p. 16).⁹ Ora, é também nossa a preocupação, de não produzir determinada imagem genérica do homem jovem negro na Bahia (em São Félix) como um violento degenerado, obcecado com a autoestilização de si em termos de uma performance “bandida”, “vida loka”, um predador sexual, ou o “patrão”, que coleciona aventuras sexuais e oferece perigo para a sociedade; muito menos generalizar a percepção que parece cristalizada como a “persona” “vida loka” para todos os homens jovens negros, ainda que alguns pareçam de fato confortáveis com tal identificação.

As condições de desindustrialização que produziram as piores condições imagináveis para a vida das populações negras nas cidades americanas, dando lugar ao *hiper-ghetto*, produziram a imagem do *thug* ameaçador, descrito sem muitas nuances pela sociologia conservadora que apontava para o homem negro como a causa de todos os males da América Negra, baseados, ao fim e ao cabo, nas famílias negras “disfuncionais”, porque carentes de presença masculina e de modelos paternos de respeitabilidade como discute e critica Edmund Gordon (1997, p. 37). Ou como diz Michael Jeffries: “As marcas do hedonismo no hip-hop – violência e sexismo – refletem os valores do patriarcado capitalista e supremacista branco que é a América” (JEFFRIES, 2011, p. 12)¹⁰. A procura pelo *real nigga* seria dessa forma uma réplica racializada, na literatura sociológica, de uma imago produzida na superfície racista do mercado de cultura, que explora a imagem do negro, mas é dominado por homens brancos.

Importante perceber as similaridades do contexto e do cenário, e a analogia entre os *thugs* e os pagodeiros baianos ou funkeiros cariocas. Na verdade, tal analogia nos obriga a considerar o nosso interesse com relação aos “pagodeiros” com muita atenção. Ocorre, entretanto, que a questão da autenticidade das formas culturais que queremos analisar se impõe porque reconhecemos que o pagode e/ou o funk consolidam vetores determinados de masculinidade, que portam categorias determinadas e que seriam representativos de determinadas contradições fundamentais de nossa sociedade que podem ser assim discutidas desde o ponto de vista dos sujeitos (PALOMBINI, 2013, 2014).

9 Traduzido pelo autor: “I think this anthropology is just another way to call me a nigger.”

10 Traduzido pelo autor: “The hallmarks of hip-hop hedonism – violence and sexism – reflect the values of the ‘white supremacist capitalist patriarchy that is America’.

Esse vetor “pagodeiro”, se não é exclusivo ou homogêneo, é bastante difundido, como é fácil perceber em qualquer festa popular em Cachoeira ou Salvador ou em uma rápida consulta aos números de acesso de vídeos, ou ao sucesso de programas locais de TV como “Universo Axé” e outros. Assim, há relevância cultural no pagode e no funk no contexto em questão. Nem os pagodeiros, nem nós, entretanto, podemos carregar a *burden of representation*, assumindo toda responsabilidade por representar com autenticidade a “verdadeira” cultura popular ou negra do gueto ou favela (MERCER, 1994). Não elegemos, assim, o “pagodeiro” ou o “vida loka” como representativo do autêntico jovem negro do gueto porque seria incorreto e ideologicamente enviesado, mas buscamos interrogar esses modos de subjetivação como um vetor radical que in-corpora¹¹ as contradições do “capitalismo racializado hetero-patriarcal”.

Os dois outros pontos apresentam um caráter mais nitidamente metodológico. Ao lado de estratégias mais tradicionais como realização de entrevistas e grupos focais (até o momento 09 entrevistas e 06 grupos focais), e em virtude da própria natureza da pesquisa que estamos propondo, buscamos utilizar não apenas métodos de observação direta, ou de inscrição do registro discursivo dos agentes (entrevistas e grupos focais), mas também buscando interpelar representações que circulam no espaço público e que compõem repertório cultural para esses jovens, quer seja em uma rede social como o facebook, mas também o que aparece representado em letras de música, vídeos disponíveis na internet e imagens.

Em seu trabalho sobre masculinidade e hip-hop nos Estados Unidos, Michael Jeffries emprega recurso semelhante ao que nós utilizamos, quando, por exemplo, em Grupos Focais exibimos vídeos de pagode e pedimos que os sujeitos comentem e discutam conosco o significado do que veem. O que ele chama de análise textual. A definição e exegese de categorias “nativas” que parecem, dessa forma, ser relevantes para estrutura do significado e constituição das práticas, podem ser estabelecidas nessa mobilização efetivamente dialógica entre as percepções dos nativos e do pesquisador contextualmente informado e situado. Ora, é a articulação dessa produção/localização que buscamos justamente flagrar por meio dos processos dialógicos de interação em nossa experiência de pesquisa.

De outro lado, o estudo de Mark Edberg sobre os *narcocorridos* na região da fronteira México/Estados Unidos desenvolve modelo analítico que nos interessa. *Narcocorridos* são reinterpretações de um tradicional gênero musical do México rural, os *corridos*, que celebram a vida de glórias e perigos de populares heróis revolucionários, e mesmo de pessoas relativamente comuns¹². Tais *corridos* são modernamente reinventados para celebrar a vida, e muito significativamente, a morte de narcotraficantes da região da fronteira e de outras partes do México (EDBERG, 2004).

Interessa-nos destacar o que o autor chama de modelo cultural da “persona cultural” como um modelo produzido na interação com estruturas sociais, e que

11 Sobre incorporação ver Schechner (2013).

12 Agradeço a Justin Perez por me chamar atenção para os “corridos” pela primeira vez.

se estabelece como uma junção de significados e como um protótipo para a ação prática. A interação com tais modelos é expediente para processos de subjetivação e/ou produção de si, na exata medida em que “tornar-se um self envolve um diálogo entre a experiência particular dos indivíduos e representações coletivas para a experiência” (EDBERG, 2004, p. 258)¹³.

Assim, alguns jovens de Ciudad Juarez imitam os modos de vestir, de se mover e de falar dos narcotraficantes, o que alimenta e é alimentado por toda uma iconografia da *narcocultura*: as roupas, os vídeos, as capas dos discos e o modo vernáculo de produção de si dos jovens *cheros* (abreviatura de *rancheros*). A invenção de símbolos retroalimenta-se, definindo espaço para atribuição de sentido a práticas individuais. Os *supercheros* que exageram na performance narco ao tentar tomar emprestado algo do glamour associado à vida perigosa hipermasculina dos narcotraficantes, são ainda ridicularizados por serem excessivos e pretensiosos. De todo modo, há uma produção vernácula de imagens e significados que circula como plataforma de subjetivação em relação com o mercado de bens simbólicos de modo análogo ao que ocorre para os *thugs* do Hip-Hop americano ou para os “vida loka” da cultura funk ou pagode no Brasil:

Apropriar-se subjetivamente da persona pode envolver roupas, uma hexis corporal, uma atitude diante da morte e do risco, uma preocupação em projetar poder e importância, e outras formas por meio das quais a persona é articulada na vida cotidiana (EDBERG, 2004, p. 272).¹⁴

Desse modo, o que propomos, sem essencializações, é tomar a produção de “personas culturais” no contexto do “pagode baiano” como *proxy* para processos de subjetivação e definição de estruturas de sentimento, masculinas e racializadas. Como discutiremos a seguir, para o caso do “botando a base”.

Botando a Base

Gostaríamos agora de nos referir a uma categoria que emerge do diálogo etnográfico e que se caracteriza como “estrutura de sentimento”, incorporada como certa performance da masculinidade. Essa incorporação é literal, na medida em que o significado da masculinidade aparece condensado em uma pose, culturalmente regulada como a manifestação/realização de um sentido possível para o que é ser homem. “Botar a base” significa uma postura corporal física, assumir uma posição de combate. Como faz *Catchamer*, com luvas de boxe, em uma das imagens do seu perfil no Facebook.

13 Traduzido pelo autor: “Becoming a self involves a dialogue between individuals particular experience and collective representations for experience.”

14 Traduzido pelo autor: “Subjectively appropriating the persona may involve clothes, a ‘bodily hexis’, an attitude toward death and risk, a preoccupation in projecting power and importance, and other ways in which the persona is articulated in daily life.”

Figura 2 – *Catchamer* bota a base, 2014. Perfil no facebook



Fonte: arquivo pessoal do autor.

A pose mobiliza um sentido metafórico claro para os coparticipantes do universo cultural, implicado numa afirmação da própria masculinidade e no desafio à masculinidade do interlocutor, como aparece na cena final de “Quem é o Patrão?”. Insistimos que a postura tem algo de fundamentalmente “teatral” ou performático. Trata-se de uma encenação, na qual se encena o destemor como atributo fundamental do que é ser homem.

Em uma tarde quente em Cachoeira, Gimerson Roque¹⁵ me contava sobre show do cantor de pagode Igor Kannário, ocorrido na noite anterior em São Félix. Conhecido como “Príncipe do Gueto”, Igor é visto na Bahia como branco e pinta o cabelo de louro, daí talvez o “canário”. A devoção à sua figura é enorme entre os jovens da periferia e, provavelmente, se refere à conexão que ele faz em suas músicas, e em suas apresentações, entre o “pagode” e o “gueto”, a favela. Essa conexão é, todavia, e sem nenhuma dúvida, moldada em termos masculinos, e atualiza a mesma retórica da violência teatralizada. Nesse sentido, ele é visto por alguns como promotor de violência, e amplo pânico precede os seus shows. O nosso conhecido *Catchamer* comenta sobre o “Kannário”:

Porque tem gente que ouve o Kannário: “Ah, esse cara não tem letra, não sabe cantar”; Não tem letra porque você não sabe ouvir a música, a mensagem que o cara tá passando. É que nem no reggae: tem gente que diz que reggae é coisa de louco, de maluco, de drogado. Reggae não é coisa de drogado. Reggae é uma mensagem que o cantor está passando para aqueles que curtem reggae, aqueles que sabem entender a mensagem do reggae. Igor Kannário faz isso, mas não com o reggae, com o pagode... Ele passa mensagem; ele é a voz da favela; ele

15 À época, bolsista de iniciação científica no Projeto, agora estudante de Doutorado.

fala em voz alta pra todo mundo ouvir, o que várias pessoas da favela tentam falar e ninguém ouve. Por isso que em qualquer favela do Brasil, Igor Kannário é abraçado; ele consegue falar o que a favela quer” (informação verbal).¹⁶

Gimerson, então, me contava como o show havia sido ótimo, vibrante, e que vários dos rapazes que ao show assistiam dançavam “botando a base”, o que me despertou a atenção para a categoria.

A simulação da violência, sua teatralização, ameaças frequentes de agressão e o próprio enfrentamento físico são elementos constantes do universo cultural dos agentes. Nossa intuição provisória é que a retórica da violência, e sua performance, é mais frequente que a violência ela mesma, exercendo um elemento de dissuasão (ainda que a violência intersubjetiva efetiva não seja estranha ao contexto).

Na primeira visita formal que fizemos ao campo, no caso a escola em São Félix, testemunhamos espetacularmente um microdrama no qual esses valores masculinos estiveram em cena. No dia em que fomos nos apresentar à direção da escola, eu e Beatriz, pesquisadora no projeto, e discutir o trabalho, a nossa reunião com o atencioso vice-diretor foi intempestivamente interrompida. Enquanto conversamos, um conflito invadiu a sala. Um garoto de aproximadamente 14 anos, pele muito escura e um pouco acima do peso, foi conduzido à sala, discutia com um colega de idade semelhante. Havia brigado, ele e mais três, ao que parece. O adolescente repetia: “Isso é homem? Vir de galera?”. E seguiu, muito suado e agitado, ameaçando o oponente, que estava fora da sala, sem se preocupar com a nossa presença, muito menos com o vice-diretor. “Vou pegar ele lá fora, o morro vai descer”. Então o vice-diretor, para o nosso espanto, passou a questioná-lo: “cadê a faca?”. E pede que o garoto de 13, 14 anos que levante a camisa – na sala de direção de uma escola pública do ensino fundamental – para mostrar que não está armado. O segurança da escola foi prontamente chamado. E sim, na escola há um segurança, e o vice-diretor relatou que às vezes é necessário chamar a polícia para que os professores possam deixar a escola à noite, porque presumidos bandidos, do morro ao lado, esperam do lado de fora. O vice-diretor pede ao segurança que procure a faca, enquanto observávamos incrédulos. Logo ele retorna com o objeto mortal: “achei jogada no chão”.

O vocabulário da violência parece ser dessa forma, uma das linguagens privilegiadas da masculinidade no cenário em foco. Como enfatiza, de modo algo distinto, para um contexto diferente Fátima Cecchetto (2004). Em nosso caso essa “incorporação de valores guerreiros” de que fala Cecchetto, parece sintetizada na postura física, enunciado corporal de “botar a base”. Como elemento de uma gramática incorporada que é, nesse sentido, performada.

No âmbito da tradição antropológica os estudos de performance podem ser identificados à obra de Victor Turner (1982). Este autor ajudou a definir a noção de *social drama*, como a encenação estruturada de contradições sociais que podem tornar-se visíveis e passíveis de manipulação, ou seja, objetivas, por meio do comportamento estereotipado. Os dramas sociais, ademais, são carregados de

16 Entrevista realizada por Gimerson Roque, em São Félix, em 2013.

intensidade emocional e simbólica, admitindo uma dimensão catártica e obrigando os antagonismos sociais a perfilarem-se em formato agonístico. Como expediente metodológico para a prática etnográfica, Turner (1982) recomenda a atenção a momentos de elevada intensidade dramática, a um só tempo definidos, de modo estrutural, por estágios elaborados. Rituais religiosos, dramatizações teatrais, jogos de criança podem ser tomados nesse sentido como textos simbólicos, que dizem algo sobre a cultura em questão, notadamente suas contradições e tensões. O modelo de Turner permite tomar quase qualquer forma de comportamento coletivo padronizado como expressão de rituais, quer sejam religiosos ou laicos e interpretá-los como vias de acesso a estruturas centrais da cultura em questão.

Richard Schechner (2013) recentemente também nos lembrou do potencial heurístico dos estudos de performance, afirmando que qualquer coisa poderia ser analisada como uma performance, se tomada como encenação, pondo em ação comportamentos simbolicamente significativos. Fundamental para isso seria a incorporação da performance como modo de estabelecer, transmitir e questionar conhecimento. Este é um ponto ao qual Diana Taylor (2003, 2006) irá se dedicar.

Taylor está preocupada em como performance, definida como *expressive behaviour*, pode transmitir e armazenar conhecimento, notadamente em contextos não ocidentais ou “não letrados”. Nesse sentido, performances socialmente reguladas, como rituais ou encenações histórico-dramáticas como as que ela analisa em Tepoztlan, México, podem ser consideradas como modos incorporados de transmissão de saber. Considerar a performance implica em redirecionar a atenção de modalidades discursivas ou letradas e passar a levar em conta a dimensão da presença corporal e do cenário como estruturas de transmissão de conhecimento.

As modalidades letradas de conhecimento histórico-cultural estão associadas ao que Taylor chama “arquivo”. As modalidades “corporais” ela entende como baseadas no “repertório”. Modalidades corporais que demandam a presença, são características de sociedade não letrada, mas não apenas, é óbvio. E mesmo no mundo da escritura, elas permanecem, produzindo, armazenando e transmitindo conhecimento. No contexto da sociedade de classes *racialized* podemos facilmente concluir que distinções sociais e de poder interagem de modos criativos com ambas as modalidades, como acreditamos reconhecer no caso do “botando a base”, no qual uma ideologia de gênero e raça toma corpo (TAYLOR, 2003, 2006).

Poderíamos nos referir a dois outros significados derivados do “botar a base”, como performance ou *expressive behaviour*, além da *hexis* corporal “guerreira” e que circulam com maleabilidade entre diversos registros. Primeiro, há um modo de dançar, que é masculino, mas não apenas performado por homens, que simula uma briga. Os agentes dançam, por exemplo, no carnaval, que em Salvador lota as ruas com centenas de milhares de pessoas, ou em festas populares e em shows ao ar livre, “botando a base”. A simulação da briga, por diversão, muito comum entre amigos, acaba, às vezes, em brigas de verdade. Que são exibidas espetacularmente nos canais locais de TV, em programas de grande apelo popular como prova da selvageria das massas e justificativa para violência policial.

Figura 3 – Jovem “bota a base” no carnaval de Salvador.

Frame de vídeo - “Bocão News” - do Youtube



Fonte: <https://www.youtube.com/channel/UCX0Vx0wU6oFGOkqGuHKj-tw>

Igor Kannário e outros artistas gravaram músicas de pagode em que se referem ao “botar a base”. Uma destas, de grande sucesso, é justamente chamada “Bota a base” (NA KEBRADA, 2010):

*Tô na kebrada negão
 Segura a pancada ladrão
 Não olhe pra mim confusão
 Que aqui o bicho pega negão
Bota base bota base negão
 Bota base bota base negão
 Bota base bota base negão
 Só quero agitar
 Não quero confusão.*

Na canção, como acreditamos, no imaginário popular, há uma associação entre a postura masculina condensada no “botar a base”, a “realidade” do “gueto” ou favela, e a condição racial, como disposição para o enfrentamento, justamente forjada no cenário cultural da favela. Uma junção entre corpo (negro), cenário (favela) e performance (a base), operada por uma categoria como uma “estrutura de sentimento” masculina e racializada: “bota base negão”.

E, nesse sentido, podemos enxergar o terceiro significado adicional associado ao “botar a base” que é um sentido político autorreflexivo, também atuante entre esses diversos registros dinâmicos de cultura, porque, como aparece em outra canção do grupo “Fantasmão”¹⁷, também de grande sucesso, “botar a base” é um atributo

¹⁷ Sobre o “Fantasmão” ver Lopes (2013).

masculino para enfrentar contradições e assumir o papel de “homem”, no contexto da favela, como a canção “Não vá que é Barril” descreve:

Ô tiradinho a miserável não bota a base atrás do trio
 Não vá que é barril, não vá que é barril...
 Se um esturador, pedófilo, na depressão caiu
 Não vá que é barril, não vá que é barril...
 Ô carnaval, Alto das Pombas, Nordeste, Boca do Rio
 Não vá que é barril, não vá que é barril, não vá que é barril, não vá que é barril.
 Troca tiro com a Rondesp, dá de testa com a Civil
 Não vá que é barril,
 Não vá que é barril, não vá que é barril, não vá que é barril, não vá que é barril.
 (FANTASMÃO, 2009)

Quando falamos em um sentido político, não nos referimos a nenhuma institucionalidade ou intencionalidade programática, mas à expressão prática de uma contradição, mediada por estruturas simbólicas disputadas em uma sociedade conflagrada pela desigualdade social e pelo racismo. Tal mediação é também corporal, na medida em que o corpo como *vessel of meaning* está simbolicamente carregado por essas mesmas contradições que constituem assim os sujeitos (HARTMAN, 1997).

Diríamos, por fim, que o “botar a base” aparece como: 1) uma performance do cotidiano no plano das interações interpessoais; 2) como uma estilização dessa performance atualizada como modo de dançar na “agitação” do pagode; 3) como uma síntese – estrutura de sentimento – da postura masculina, corporal, destemida e associada à favela e aos seus códigos culturais próprios, onde o alcaquete não tem vez e “dar testa” a polícia é “barril”¹⁸. Na circulação entre esses diferentes registros culturais – que se interpretam reciprocamente – o significado da postura parece se realizar.

Hot Boys: diáspora, performance e agência

O grupo de rap de New Orleans, *Hot Boys*¹⁹, formado por Lil Wayne, B.G., Juvenile and Turk, lançou em 1997, em seu primeiro álbum, *Get It How U Live!*, o single *We on Fire* (HOT BOYS, 1997). No vídeo clipe os artistas se revezam perguntando *What kind a Nigga...?* em meio a uma espetacular perseguição policial.

18 “Perigoso, difícil, não recomendável.”

19 De acordo com o “Urban Dictionary”, *Hotboys* significa: “1. Substantivo. Uma pessoa que curte cometer um monte de crimes ou uma pessoa que atrai muita atenção dos tiras, 2. Verb. Define um crime que pode lhe trazer facilmente problemas com a polícia”. Traduzido pelo autor: “1.noun.a person who likes to do a lot of crimes or a person who attracts a lot of attention to the cops. 2.verb. defining a crime that you can get in trouble w/ the cops very easily”. Disponível em: <<http://www.urbandictionary.com/define.php?term=hot+boy>>. Acesso em: 22 dez. 2016.

Juve, que tipo de nigga quer ser como eu
 Um nigga que quer pegar o nove jeep lexus, Lil' Wayne
 Oh oh, que tio de nigga tem 10 em volta do pescoço, o que!
 20 no seu pulso, o que!, faz grana com a automática, huh

Se ligue, que tipo de nigga tem dois rolex no seu pulso
 Que tipo de nigga vai pirar e bater na sua puta
 Juve, que tipo de nigga não dá a menor
 Chega na parada atira em quatro e vê o outro fugir
 Que tipo de nigga usa tênis Reebok
 Tirando a camisa só pra mostrar as tatuagens

Os HotBoy\$, os HotBoy\$, (em chamas), eles são os HotBoy\$
 (HOT BOYS, 1997).²⁰

A bravata masculina de destemor diante do perigo e da disposição para a violência e para o crime, o sucesso com as mulheres, o poder, o dinheiro, a ostentação de relógios Rolex e do corpo tatuado, tudo isso compõe o repertório do *real nigga* descrito por Jeffries (2011), como uma (re)invenção do mercado fonográfico para satisfazer o fetichismo racial do público americano. Os próprios garotos enfatizam a própria espetacularidade com as roupas, o modo de falar, as tatuagens, as joias e os problemas com a polícia (Lil Wayne foi preso duas vezes, por porte ilegal de armas e, supostamente, tráfico de drogas). A fascinação com bens de luxo, dinheiro, carrões e lindas mulheres é similar no funk ostentação paulista e às vertentes similares do pagode baiano. Assim também a encenação da periculosidade e da violência como marca da autenticidade dos *hot boys*.

A recorrência desses elementos em diversas formas expressivas musicais e na construção de personas culturais em localidades tão diferentes e em diálogos com tradições sociais tão fortes, *thugs*, *cheros* ou o “vida Loka” exigiria algum tipo de interpretação. Uma primeira hipótese, difundida, de certa forma, no senso comum, aponta para mera imitação cultural ou a recorrência como resultado da globalização. Vale dizer, a prevalência de modelos culturais e do imperialismo cultural, hegemonia da indústria cultural dos Estados Unidos sobre o mundo. Mas tal hipótese não explicaria porque justamente esses elementos e não outros, encontrados na música negra americana, seriam preferidos. E vale ressaltar que no caso do funk carioca ou paulista, assim como no pagode baiano, o mercado fonográfico teve, e ainda tem, relativamente pouca participação no sucesso dos grupos e desses

20 Traduzido (muito livremente) pelo autor: “Juve, What kinda nigga wanna be like me/A nigga that wanna go get that new lexus jeep, Lil' Wayne/Uh oh, what kinda nigga got 10 around his neck, what/20 on his wrist, what, money by the tech, huh.../Check it, what kinda nigga got two lex [rolex] on his wrist/What kinda nigga that'll freak out and beat his bitch/Juve, what kinda nigga just don't give a you know/Hit the set and shot 4 one more see 'em go/What kinda a nigga wear Reebok tennis shoes/Takin off his shirts just to show his tattoes./Tha HotBoy\$, tha HotBoy\$, (We On Fire) Them Niggaz is the Tha HotBoy\$, tha HotBoy\$, (We On Fire) Them Niggaz is the.”

estilos. Inversamente, durante muito tempo o funk e o pagode foram solenemente ignorados pela indústria e pelo gosto hegemônico, só quando o sucesso por meios alternativos – como a divulgação “pirata” – alcançou a casa de milhões, o mercado estabelecido passou a interessar-se pelo gênero. Grande parte dos CDs, músicas e vídeos do pagode baiano estão disponíveis para download gratuito. Assim, a teoria conspiratória da manipulação pelo mercado tem limites óbvios (OLIVEIRA, 2001; PALOMBINI, 2014).

Outra hipótese apontaria para condições de vida semelhantes ou similares produzindo respostas culturais análogas, assim, à representação do racismo e da exclusão social, e a produção da negritude em termos do “perigo” do homem negro e de sua hipersexualidade explicariam as semelhanças. Mas tal hipótese não levaria em suficiente atenção as diferenças nacionais, culturais, históricas, além de que pareceria ver na cultura expressiva mera reação automática a condições infraestruturais, esvaziando o espaço para consideração da agência dos sujeitos envolvidos e sua própria constituição em contextos históricos determinados.

Nesse sentido, as abordagens que elegem o performativo como dispositivo para constituição da agência podem nos ajudar a superar a dicotomia mecânica entre super e infraestrutura ou ajudar a entender como padrões da Diáspora são construídos pelos próprios atores. Nessa abordagem, os sujeitos agem performando a si próprios tal como o discurso produz seus objetos, o que implica dizer que a identidade é o efeito da performance e a ação produz o sujeito numa cadeia retroativa e recursivamente monitorada. Performance é, do mesmo modo, reiteração e, por isso, performances são entendidas como práticas recorrentes e reiterativas que ao se repetirem recorrem à inovação ou à criatividade para vencer as resistências da estrutura social ou de estruturas semiológicas parciais (BUTLER, 1999).

A partir deste ponto de vista, a identidade pode ser compreendida como um efeito da performance e não o inverso, ou seja, a agência, simbolicamente orientada e determinada complexamente em relação a práticas e estruturas desenvolve, digamos, a identidade como “um processo de materialização no qual constrangimentos da estrutura social são reproduzidos e parcialmente transcendidos na prática dos agentes”²¹ (MCNAY, 1999, p. 177). A identidade é, assim, a repetição criticamente diferida, significativa e, por isso, representada, atuada, performada.

Discutindo a formação de corpos *gendered*, Judith Butler coloca:

[...] Atos, gestos e o desejo produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas produzem isso na superfície do corpo, através do jogo de ausências significantes que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. Esses atos, gestos, enunciados, geralmente interpretados, são performativos no sentido de que a essência ou identidade que de outra forma pretendem expressar são construções sustentadas através de sinais

21 Traduzido pelo autor: “A process of materialization in which constraints of social structures are reproduced and partially transcended in the practices of the agents.”

corpóreos e outros meios discursivos. Que o corpo *gendered* seja performativo sugere que não há status ontológico para além dos diversos atos que constituem sua realidade (BUTLER, 1999, p. 136).²²

A agência, tal como reportada aqui, surge como um modo de “subjetivação”, sem profundidade ontológica, que ressignifica as práticas através da reiteração sempre diferida e da atualização sempre relocalizada de textos culturais (ou estruturas).

Ora, uma teoria da diáspora deveria dar conta e transcender as duas hipóteses anteriores, preservando ao mesmo tempo a agência dos sujeitos, a historicidade do racismo e da negritude globais e prevalência da forma-mercadoria como paradigma estrutural das formas simbólicas sob o capitalismo global. Tudo isso sem recorrer a essencializações ou à “metafísica da presença” o que, entendemos, o modelo da performance justamente nos ajuda a fazer.

Paul Gilroy (2001) desenvolveu um modelo para a teorização da diáspora africana e para o apelo da música como uma estratégia de realocização e de elaboração da experiência da escravidão e da marginalização como elemento estruturante da diáspora africana, como uma tradição viva e autoconstituída. Como salientam Edmund Gordon e Mark Anderson (1999), entretanto, a noção de Diáspora Negro/Africana que lhes parece adequada move-se para muito mais além da imobilidade e unidade imposta a sujeitos dominados por meio de sua interpelação racializada como “negros”. Inversamente, desloca o foco para a agência negra em seu processo de autoconstituição. Como insistem, a problemática da masculinidade no interior da diáspora geralmente interpelada em termos psicológicos e sociológicos (‘hipermasculinidade’, ‘desvio’, ‘imoralidade’, ‘delinquência e criminalidade’) deveria ser, ao contrário, pensada em termos políticos (GORDON & ANDERSON, 1999, p. 47). Ou, diríamos, em termos necropolíticos (MBEMBE, 2011).

A agência engendrada seria abordada, da perspectiva eleita aqui, como instância estrutural de processos de subjetivação, o que valeria dizer que não pressuporíamos oposição absoluta entre processos e estruturas sociais exteriores e o lócus de uma subjetividade autônoma, mas inversamente, e por isso tanto as noções de “estrutura de sentimento” como a de “persona cultural” são importantes por nos permitirem ressaltar a articulação entre a ordem social e o sujeito.

Como Butler (1997) e outros apontam, a própria percepção de uma autonomia e precedência lógica do indivíduo ou da sociedade, é efeito das estruturas de reprodução social que produzem historicamente e por mecanismos políticos a

22 Traduzido pelo autor: “Acts gestures, and desire produce the effect of an internal core or substance, but produce this on the surface of the body, through the play of signifying absences that suggests, but never reveal, the organizing principle of identity as a cause. Such acts, gestures, enactments, generally construed, are performative in the sense that the essence or identity that they otherwise purport to express are fabrications sustained through corporeal signs and other discursive means. That the gendered body is performative suggests that it has no ontological status apart from the various acts which constitute its reality.”

oposição entre um “interior” subjetivo e uma realidade externa “objetiva”. Ou, como diz de outro modo M. Strathern (2014, p. 239):

As relações sociais são intrínsecas, e não extrínsecas, à existência humana. Assim, ao considerarmos as pessoas como objeto de estudo antropológico, não podemos concebê-las como entidades individuais. Infelizmente, a culpa disso é da própria ideia de sociedade.

Nossos sentimentos e medos, prazeres e emoções são tão objetivos e históricos quanto é subjetiva a máquina, mecanismo que reinstala padrões sociais. A questão principal seria, então, como encarar e descrever adequadamente processos de subjetificação, sempre já determinados pelo poder, não como uma exterioridade, mas como verdadeira condição de possibilidade. O processo de tornar-se um sujeito é, assim, um processo de submeter-se a um poder, afirma Butler (1997), seguindo Foucault (1982). Não se trata meramente de uma internalização, mas da definição de estruturas de mediação e reprodução de si como reprodução da própria sociedade. E ou da reprodução social como a reprodução de ideias e valores, modos de afetividade, *hexis* corporais que aparecem como subjetivas, tal como o processo de incorporação materializado no “botando a base” parece sublinhar.

Referências

- BUTLER, Judith. **The psychic life of power: theories in subjection**. Stanford: Stanford University Press, 1997.
- _____. **Gender trouble: feminism and the subversion of identity**. New York; London: Routledge, 1999.
- CECCHETTO, Fátima R. **Violência e estilos de masculinidade**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2004.
- EDBERG, Mark Cameron. **El narcotraficante: narcocorridos & the construction of a cultural persona on the U. S. - Mexico Border**. Austin: University of Texas, 2004.
- FANTASMÃO. Não vá que é barril. Intérprete: Fantasmão. In: CD A Nova geração. 2009. Faixa 1. Disponível em: <https://www.suamusica.com.br/leejackson96/fantasmao-cd-a-nova-geracao-2009-reliquia-principe-dos-guetos>> Acesso em: 16/02/2018.
- FOUCAULT, Michel. The subject and power. In: DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul (Eds.). **Michel Foucault: beyond structuralists and hermeneutics**. Chicago: The University of Chicago, 1982, p. 209-226.
- GIDDENS, Anthony. **A constituição da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- GILROY, Paul. **O atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: UCAM/Editora 34, 2001.
- GIUGLIANI, Beatriz. **Um olhar etnográfico sobre a escola e a formação de identidade cultural: reflexões entre contextos pluriculturais e educação**. Cachoeira. 2011. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais: Cultura, Desigualdades e Desenvolvimento) - Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. 192. p.
- GORDON, Edmund T. Cultural politics of black masculinity. **Transforming Anthropology**, v. 6, n. 1-2, p. 36-53, 1997.
- GORDON, Edmund; ANDERSON, Mark. The African diaspora: towards and ethnography of diasporic identification. **Journal of American Folklore**, v. 112, n. 445, p. 282- 296, 1999.
- HARTMAN, Saidiya V. **Scenes of subjection: terror, slavery, and self-making in Nineteenth-Century America**. New York: Oxford University Press, 1997.

- HOT BOYS. We on Fire. Intérprete: Hot Boys. In: Hot Boys. **Get It How U Live!** Nova Orleans: Cash Money Records, 1997. 1 CD. Faixa 2.
- JEFFRIES, Michael P. **Thug life**: race, gender, and the meaning of hip-hop. Chicago: University of Chicago, 2011.
- KELLEY, Robin D. G. Looking for the “Real Nigga”: social scientist construct the ghetto. In: _____. **Yo’ Mama’s Disfunktional: Fighting the Culture Wars In Urban America**. Boston: Beacon, 2008, [1997], p. 15-42.
- LOPES, Maycon Silva. “Fantasmas existem”: a aparição da música de protesto no pagode baiano. **Revista Habitus**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, p. 65-75, 2013.
- MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: _____. CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón (Orgs.). **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica mas allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007, p. 127-168.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica seguido de sobre el governo privado indirecto**. Santa Cruz de Tenerife: Melusina, 2011.
- MCNAY, Lois. Subject, psyche and agency: the work of Judith Butler. **Theory, Culture & Society**. Special Issue on: Performativity and Belonging, London, v. 16, n. 2, p. 175-193, apr. 1999.
- MERCER, Kobena. **Welcome to the jungle: new positions in black cultural studies**. New York; London: Routledge, 1994.
- NA KEBRADA. Bota a Base. 2010. Vídeo do Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LX40KnbJto8>> Acesso em: 16/02/2018.
- OLIVEIRA, Sirleide Aparecida de. **O pagode em Salvador: produção e consumo nos anos 90**. 2001. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.
- ORTNER, Sherry. **Anthropology and social theory: culture, power, and the acting subject**. Durham: Duke University Press, 2006.
- PALOMBINI, Carlos. **Funk proibido**. 2013. Disponível em: <https://www.academia.edu/5268654/_Funk_proibido_e-book_>. Acesso em: 20 dez. 2016.
- _____. Funk carioca and música soul. In: _____. **Bloomsbury encyclopedia of popular music of the world: genres: Caribbean and Latin America**. London: Bloomsbury Academic, 2014. p. 317-325. v. IX.
- PINHO, Osmundo. Introdução: a antropologia no espelho da raça. In: PINHO, Osmundo; SANSONE, Livio (Orgs.). **Raça: novas perspectivas antropológicas**. Salvador: ABA/EDUFBA, 2008. p. 9-24. v. 1.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y clasificación social. In: _____. CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón (Orgs.) **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica mas allá del capitalismo global**. Bogotá: [s.n.], 2007, p. 93-126.
- SCHECHNER, Richard. “Pontos de Contato” revisitados. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 56, n. 2, p. 23-66, 2013.
- SILVA, Sergio Gomes da. A crise da masculinidade: uma crítica à identidade de gênero e à literatura masculinista. **Psicol. cienc. prof.** [online]. 2006, vol.26, n.1 [citado 2017-12-26], p. 118-131. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98932006000100011&lng=pt&nrm=iso .
- SOUZA, Jessé. **A modernização seletiva: uma reinterpretação do dilema brasileiro**. Brasília: UnB, 2000.
- STRATHERN, M. O conceito de sociedade está teoricamente obsoleto. In: _____. **O efeito etnográfico e outros ensaios**. São Paulo: Cosac & Naif, 2014, p. 159-210.

TAYLOR, Diana. **The archive and the repertoire**: performing cultural memory in the Americas. Durham; London: Duke University Press, 2003.

_____. Performance and/as History. **The Drama Review**, v. 50, n. 1, p. 67-86, 2006.

TURNER, Victor. **From ritual to theater**: the human seriousness of play. New York: PAJ Publications, 1982.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

Recebido em 08/10/2017

Aceito em 03/01/2018